

ETHOS



KWARTALNIK
INSTYTUTU
JANA PAWŁA II KUL
LUBLIN

Nr 127
lipiec-wrzesień 2019

PIĘKNO

W numerze m.in.

Andrzej MARYNIARCZYK
* Pulchrum sequitur esse rei

Waldemar CZAJKOWSKI
* Matematyka a piękno

Michał HAAKE
* Piękno symbolu

Mariusz CZEPCZYŃSKI
* Piękny krajobraz jako dobro publiczne

Elżbieta MIKICIUK
* Kenoza jako Kalofania

Piotr CHLEBOWSKI
* „Kształtem jest Miłości”

KOLEGIUM REDAKCYJNE KWARTALNIKA „ETHOS”

Michel BASTIT, Sergio BELARDINELLI, Gerald J. BEYER, Rocco BUTTIGLIONE
Christoph BÖHR, Barbara CHYROWICZ SSpS, John CROSBY, Aimable-André DUFATANYE
Krzysztof DYBCIAK, Tomasz GARBOL, Dariusz GAWIN, Piotr GUTOWSKI, Michael JAMES
Wojciech KACZMAREK, Karol KLAUZA, Stanislav KOŠČ, Hubert ŁASZKIEWICZ
Leszek MAŁDZIK, Balázs M. MEZEI, Maciej NOWAK, ks. Sławomir NOWOSAD
Antonio PARDO CABALLOS, Furio PESCI, Adam POTKAY, Giovanni SALMERI
Stefan SAWICKI, ks. Jan SOCHOŃ, Manfred SPIEKER, Zbigniew STAWROWSKI
Eleonore STUMP, William J. SULLIVAN, Andrzej SZOSTEK MIC, ks. Alfred M. WIERZBICKI
Linda ZAGZEBSKI, Ireneusz ZIEMIŃSKI

ZESPÓŁ REDAKCYJNY KWARTALNIKA „ETHOS”

Ewa Agnieszka LEKKA-KOWALIK – redaktor naczelny
Jarosław MERECKI SDS – zastępca redaktora naczelnego
Tomasz GÓRKA – sekretarz redakcji
Dorota CHABRAJSKA, Mirosława CHUDA, Patrycja MIKULSKA
Ferdinand MCDERMOTT (redaktor językowy), Wojciech KRUSZEWSKI (redaktor językowy)

RECENZENCI TOMU

Leszek AUGUSTYN, Mariusz BRYL, Andrzej DERDZIUK OFMCap, Zbigniew DROZDOWICZ
Maciej FILIPIAK, Beata FRYDRYCZAK, Jacek GADECKI, Grażyna HABRAJSKA
Grażyna HALKIEWICZ-SOJAK, Dorota JEWDOKIMOW, Maciej T. KOCIUBA, Piotr KOZAK
ks. Ryszard KOZŁOWSKI, Mirosław KRUK, Piotr KRZYŻANOWSKI
Bernadetta KUCZERA-CHACHULSKA, Kazimierz KUCZMAN, Bożena KUKLIŃSKA
Lechosław LAMĘŃSKI, Krzysztof LEŚNIEWSKI, Małgorzata LEYKO, Alicja MAJEWSKA
Krzysztof MAŚLANKA, Anna MATUCHNIAK-MYSTKOWSKA, Paweł MAZANKA CSsR
Małgorzata U. MAZURCZAK, Tadeusz MICZKA, Roman MURAWSKI, Adam ORGANISTY
Andrzej PITRUS, Krzysztof POLIT, ks. Bogdan PONIŻY, Andrzej RADZIMIŃSKI
Maciej RAJEWSKI, Ewa REWERS, Anastazja SEUL, Paweł SKRZYDLEWSKI
Tomasz STEGLIŃSKI, ks. Grzegorz STRZELCZYK, Marek S. SZCZEPAŃSKI
Ryszard SZMYDKI, s. Wiesława TOMASZEWSKA, Dorota WOLSKA
Dorota ZDUNKIEWICZ-JEDYNAK, Leszek ZYGNER

Przygotowanie do druku
Dorota CHABRAJSKA, Mirosława CHUDA, Tomasz GÓRKA, Patrycja MIKULSKA

Przygotowanie komputerowe
Konrad NOWAKOWSKI

Projekt okładki
Leszek MAŁDZIK

ETHOS jest kwartalnikiem filozoficznym o charakterze interdyscyplinarnym
publikowanym w wersji papierowej (jest to wersja pierwotna).
Fragmety artykułów dostępne są na stronie www.ethos.lublin.pl

ISSN 0860-8024
www.ethos.lublin.pl
Nakład 700 egz.



ETHOS

Rok 32
2019 nr 3(127)

PIĘKNO

- * Od Redakcji – Piękno, „ja” i wspólnota (P.M.) **5**
- * From the Editors – Beauty, the Self, and the Community (P.M.) **11**
- * JAN PAWEŁ II – „Piękno waszym powołaniem otrzymanym od Boga” (Przemówienie z okazji jubileuszu artystów, Watykan, 18 II 2000) **19**
- * JOHN PAUL II – „Beauty is the vocation bestowed on you by God” (Address for the Jubilee Celebration for Artists, Vatican, 18 February 2000) **23**

ODNALEŹĆ FUNDAMENT PIĘKNA

- * Krzysztof NAPORA SCJ – „Jak piękna jest miłość twoja” (Pnp 4,10). Piękno w Pieśni nad pieśniami **29**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-05
- * Andrzej MARYNIARCZYK – Pulchrum sequitur esse rei. U źródeł transcendentalności piękna **49**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-06
- * Waldemar CZAJKOWSKI – Matematyka a piękno **68**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-07

UTRWALIĆ PIĘKNO

- * Beata PURC-STEPNIAK – Bogowie, herosi i cnoty. Piękno jako cnota we włoskim malarstwie i grafice wczesnego renesansu **93**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-08
- * Michał HAAKE – Piękno symbolu. O *Zwiastowaniu* z Ołtarza św. Kolumby Rogiera van der Weydena **124**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-09

- * Agnieszka DODA-WYSZYŃSKA – Piękno w upolitycznionym świecie. Przypadek twórców samorodnych **154**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-10
- * Dominik MAINSKI – Utrwalić dziedzictwo. Ikonografia medali poświęconych św. Janowi Pawłowi II **176**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-11

PIĘKNO – CZYLI DOBRO

- * Mariusz CZEPCZYŃSKI – Piękny krajobraz jako dobro publiczne. Reprezentacje i estetyzacje przestrzeni miejskich **197**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-12
- * Jolanta M. MARSZALSKA – Ubogie piękno. Idea ascezy i prostoty w kościołach cysterskich w świetle *Apologii do opata Wilhelma* św. Bernarda z Clairvaux **219**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-13
- * Magdalena BOROWSKA – Piękno i (współczesna) architektura. Od kryterium oceny estetycznej do fenomenalnego jawienia się **232**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-14

DOTKNAĆ TAJEMNICY PIĘKNA

- * Maria GOŁĘBIEWSKA – Podmiot intencji i przeżyć. Receptywność podmiotu i oceny estetyczne według Nicolasa Malebranche’a **255**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-15
- * Lilianna BIESZCZAD – Piękno w formie tańca czy piękno formy tańca? O potrzebie estetyki filozoficznej **280**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-16
- * Elżbieta MIKICIUK – Kenoza jako Kalofania. Fiodor Dostojewski o tajemnicy Chrystusowego piękna **299**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-17
- * Ks. Krzysztof SASUŁA – „Dzika świętość” i kicz. Uwagi o mistyce – w aspekcie estetycznym, etycznym, psychologicznym i teologicznym **329**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-18

KAROL WOJTYŁA–JAN PAWEŁ II
INSPIRACJE

- * Wojciech KACZMAREK – Od doświadczenia człowieka do miłości osoby. Osoba i relacje osobowe w twórczości literackiej Karola Wojtyły–Jana Pawła II **351**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-19

MYŚLAĆ OJCZYŻNA...

- * Piotr CHLEBOWSKI – „Kształtem jest Miłości”. O idei piękna w twórczości Norwida **377**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-20

OMÓWIENIA I RECENZJE

- * Ks. Sławomir NOWOSAD – Uniwersytet musi się wyróżniać (rec. M.W. Roche, *Realizing the Distinctive University: Vision and Values, Strategy and Culture*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 2017) **407**
- * Ks. Damian BEDNARSKI – Konferencje polskich ojców soborowych (rec. M. Białkowski, *Protokoły konferencji polskich ojców soborowych. Zbiór dokumentów 1962-1965*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2019) **412**
- * Jakub GUŻYŃSKI – Postliberalizm. Perspektywa teologiczno-polityczna (rec. J. Milbank, A. Pabst, *The Politics of Virtue: Post-Liberalism and the Human Future*, Rowman & Littlefield, London–New York 2016) **417**
- * Dawid WINCŁAW – Jak kształtować umiejętność dociekania filozoficznego? (rec. Ł. Krzywoń, *Filozofuj z dziećmi. Poradnik do prowadzenia filozoficznych dociekań z dziećmi i młodzieżą*, Wydawnictwo Academicum, Lublin 2019) **426**
- * Propozycje „Ethosu” (C. Norwid, *Vade-mecum. Transliteracja autografu*, oprac. M. Grabowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018; Jarosław Merecki SDS, *Osoba i dobro. Szkice o filozofii i teologii osoby Karola Wojtyły–Jana Pawła II*, Instytut Jana Pawła II KUL–Wydawnictwo KUL, Lublin 2019) **431**

PRZEZ PRYZMAT ETHOSU

- * Dorota CHABRAJSKA – *Góral*. Ku strukturze głębokiej piękna **435**

BIBLIOGRAFIA

- * Maria FILIPIAK – Piękno stworzenia i piękno kultury. Bibliografia wypowiedzi papieży Jana Pawła II, Benedykta XVI i Franciszka z lat 1978-2019 **441**
DOI 10.12887/32-2019-3-127-27
- * Noty o autorach **459**
- * Contents **465**

OD REDAKCJI

PIĘKNO, „JA” I WSPÓLNOTA

Doświadczenie piękna wskazuje, że świat w tym kształcie, w jakim się nam jawi, nie jest wszystkim, co istnieje. Nie ma co do tego wątpliwości autor Księgi Mądrości, który stwierdza, że doświadczenie to pozwala nam nawet uchwycić coś z natury owej innej i wyższej rzeczywistości: „z wielkości i piękna stworzeń poznaje się przez podobieństwo ich Stwórcę” (Mdr 13,5). Co więcej, „głupimi z natury” (Mdr 13,1) nazywa tych, którzy podziwiając wszechświat, nie widzą w nim dzieła „Tego, który jest” (Mdr 13,1), a części kosmosu czy działające w nim siły uznają za bóstwa. Starotestamentowy pisarz bezskutecznie próbuje znaleźć dla nich usprawiedliwienie. Stwierdza, że wprawdzie ich winę zmniejsza fakt, poszukują przecież Boga, a „ulegają złudzeniu, bo piękne to, na co patrzą” (Mdr 13,7), to jednak, ostatecznie, „im także nie można wybaczyć: jeśli się bowiem zdobyli na tyle wiedzy, by móc ogarnąć wszechświat – jakże nie znaleźli rychlej jego Władcy? (Mdr 13,9).

Piękno występuje w przytaczanych fragmentach Księgi Mądrości w dwójakiej roli: z jednej strony jest czymś, co niejako prowadzi spojrzenie ku właściwemu przedmiotowi podziwu, z drugiej zaś czymś, co mąci wzrok – tak że doświadczenie piękna samo nie wystarcza, abyśmy ów przedmiot rozpoznali. Jak się okazuje, nie wystarcza też moc tego, co autor biblijny nazywa wiedzą. Pomimo to jego końcowe pytanie wydaje się retoryczne. Wobec tak wyrazistego, przytłaczającego wręcz świadectwa – jakże można się mylić?

Jeśli jednak pytanie to potraktujemy nieretorycznie, odpowiedź na nie mogłaby przyjąć postać historii ludzkiej kultury, a w jej ramach opowieści o odmianach doświadczenia piękna i mniej lub bardziej trafnych interpretacjach tego doświadczenia, a także o przyczynach błędzenia.

W dziejach kultury Zachodu szczególne miejsce wśród tych opowieści i interpretacji zajmuje wizja zawarta przez Platona w *Uczcie*, w słynnej mowie o miłości i jej stopniach¹ przedstawionej przez kapłankę Diotymę Sokratesowi i powtórzonej przez Sokratesa uczestnikom sympozjonu. W wizji tej

¹ Por. P l a t o n, *Uczta*, 210 A-212 A, tłum. W. Witwicki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2008, s. 76-78.

piękno ukazywane jest przede wszystkim jako przedmiot miłości, można by powiedzieć – posługując się abstrakcyjnym językiem Arystotelesa – jego przyczyna sprawcza i celowa. Miłość zaś stanowi złożony proces, który rozpoczyna się odkryciem zmysłowego piękna jednostkowego ludzkiego ciała i rozbudzonym przez to odkrycie pożądaniem, a kończy kontemplacją samej istoty piękna. W procesie tym kochający uczy się dostrzegać różnicę między konkretyzacjami piękna a pięknem jako takim, a następnie odkrywa piękno duchowe. Dopiero wówczas – jak pisze Platon – może wypłynąć „na morze piękna [...] i kiedy się nam nim rozglądnie, płócić zacznie słowa i myśli wielkie i wspaniałe, gnany nienasyconym dążeniem do prawdy”². U kresu tej „żeglugi” ukazuje się mu „piękno wieczne, które nie powstaje i nie ginie, i nie rozwija się ani nie więdnie, ani nie jest z jednej strony piękne, a z drugiej szpetne, ani raz tylko takie, a drugi raz odmienne, ani takie w porównaniu z czymkolwiek, a z czym innym inne, ani też dla jednego piękne, a dla drugiego szpetne”³. Ostatecznie trud dążenia ku pięknu przynosi niezwykle owoce: „Co myślisz – Diotyma pyta retorycznie Sokratesa – czyby mógł jeszcze wtedy marne życie pędzić człowiek, który aż tam patrzy i to widzi, i z tym obcuje? [...] on dotyka tego, co naprawdę jest rzeczywiste. A skoro płódzi dzielność rzeczywistą i rozwija, kochankiem bogów się staje, i jeśli komu wolno marzyć o nieśmiertelności, to jemu wolno”⁴.

W przytaczanych fragmentach *Uczty* Platon na zawsze związał piękno, prawdę i dobro, a miłującym je złożył obietnicę nieśmiertelności innej niż ta, którą człowiek osiąga w swoim potomstwie i która związana jest z miłością jedynie zmysłową.

Co w istocie przedstawia Platon w swojej wizji pozostaje sprawą dyskusyjną. Otwarty pozostaje też spór, w jakim stopniu kochający się ludzie mogą odnaleźć ślady swojego doświadczenia w tym z ogromnym rozmachem, choć schematycznie nakreślonym obrazie, w którym konkretna osoba ukochanego wydaje się schodzić na drugi plan, jeśli nie w ogóle znikać z pola widzenia. W dziejach kultury opis ten uzyskał między innymi interpretację pedagogiczną: ma on przedstawiać żmudny proces wychowania i kształcenia, którego kres dostępny jest tylko nielicznym – chociaż początki należą do doświadczeń powszechnych.

Zapewne jedną z najbardziej fascynujących własności koncepcji Platona jest jej podatność na różnorodne interpretacje i niezmierna „pojemność”, a także zdolność łączenia tego, co doświadczenie każe nam rozdzielać: podsuwa ona sposób wyjaśnienia zarazem bliskości i oddalenia piękna, jego

² Tamże, 210 D, s. 76.

³ Tamże, 211 A, s. 77.

⁴ Tamże, 211 E-212A, s. 77n.

wszechobecności i jednocześnie niedostępności, uniwersalności i zarazem ekskluzywności jego doświadczenia, różnic w jego postrzeganiu, a także tego, że piękno, zamiast prowadzić ku prawdzie i dobru, może od nich odwozić.

Wizja, którą pozostawił ateński filozof, trwale przeniknęła kulturę zachodnią i żyje w niej pomimo wszelkich jej przemian i kryzysów – choć z czasem koncepcje zainspirowane myślą Platona stały się być może nieco bardziej powściągliwe niż ich pierwowzór i nie wydają się już odrywać nas od naszych „przyziemnych” spraw. Na przykład w dwudziestym wieku Hans-Georg Gadamer pisał w eseju *Aktualność piękna*: „Piękno, choćby napotkane niespodzianie, jest czymś w rodzaju rękojmi, iż w całym zamęcie rzeczywistości – ze wszystkimi jej niedoskonałościami i złem, we wszystkich jej opacznościach i jednostronnościach – to, co prawdziwe, nie leży w niedostępnej dali, ale wychodzi nam na spotkanie. Ontologiczną funkcją piękna jest usuwanie przepaści między ideałem i rzeczywistością”⁵. Doświadczenie piękna, zwłaszcza piękna w sztuce, nazywał Gadamer „przyzywaniem możliwego sakralnego porządku, gdziekolwiek by on był”⁶ oraz „skończoną odpowiedzią tego, co zwie się wiecznością”⁷.

Odwołująca się również do myśli Platona filozofka i pisarka Iris Murdoch podkreśla natomiast moralny i zarazem wychowawczy wymiar doświadczenia piękna: „Podziwianie piękna zawartego w sztuce czy w naturze nie tylko jest (pomimo wszelkich trudności) najłatwiejszym ze znanych ćwiczeń duchowych; jest to także zupełnie adekwatny sposób praktykowania (a nie tylko analogia do) dobrego życia, ponieważ mamy tu do czynienia z powstrzymaniem egoizmu z imię percepcji rzeczywistości”⁸. Obcowanie w pięknym w sztuce uważa Murdoch za szkołę miłości: „Wielka sztuka uczy nas, jak patrzeć na realne byty i kochać je, nie usidlając ich przy tym, nie posługując się nimi, nie wchłaniając ich do żarłocznego wnętrza «ja»”⁹. Owa nauka bezinteresownej miłości – jak pisze – zwykle nie przebiega jednak w sposób uświadomiony: „Zachwycanie się kwiatami i zwierzętami jest rzeczą dobrą w sposób tak oczywisty, że ludzie znoszący do domu kwiatki doniczkowe albo obserwujący pustułki mogliby nawet przyjąć ze zdziwieniem pogląd, iż to wszystko ma jakikolwiek związek z cnotą. Źródłem tego zdziwienia jest fakt – zauważony

⁵ H.G. G a d a m e r, *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 20. W cytowanym fragmencie Gadamer nie odnosi się do zawartego w *Uczcie* obrazu stopni miłości, lecz do znanej z *Fajdrosa* (246 A-248 B) wizji duszy jako uskrzydłonego rydwanu i jej wędrówki po nieboskłonie.

⁶ Tamże, s. 43.

⁷ Tamże, s. 61.

⁸ I. M u r d o c h, *O „Bogu” i „dobru”*, tłum. A. Pawelec, w: *taż, Prymat dobra*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 86.

⁹ Tamże.

przez Platona – że piękno jest jedynym bytem duchowym, który kochamy instynktownie”¹⁰.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że powszechność oraz naturalny i spontaniczny („instynktowny”) charakter doświadczenia piękna nie prowadzą nas jednak niezawodnie do przesycania nim tworzonej przez nas kultury. Zarówno Platon, jak i przywoływani autorzy dwudziestowieczni nie zapominają, że proces uczenia się miłości – czyli w istocie odkrywanie przez człowieka sensu rzeczywistości i specyficznego ludzkiego sposobu istnienia – nie zawsze kończy się pomyślnie. Nasza naturalna wrażliwość na piękno nie zapewnia nam też „automatycznie” zrozumienia jego sensu w ludzkim życiu. Roger Scruton, który podejmuje problematykę piękna w licznych wypowiedziach kierowanych do różnych grup odbiorców¹¹, przekonuje o wadze piękna dla tworzenia ludzkich wspólnot jako wspólnot istot rozumnych oraz dla kształtowania odpowiadających naturze człowieka środowisk, a także przestrzega przed dokonującym się współcześnie zagubieniem piękna w kulturze. Wśród przyczyn tego procesu wymienia przekonanie – obecnie rozpowszechnione bardziej niż kiedykolwiek wcześniej – o subiektywności, a więc i irracjonalności piękna oraz deprecjonowanie jego poszukiwania, uznawanego za wyłącznie „prywatną” sprawę poszczególnych jednostek. Poglądy te wypływają – jego zdaniem – z mylnej interpretacji roli osądu estetycznego w naszym życiu, uznania go „za środek afirmacji nas samych, nie zaś za sposób wyrzekania się siebie”¹². Scruton twierdzi, że negatywny wpływ owego błędu na kształt kultury jako całości jest już wyraźnie dostrzegalny: „Zagubienie piękna i pogarda dla jego poszukiwania stanowią krok ku nowej formie ludzkiego życia, w której dawanie zostaje zastąpione przez branie, a prawdziwe miłości przez niesprecyzowane bliżej żądze”¹³. Możemy jednak odrzucić pogląd, że piękno służy autoekspresji, a wówczas „założenie, że jest ono jedynie subiektywne, zaczyna – zdaniem filozofa – ustępować przekonaniu, że piękno to jeden z instrumentów, które wykorzystujemy w strategiach budowania konsensusu, jedna z wartości, za pomocą których tworzymy wspólnie zamieszkiwany świat i niesiemy sobie nawzajem pocieszenie. Krótko mówiąc, jest ono narzędziem budowania domu”¹⁴.

W cytowanym artykule *Why Beauty Matters* [„Dlaczego piękno ma znaczenie”], opublikowanym w roku 2018, Scruton odnosi się do bieżących spo-

¹⁰ T a ż, *Prymat dobra nad innymi pojęciami*, tłum. A. Pawelec, w: taż, *Prymat dobra*, s. 107.

¹¹ Wśród wypowiedzi tych wymienić należy telewizyjny film dokumentalny *Why Beauty Matters* (Wielka Brytania, 2009, reż. L. Lockwood, <https://www.bbc.co.uk/programmes/b00p6tsd>).

¹² T e n ż e, *Why Beauty Matters*, „The Monist” 101(2018) nr 1, s. 10. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów prac obcojęzycznych – P.M.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 11.

rów o piękno w architekturze. W tym kontekście termin „dom”, używany przez niego w sposób do pewnego stopnia metaforyczny i abstrakcyjny, zachowuje również swoje dosłowne znaczenie. W napisanym około dziesięciu lat wcześniej popularnym wprowadzeniu do tematyki piękna¹⁵ filozof chętnie przywołuje właśnie doświadczenie „piękna codziennego”¹⁶ czy też „minimalnego”¹⁷ i twierdzi, że „sąd estetyczny pozostaje niezbędnym czynnikiem każdego wysiłku, by zrobić coś dobrze”¹⁸.

W książce Scrutona odnajdujemy ducha Immanuela Kanta, Platon zaś i kontynuatorzy jego myśli traktowani są sceptycznie (obraz przedstawiony w przywołanym fragmencie *Uczt* skomentowany został następująco: „W Platońskiej wizji kryje się więcej pobożnych życzeń niż prawdy”¹⁹). Autor z założenia odrzuca „neoplatoński pogląd na temat piękna jako cechy samego bytu”²⁰, nie analizuje też piękna „w kategoriach własności lub cech, jakie ujawnić by się miały w pięknych przedmiotach”²¹ ani nie podejmuje próby sformułowania definicji piękna. „W moim przekonaniu – pisze – definicje takie wychodzą od niewłaściwej strony problemu, który dotyczy nie tyle «rzeczy w świecie», ale szczególnego ich doświadczenia oraz poszukiwania znaczenia, jakie z tego doświadczenia wypływa. Czy oznacza to, że «piękno jest w oku patrzącego» – że nie ma żadnej obiektywnej własności którą rozpoznajemy i co do której natury oraz wartości możemy być zgodni? Moja odpowiedź na to pytanie jest prosta: wszystko, co powiedziałem na temat doświadczenia piękna oznacza, że ma ono racjonalne ugruntowanie. Wzywa nas ono do odnajdywania znaczenia w jego przedmiotach, do przeprowadzania krytycznych porównań, a także do badania naszego życia i naszych uczuć w świetle tych odkryć. Sztuka, przyroda i ludzkie formy – wszystko zachęca nas, by doświadczenie to umieścić w centrum naszego życia. Jeśli tak uczynimy, da nam ono odnawiającą siłę, która nigdy nas nie znuży”²².

Chociaż Roger Scruton deklaruje (i w swojej książce faktycznie zachowuje) dystans do Platońskiej wizji, w jego słowach pobrzmiwa, jak w *Uczt*, przekonanie o mocy piękna i związanej z doświadczeniem piękna obietnicy. Przekonanie to wydaje się jednak mieć swoje źródło nie w jakichkolwiek przyjętych koncepcjach, ile właśnie w uniwersalnym doświadczeniu człowieka.

¹⁵ Zob. t e n ż e, *Beauty: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2009.

¹⁶ T e n ż e, *Piękno. Krótkie wprowadzenie*, tłum. S. Krawczyk, A. Rejniak-Majewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 81.

¹⁷ Tamże, s. 95.

¹⁸ Tamże, s. 79.

¹⁹ Tamże, s. 47.

²⁰ Tamże, s. 183.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 185.

Głos owego doświadczenia jest wyraźnie słyszalny również w artykułach zebranych w niniejszym tomie „Ethosu” – jakkolwiek różne dziedziny wiedzy i stanowiska filozoficzne reprezentowałiby ich autorzy.

Patrycja Mikulska

FROM THE EDITORS

BEAUTY, THE SELF, AND THE COMMUNITY

The experience of beauty suggests that the world as it appears to us is not all that exists. This seems obvious to the author of the Book of Wisdom, who claims that the experience of beauty reveals to us as much as the nature of a different and higher reality: “For from the greatness and the beauty of created things their original author, by analogy, is seen” (Wis 13:5). Moreover, those who despite their admiration of the universe fail to see it as a work of “him who is” (Wis 13:1) and consider the forces active in the world as deities are called “foolish by nature” (Wis 13:1). In vain does the biblical author look for ways to justify those who “search busily” (Wis 13:7) for God, “but are distracted by what they see, because the things seen are fair” (Wis 13:7). Ultimately, he states, “Not even these are pardonable. For if they so far succeeded in knowledge that they could speculate about the world, how did they not more quickly find its LORD?” (Wis 13:8–9).

In the cited excerpts from the Book of Wisdom, beauty is shown as playing a twofold role. On the one hand, it guides our gaze towards the proper object of appreciation; yet on the other hand, it clouds the eye—so that the experience of beauty does not suffice to make us discern its object, even if we are assisted by what the author of the Book of Wisdom calls ‘knowledge.’ Nevertheless, his question sounds rhetorical: How can one err, faced with such clear or, in fact, overwhelming evidence?

If, however, his question is considered as non-rhetorical, the answer to it might take the form of a narrative on the history of human culture comprising stories of the experience of beauty, its varieties and more or less successful interpretations, revealing also the sources of our mistakes and of our failures.

Among those stories and their interpretations a special place in the history of the Western culture is due to the vision Plato described in his *Symposium* in the famous speech on the ‘ladder of love’¹ presented by the priestess Diotima to Socrates and related by the latter to the participants of the banquet.

¹ See Plato, *The Symposium*, 210 a–212a, translated by M. C. Howatson, edited by M. C. Howatson and Frisbee C. C. Sheffield (Cambridge–New York: Cambridge University Press, 2008), 48–50.

In this vision, beauty is portrayed primarily as the object of love or, to use Aristotle's abstract language, as its efficient and final cause. The love Plato depicts is a complex process that begins with a discovery of sensual beauty of an individual human body and with the desire awakened by this discovery, and ends with seeing the essence of beauty itself. Going through this process, the lover learns to distinguish beauty particularized in things, people, their acts or thoughts from beauty as such, and finally becomes capable of perceiving spiritual beauty. It is only then that he "will turn towards the vast sea of the beautiful and while contemplating it he will give birth to many beautiful, indeed magnificent, discourses and thoughts in a boundless love of wisdom."² At the end of the lover's journey, beauty reveals itself to him as it is: "What he sees is, in the first place, eternal; it does not come into being or perish, nor does it grow or waste away. Secondly, it is not beautiful in one respect and ugly in another, or beautiful at one time and not at another, or beautiful by one standard and ugly by another, or beautiful in one place and ugly in another because it is beautiful to some people but ugly to others."³ Ultimately, the hardships of striving for beauty are rewarded with extraordinary fruits. Thus Diotima asks Socrates rhetorically: "Do you think ... that a person who directs his gaze to that object and contemplates it with that faculty by which it has to be viewed, and stays close to it, has a poor life? Do you not reflect ... that it is there alone, when he sees the beautiful with that by which it has to be viewed, that he will give birth to true virtue? He will give birth not to mere images of virtue but to true virtue, because it is not an image that he is grasping but the truth. When he has given birth to and nurtured true virtue it is possible for him to be loved by the gods and to become, if any human can, immortal himself."⁴

In his *Symposium*, Plato has forever united the beautiful with the true and with the good; he also gave those who love beauty a promise of immortality different than the one reached by man in his progeny and related to merely sensual love.

What the image created by the Athenian philosopher actually depicts has been subject to debate. It has also been debated whether (and if so, to what extent) the love praised by Diotima reflects the actual experience of people in love and whether Plato, having focused on the path of the one who loves, has not marginalized the one who is loved. In the history of culture, Plato's description of love has been interpreted chiefly in a pedagogical manner: as an image of the difficult process of upbringing and education. However, while the nature of this process is familiar to anyone, only few can accomplish it effectively.

² Ibidem, 210 d, 49.

³ Ibidem, 211 a, 77.

⁴ Ibidem, 211 e–212a, 50.

Perhaps one of the most fascinating characteristics of the image proposed by Plato is its extraordinary susceptibility and openness to different interpretations, as well as its capacity to unite what, guided by our experience, we are inclined to separate. With the vision in question the philosopher seems to explain both the closeness and the remoteness of beauty, its omnipresence and, at the same time, its inaccessibility and, at the same time, the universality and the exclusiveness of its experience, the differences in its perception, as well as the fact that beauty, instead of guiding its lover to truth and goodness, may deflect him away from them.

The Platonic vision has taken root in the Western culture and persisted in it despite all its transformations and crises, even though, with time, compared with their ‘prototype,’ views drawing on Plato’s thought have become somewhat restrained and no longer seem to encourage detachment from our mundane affairs. In his essay “The Relevance of the Beautiful,” the twentieth-century philosopher Hans-Georg Gadamer writes as follows: “However unexpected our encounter with beauty may be, it gives us assurance that the truth does not lie far off and inaccessible to us, but can be encountered in the disorder of reality with all its imperfections, evils, errors, extremes, and fateful confusions. The ontological function of the beautiful is to bridge the chasm between the ideal and the real.”⁵ Gadamer believes the experience of the beautiful, and particularly of the beautiful in art, to be “the invocation of a potential whole and holy order of things, wherever it may be”⁶ and “perhaps ... the only way that is granted to us finite beings to relate to what we call eternity.”⁷

A moral and, at the same time, pedagogical dimension of the experience of beauty is emphasized by Iris Murdoch who, also inspired by Plato, claims: “The appreciation of beauty in art or nature is not only (for all its difficulties) the easiest available spiritual exercise; it is also a completely adequate entry into (and just an analogy of) the good life, since it *is*, the checking of selfishness in the interest of seeing the real.”⁸ In her view, communing with beauty is a lesson of love: “Great art teaches us how real things can be looked at and loved without being seized and used, without being appropriated into the greedy organism of the self.”⁹ Murdoch observes, however, that we are usually unaware

⁵ Hans-Georg Gadamer, “The Relevance of the Beautiful: Art as Play, Symbol, and Festival,” in Hans-Georg Gadamer, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, translated by Nicholas Walker, edited by Robert Bernasconi (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 15. In the cited excerpt, Gadamer does not refer to the image of the ‘ladder of love,’ but to the vision of the soul, described in *Phaedrus* (246 a–248 b), as a winged chariot and its journey across heaven.

⁶ *Ibidem*, 32.

⁷ *Ibidem*, 45.

⁸ Iris Murdoch, “The Sovereignty of Good over Other Concepts,” in Iris Murdoch, *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*, edited by Peter Conradi (Harmondsworth: Penguin Books, 1998), 352.

⁹ *Ibidem*, 353.

of being involved in the process of learning disinterested love: “It is so patently a good thing to take delight in flowers and animals that people who bring home potted plants and watch kestrels might even be surprised at the notion that these things have anything to do with virtue. The surprise is a product of the fact that, as Plato pointed out, beauty is the only spiritual thing we love by instinct.”¹⁰

It is important to remember that such a universal and spontaneous character of the experience of beauty does not guarantee that beauty will permeate the culture we create. Plato, as well as the cited twentieth-century authors, is not oblivious of the fact that we often fail in our effort to learn to love and thus in the effort to discover the meaning of reality and the specifically human mode of existence. Neither does our natural sensitivity to beauty ‘automatically’ result in a correct understanding of the role beauty plays in our lives. Roger Scruton, who has addressed the issue of beauty in numerous works targeted at various audiences,¹¹ emphasizes the utmost importance of beauty in building human communities conceived as the communities of rational beings and gives a warning about the ongoing loss of beauty in contemporary culture. Among the causes of this loss, the philosopher indicates the belief, more widespread today than ever before, that beauty is subjective and therefore irrational; in this context, he also points to a related attitude of disregard for the pursuit of beauty as a ‘private affair’ of individuals. In his view, such opinions and attitudes result from an erroneous interpretation of the role of aesthetic judgement in our lives, namely, from “seeing it as a way of affirming ourselves, instead of a way of denying ourselves.”¹² The philosopher claims that the negative influence of this error on our culture is already easily observable: “The loss of beauty, and contempt for the pursuit of it, is one step on the way to a new form of human life, in which taking replaces giving, and vague lusts replace real loves.”¹³ We are, however, still capable of rejecting the assumption that the function of beauty is to express our individual selves; if we do so, “beauty begins to take on another character, as one of the instruments in our consensus-building strategies, one of the values through which we construct and belong to a shared world. In short, it is part of building a home.”¹⁴

In the above cited article “Why Beauty Matters,” published in 2018, Scruton addresses the current debates on beauty in architecture. In this context, the

¹⁰ Iris Murdoch, “The Sovereignty of Good over Other Concepts,” in Iris Murdoch, *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*, edited by Peter Conradi (Harmondsworth: Penguin Books, 1998), 370.

¹¹ See, for example, the television documentary *Why Beauty Matters* (Great Britain, 2009, directed by Louise Lockwood, <https://www.bbc.co.uk/programmes/b00p6tsd>).

¹² Roger Scruton, “Why Beauty Matters,” *The Monist*, 101, no. 1 (2018): 10.

¹³ *Ibidem*: 16.

¹⁴ *Ibidem*: 11.

word ‘home,’ used by the philosopher in, to some extent, a metaphorical and abstract way, preserves also its literal meaning. In his popular introductory text addressing the theme of beauty written about ten years earlier¹⁵ Scruton repeatedly mentions the experience of “everyday beauty”¹⁶ or “minimal beauty”¹⁷ and claims that “aesthetic judgement is a necessary part of doing anything well.”¹⁸

In Scruton’s book, the spirit of Immanuel Kant is apparent, while Plato and his followers are regarded with skepticism (Plato’s views on love are commented upon in the following way: “There is more wishful thinking than truth in the Platonic vision”¹⁹). The author rejects also “the neo-Platonist view of beauty, as a feature of Being itself,”²⁰ avoids analyzing beauty “in terms of some property or properties supposed to be exhibited by all beautiful things,”²¹ and refrains from attempts at giving a definition of beauty. He writes: “In my view all such definitions start from the wrong end of the subject, which is not about ‘things in the world’ but about a particular experience of them, and about the pursuit of meaning that springs from that experience. Does this imply that ‘beauty is in the eye of the beholder,’ that there is no objective property that we recognize and about whose nature and value we can agree? My answer is simply this: everything I have said about the experience of beauty implies that it is rationally founded. It challenges us to find meaning in its object, to make critical comparisons, and to examine our own lives and emotions in the light of what we find. Art, nature and the human form all invite us to place this experience in the centre of our lives. If we do so, then it offers a place of refreshment of which we will never tire.”²²

Although Roger Scruton declares his distance to the Platonic visions (and in his book remains true to this declaration), the belief in the power of beauty and in the power of the promise related to the experience of beauty seems to pervade his work. His belief, however, does not spring from any preconceived ideas, but is rooted in universal human experience. The voice of this experience is clearly discernible also in the articles collected in the present volume of *Ethos*, however different academic disciplines and philosophical positions their authors might represent.

Patrycja Mikulska

¹⁵ See Roger Scruton, *Beauty: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

¹⁶ *Ibidem*, 81.

¹⁷ *Ibidem*, 96.

¹⁸ *Ibidem*, 79.

¹⁹ *Ibidem*, 42.

²⁰ *Ibidem*, 195.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, 196f.

JAN PAWEŁ II
„PIĘKNO WASZYM POWOŁANIEM OTRZYMANYM OD BOGA”

JOHN PAUL II
“BEAUTY IS THE VOCATION BESTOWED ON YOU BY GOD”

JAN PAWEŁ II

„PIĘKNO WASZYM POWOŁANIEM
OTRZYMANYM OD BOGA”*

Księżę Kardynale, czcigodni Bracia w biskupstwie i kapłaństwie, drodzy Bracia i Siostry!

Z wielką radością spotykam się z wami w tej Bazylice, która jest dziełem twórców zaliczanych do największych geniuszów architektury i rzeźby. Witajcie! Pozdrawiam kard. Rogera Etchegaraya, który przewodniczył liturgii Mszy św. Wraz za nim witam abpa Francesco Marchisano, przewodniczącego Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury, a także innych biskupów i kapłanów. Witam obecnych tu przedstawicieli władz państwowych i artystów. Do wszystkich kieruję słowa uznania za to przejmujące świadectwo wiary. Nikt bardziej niż wy, drodzy artyści, nie może czuć się jak we własnym domu tutaj, gdzie wiara i sztuka spotykają się w tak szczególny sposób, wznosząc nas na wyżyny kontemplacji chwały Bożej.

Doświadczyliście tego przed chwilą, podczas liturgii eucharystycznej, która jest sercem życia Kościoła. Jeżeli – jak powiada Sobór – „liturgia ziemską daje nam niejako przedsmak uczestnictwa w liturgii niebiańskiej”¹ – to szczególnie wyraźnie jest to odczuwalne w tej wspaniałej świątyni. Kieruje ona naszą myśl ku niebieskiemu Jeruzalem, którego fundamenty, wedle słów Apokalipsy, „zdobne są wszelakim drogim kamieniem” (Ap 21,19) i nie potrzeba mu już światła słońca ani księżyca, „bo chwała Boga je oświetliła, a jego lampą – Baranek” (Ap 21,23).

Cieszę się, że mogę dziś znów skierować do was wyrazy szacunku, które w ubiegłym roku zawarłem w moim *Liście do artystów*. Pora już, aby odtworzyć płodną więź przymierza między Kościołem a sztuką, które tak głęboki

* Przemówienie wygłoszone na zakończenie Mszy św. w Bazylice św. Piotra w Watykanie z okazji Jubileuszu Artystów 18 lutego 2000 roku. Tekst publikujemy za „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 21(2000) nr 4(222), s. 28n.

¹ Sobór Watykański II, Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum concilium*, nr 8.

wpływ wywierało na dzieje chrześcijaństwa w ciągu minionych dwóch tysiącleci. Wymaga to od was, drodzy artyści wierzący, zdolności głębokiego przeżywania rzeczywistości wiary chrześcijańskiej, tak aby stawała się ona źródłem kultury i przynosiła światu nowe „epifanie” Boskiego piękna, dostrzeganego w stworzeniu.

Jesteście tu dzisiaj właśnie po to, aby wyrazić swoją wiarę. Przybyliście, aby obchodzić Jubileusz. A cóż to znaczy, w najgłębszym sensie, jeżeli nie wpatrywać się w oblicze Chrystusa, aby zaznać Jego miłosierdzia i zanurzyć się w Jego światłości? Jubileusz to Chrystus! To On jest naszym zbawieniem i naszą radością, to On jest naszą pieśnią i nadzieją. Kto wchodzi do tej Bazyliki przez Drzwi Święte, spotyka Go na samym początku, gdy skieruje wzrok na *Pietę* Michała Anioła i zespoli niejako swoje spojrzenie ze spojrzeniem Maryi, tulącej martwe ciało Syna. To umęczone, ale mimo to pełne uroku ciało „najpiękniejszego z synów ludzkich” (por. Ps 45 [44],3) jest źródłem życia. Maryja, symbolizująca nową ludzkość jako Ta, która sama została zbawiona, powierza Go każdemu z nas jako zasiew zmartwychwstania. My bowiem, jak naucza apostoł Paweł, „przez chrzest zanurzający nas w śmierć zostaliśmy razem z Nim pogrzebani po to, abyśmy i my wkroczyli w nowe życie – jak Chrystus powstał z martwych dzięki chwale Ojca” (Rz 6,4).

Jubileusz nakazuje nam przyjąć tę łaskę zmartwychwstania, tak aby przeniknęła ona wszystkie zakamarki naszego życia, uzdrawiając je nie tylko z grzechu, ale także z zanieczyszczeń, jakie grzech pozostawia w nas nawet wówczas, gdy już pojednamy się z Bogiem. W pewnym sensie Jubileusz ma „ociosać” kamień naszego serca, aby wyłoniło się z niego oblicze Chrystusa, nowego Człowieka.

Artystą, który potrafi do głębi przeprowadzić to dzieło, jest Duch Święty. Potrzebuje On jednak naszego współdziałania i uległości. Nawrócenie serca jest, by tak rzec, dziełem sztuki tworzonym wspólnie przez Ducha Świętego i naszą wolność. Wy, artyści, nawykli do kształtowania różnorodnej materii zgodnie z natchnieniem waszego geniuszu, wiecie, jak bardzo codzienny wysiłek doskonalenia swojego życia podobny jest do twórczego trudu. Jak napisałem w skierowanym do was Liście, „w «twórczości artystycznej» człowiek bardziej niż w jakikolwiek inny sposób objawia się jako «obraz Boży» i wypełnia to zadanie przede wszystkim kształtując wspianą «materię» własnego człowieczeństwa, a z kolei także sprawując twórczą władzę nad otaczającym go światem”². Istnieje szczególna analogia między sztuką formowania samego siebie a sztuką przekształcania materii.

W jednej i drugiej dziedzinie punktem wyjścia jest zawsze dar otrzymany z wysoka. Jeśli twórczość artystyczna potrzebuje „natchnienia”, to do rozwoju

² Jan Paweł II, *List do artystów*, nr 1.

duchowego potrzebna jest łaska, czyli dar, przez który Bóg udziela samego siebie, otaczając miłością nasze życie, oświecając naszą drogę, pukając do drzwi naszego serca, aby w końcu w nim zamieszkać i uczynić go świątynią swojej świętości: „Jeśli Mnie kto miłuje, będzie zachowywał moją naukę, a Ojciec mój umiłuje go, i przyjdziemy do niego, i będziemy u niego przebywać” (J 14,23).

Ten dialog z łaską angażuje nas przede wszystkim na płaszczyźnie etycznej, ale dotyka wszystkich wymiarów naszego życia, a w szczególności sposób wyraża się przez realizację talentu artystycznego. Śladem obecności Boga w naszych sercach jest urzeczenie pięknem i tęsknota za nim. Nie ulega bowiem wątpliwości, że artysta zachowuje szczególną relację z pięknem, można wręcz powiedzieć, że piękno jest „jego powołaniem, zadaniem mu przez Stwórcę”³. Jeżeli człowiek potrafi dostrzec w rozlicznych przejawach piękna promień najdoskonalszego piękna, wówczas sztuka staje się drogą ku Bogu i nakłania artystę do połączenia twórczej pracy z trudem życia coraz bardziej zgodnego z Bożym prawem. Czasem właśnie kontrast między blaskiem artystycznego dzieła a ociążalnością własnego serca może wzbudzić ów zbawienny niepokój, który pozwala odczuć pragnienie przewyciężenia własnej mierności i rozpoczęcia nowego życia, wielkodusznie otwartego na miłość do Boga i braci.

To wtedy właśnie nasze człowieczeństwo wzbija się wysoko, ku doświadczeniu wolności i – rzekłbym – nieskończoności, podobnym do tego, jakie przeżywamy, patrząc na jeszcze jedno dzieło Michała Anioła – kopułę, która góruje nad tą świątynią i jest jej zwieńczeniem. Widziana z zewnątrz, wydaje się obrazem sklepienia niebieskiego, osłaniającego wspólnotę zgromadzoną na modlitwie, jakby była symbolem miłości, z jaką Bóg pochyła się nad wiernymi. Gdy natomiast podziwiamy ją od wewnątrz, jej oszłamiająca wyniosłość wyraża piękno i zarazem trud wznoszenia się ku pełnemu spotkaniu z Bogiem.

Właśnie do takiego wznoszenia się wzywa was, drodzy artyści, dzisiejsza uroczystość jubileuszowa. Jest ona zachętą do uprawiania wspaniałej „sztuki” świętości. Jeżeli wyda się wam to zbyt trudne, niech pociesza was myśl, że na tej drodze nie jesteśmy sami: łaska wspomaga nas także dzięki obecności przy nas Kościoła, przez którą staje się on matką każdego z nas, wyjednując u Boskiego Oblubieńca przeobfite miłosierdzie i dary. Czyż nie taki sens ma pojęcie „mater Ecclesia”, które Bernini tak trafnie wyraził w swojej majestatycznej kolumnadzie, nadając jej kształt otwartych ramion? Te ogromne ramiona to przecież ramiona matki, otwierające się na przyjęcie całej ludzkości. Ogarnięty tymi ramionami, każdy członek Kościoła może tu znaleźć wychnienie na swej pielgrzymiej drodze, na szlaku wiodącym do ojczyzny.

³ Tamże, nr 3.

Nasza refleksja powraca zatem do punktu wyjścia, do niebieskiej Jerozolimy, za którą tęsknimy jako pielgrzymujący Lud Boży.

Życzę wam, drodzy artyści, żeby zawsze pociągało was jej piękno, a pragnąc wspomóc wasze wysiłki, z serca udzielam wam Apostolskiego Błogosławieństwa.

JOHN PAUL II

“BEAUTY IS THE VOCATION
BESTOWED ON YOU BY GOD”*

Your Eminence,
Venerable Brothers in the Episcopate and the Priesthood,
Dear Brothers and Sisters,

It is a great joy for me to meet you in this basilica, in which some of the greatest geniuses of architecture and sculpture have had a hand. Welcome! I greet Cardinal Roger Etchegaray, who has presided at the celebration of Holy Mass. With him I greet Archbishop Francesco Marchisano, President of the Pontifical Commission for the Cultural Heritage of the Church, and the other prelates and priests. I also greet the civil authorities who have spoken and the artists present. I express my appreciation to everyone for this intense witness of faith. No one, dear lovers of art, can feel as much at home here as you, where faith and art come together in so remarkable a way and lift us up to contemplation of the divine glory.

You have just experienced that in the Eucharistic celebration which is the heart of ecclesial life. If, as the Council said, “in the earthly liturgy we take part in a foretaste of that heavenly liturgy,”¹ it is particularly evident in the splendor of this Church. It transports us in spirit to the heavenly Jerusalem, whose foundations—according to the words of the Book of Revelation—are “adorned with every jewel” (Rev 21:19), and the light of the sun and moon are no longer needed, “for the glory of God is its light, and its lamp is the Lamb” (Rev 21:23).

* Address for the Jubilee Celebration for Artists delivered at the end of the Holy Mass in St. Peter’s Basilica in the Vatican on 18 February 2000. For the original text, see http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/en/speeches/2000/jan-mar/documents/hf_jp-ii_spe_20000218_jubilee-artists.html. © Copyright 2000 by Libreria Editrice Vaticana.

¹ Second Vatican Council, *Sacrosanctum Concilium*, the Constitution on the Sacred Liturgy, Section 8.

I am pleased today to offer you once again the sentiments of esteem I expressed last year in my *Letter to Artists*. It is time to return to that fruitful alliance between the Church and artists which has deeply marked the path of Christianity in these two millenniums. This presumes your ability, dear Christian artists, to live profoundly the reality of your Christian faith, so that it will give birth to culture and offer the world new ‘epiphanies’ of the divine beauty reflected in creation. It is precisely to express your faith that you are here today. You have come to celebrate the Jubilee. What does this mean in the final analysis, other than to fix one’s gaze on the face of Christ, to receive his mercy and be bathed in his light? The Jubilee is Christ! He is our salvation and our joy; he is our hymn and our hope. Anyone who enters this basilica through the Holy Door first meets him when turning his eyes to Michelangelo’s *Pietà*, joining his gaze in a way with Mary’s as she embraces the lifeless body of her Son. That tortured yet sweet body of the “fairest of the sons of men” (Ps 45:3) is the source of life. Mary, image of the new humanity, herself one of the saved, presents him to each of us as the source of resurrection. In fact, as the Apostle Paul teaches us, “we were buried with him by baptism into death, so that as Christ was raised from the dead by the glory of the Father, we too might walk in newness of life” (Rom 6:4).

The Jubilee invites us to accept this grace of resurrection so that it will penetrate every corner of our lives, healing them not only from sin but also from the dross that sin leaves in us even after we have been reconciled with God. In a certain sense it is a question of ‘sculpting’ the stone of our hearts to bring out the features of Christ the new Man.

The Artist who can do this in depth is the Holy Spirit. However, he requires our responsiveness and docility. Conversion of heart, so to speak, is a work of art jointly produced by the Spirit and our freedom. You artists, accustomed to shaping the most diverse materials according to the inspiration of your genius, know how closely the daily effort to improve one’s life resembles artistic work. As I wrote in my Letter to you, “through his ‘artistic creativity,’ man appears more than ever ‘in the image of God’ and he accomplishes this task above all in shaping the wondrous ‘material’ of his own humanity and then exercising creative dominion over the universe which surrounds him.”² There is a remarkable similarity between the art of forming oneself and that which takes place in the transformation of matter.

In both these tasks the starting-point is always a gift from above. If artistic creation has need of ‘inspiration,’ the journey of the spirit has need of grace, which is the gift by which God communicates himself, surrounding our lives with his love, lighting our steps and knocking at our hearts until he can dwell

² John Paul II, *Letter to Artists*, Section 1.

in them and make them the temple of his holiness: “If a man loves me, he will keep my word, and my Father will love him, and we will come to him and make our home with him” (Jn 14:23).

This dialogue with grace primarily involves the ethical level, but it touches all the dimensions of our lives and is particularly expressed in the exercise of artistic talent. God lets himself be glimpsed in your spirit through the fascination of beauty and your longing for it. Without doubt the artist has a special relationship to beauty, and it can be said that beauty is “the vocation bestowed on him by the Creator.”³ If the artist can perceive a ray of the supreme beauty among the many manifestations of the beautiful, then art becomes a way to God and spurs the artist to combine his creative talent with his commitment to a life of ever greater conformity to the divine law. At times the encounter between the splendor of artistic achievement and the heaviness of one’s heart can stir that salutary restlessness which makes one want to overcome mediocrity and to start a new life, generously open to the love of God and our brethren.

It is then that our humanity soars in an experience of freedom and, I would say, of the infinite, like the experience Michelangelo still inspires in us by his dome that both dominates and crowns this church. Viewed from the outside, it seems to outline the embrace of heaven over the community gathered in prayer, as if to symbolize God’s love in drawing near to it. But when seen from the inside with its dizzying height, it suggests the fascination and effort required to rise to the full encounter with God.

Today’s Jubilee celebration calls you, dear artists, precisely to rise in this way. It invites you to practice the wonderful ‘art’ of holiness. If this should seem too difficult, may the thought that we are not alone on this journey give you comfort: grace also sustains us through that ecclesial companionship in which the Church becomes a mother to each of us, obtaining from her divine Bridegroom a superabundance of mercy and gifts. Is this not the meaning of the ‘mater Ecclesia’ which Bernini powerfully depicted in the solemn embrace of the colonnade? Those majestic arms are always motherly arms reaching out to all humanity. Welcomed into them, every member of the Church can feel heartened on his pilgrim journey to our homeland.

Thus our reflection returns to its starting-point, to the splendor of the heavenly Jerusalem, for which we yearn as the pilgrim People of God.

I hope, dear artists, that you will always feel drawn by that splendor, and as a comfort to you in your efforts, I cordially give you my Blessing.

³ Ibidem, Section 3.

ODNALEŹĆ FUNDAMENT PIĘKNA

Krzysztof NAPORA SCJ

„JAK PIĘKNA JEST MIŁOŚĆ TWOJA” (Pnp 4,10) Piękno w Pieśni nad pieśniami

Nawet pobieżna lektura tekstu Pieśni nad pieśniami daje poczucie obcowania z literaturą piękną. W „Najpiękniejszej z pieśni” piękno jest jakością wszechobecną, nieodłącznie związaną z miłością kochanków, światem, w którym mieszkają, i językiem, w którym napisano utwór. Te trzy poziomy piękna określają się nawzajem: piękno kochanków jest podobne do piękna świata, a oba istnieją w mowie, która je wyraża.

Podjmując temat piękna w Pieśni nad pieśniami, mamy świadomość, że może ono stanowić jeden z najistotniejszych i jednocześnie najbardziej uniwersalnych kluczy do zrozumienia tej wyjątkowej księgi biblijnej. Wobec ogromu i różnorodności literatury poświęconej analizie Pieśni nad pieśniami na przestrzeni wieków, wobec różnaitości podejść prezentowanych przez badaczy, każdy nowy wysiłek podejmowany na tym polu obciążony jest ryzykiem pewnej powierzchowności i jednostronności. Zarazem jednak w obliczu odchodzenia od klasycznych pojęć i rozmycia ich znaczeń rodzi się pragnienie głębszego poznania i kontemplowania piękna, które od wieków niezmiennie zachwyca „do pracy [...], by się zmartwychwstało”¹.

Refleksję na temat piękna rozwijać będziemy w czterech kierunkach. W części pierwszej zajmiemy się pięknem samego utworu, przede wszystkim pod względem formy. W dwóch kolejnych skoncentrujemy się na pięknie bohaterów Pieśni nad pieśniami: Oblubienicy i Oblubieńca. Ostatnia część poświęcona zostanie pięknu miłości, która ich łączy. Tak określony kierunek analizy wydawać się może nieco arbitralny, a nawet ryzykowny pod względem metodologicznym, ze względu na odmienność owych trzech rodzajów piękna: formalnego piękna utworu poetyckiego, piękna osób oraz piękna relacji, która łączy osoby. Różnorodność ta uwypukla jednak – w naszym przekonaniu – wielowymiarowy charakter rzeczywistości piękna i bogactwo odniesień do niej zawartych w Pieśni nad pieśniami. Ponadto taki właśnie kierunek poszukiwań poniekąd wydaje się wskazywać sama księga biblijna, której redaktor używa przymiotnika „yāpeh” („piękny”) zarówno w odniesieniu do Oblubienicy i Oblubieńca, jak i do ich miłości. Myśl o pięknie utworu – choć nie została wyrażona tym samym hebrajskim przymiotnikiem – ukryta jest

¹ C. Norwid, *Promethidion*, w: tenże, *Pisma wybrane*, t. 2, *Poematy*, oprac. J.W. Gomułicki, PWN, Warszawa 1980, s. 293.

w jego hebrajskim tytule: „šir haššîrîm” oznacza bowiem „pieśń pieśni”, czyli „najpiękniejszą z pieśni”.

„NAJPIĘKNIEJSZA Z PIEŚNI” (Pnp 1,1)
PIĘKNO PIEŚNI

Kiedy w siódmym lub ósmym wieku po Chrystusie uczeni żydowscy tłumaczyli Pieśń nad pieśniami na język aramejski, uznali za stosowne – zgodnie z właściwą sobie koncepcją przekładu – wprowadzić do tekstu księgi komentarze i uzupełnienia. Niejednokrotnie rzucają one ciekawe światło na rabiniczną interpretację tekstu biblijnego i na żydowskie techniki egzegetyczne stosowane w początkach średniowiecza. Zachowując integralność tekstu oryginalnego, tłumacz mierzy się z zawilgościami języka hebrajskiej poezji, wskazuje możliwe kierunki interpretacji, dokonuje wreszcie aktualizacji tekstu biblijnego². W przypadku Pieśni nad pieśniami pierwszy taki komentarz pojawia się już na początku (por. Pnp 1,1) i dotyczy wyrażenia, które stało się tytułem księgi: „Pieśń nad pieśniami Salomona” (hebr. šîr haššîrîm ’ăšer lišlômôh)³. Jak zauważa jej tłumacz, w **tym** świecie wypowiedziano (wyśpiewano) dziesięć pieśni⁴. Wymienia kolejno: pieśń Adama, któremu odpuszczono winę i którego chronił Szabat (por. Ps 92,1), pieśń Mojżesza po przejściu przez Morze Czerwone (por. Wj 15,1), pieśń synów Izraela (por. Lb 21,17), pieśń, którą Mojżesz śpiewał u schyłku swojego życia (por. Pwt 32,1), Pieśń Jozuego po jego zwycięstwie nad Amorytami (por. Jz 10,12), pieśń Baraka i Debory (por. Sdz 5,1), pieśń Anny, matki Samuela (por. 1 Sm 2,1), pieśń Dawida (por. 2 Sm 22,1) oraz pieśń, którą Salomon, prorok i król Izraela, w Duchu Świętym recytował przed Panem i Władcą całego świata. Dziesiątą pieśń śpiewać mają synowie Izraela, kiedy wyruszą z miejsc ich wygnania, jak zapowiadał prorok Izajasz: „Pieśni mieć będziecie / jak przy obchodzie nocnej uroczystości, / i radość serca jak u tego, co idzie przy dźwiękach fletu, / zdążając na górę Pańską, ku Skale Izraela” (Iz 30,29). Autor Targumu zaznacza jednak, że to właśnie Pieśń Salomona jest najdoskonalszą ze wszystkich tych pieśni⁵.

² Targumy to aramejskie przekłady Biblii hebrajskiej (por. M.S. W r ó b e l, *Wprowadzenie do Biblii Aramejskiej*, Gaudium, Lublin 2017, s. 47).

³ Tekst hebrajski cytowany jest na podstawie wydania *Biblia Hebraica Quinta*.

⁴ Zob. *Hebrew Union College CAL project* (http://cal.huc.edu/get_a_chapter.php?file=81005&sub=1&cset=H); por. P.S. A l e x a n d e r, *The Targum of Canticles: Translated, with a Critical Introduction, Textual Notes, and Commentary*, w: *Aramaic Bible*, t. 17A, Michael Glazier Books–The Liturgical Press, Collegeville, Minnesota, 2003, s. 75-78.

⁵ Por. A l e x a n d e r, dz. cyt., s. 75; zob. *Hebrew Union College CAL project*. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów dzieł obcojęzycznych – K.N.

Stwierdzenie to, jak się wydaje, stanowi próbę wyjaśnienia idiomatycznego wyrażenia „šîr haššîrîm”, które pojawia się w pierwszym zdaniu księgi. Wyrażenie to utworzone zostało z użytego dwukrotnie rzeczownika „šîr” – „pieśń” (za pierwszym razem w stanie zależnym (łac. status constructus) liczby pojedynczej, za drugim – w liczbie mnogiej) i występuje w języku hebrajskim w znaczeniu przymiotnikowym jako forma stopnia najwyższego (łac. superlativus)⁶. Dosłownie można je przetłumaczyć jako „pieśń pieśni” czy też „pieśń ponad wszystkie pieśni”. Chociaż wyrażenie to kryje w sobie pewną wieloznaczność, to jednak tradycja egzegetyczna wydaje się tutaj wyjątkowo zgodna. Określenia takie, jak: „pieśń par excellence”, „il canto supremo e bellissimo”⁷, „the absolutely superlative song” i „the best, the sublime song”⁸, „le plus beau chant”⁹, niemieckie „das Hohelied”¹⁰ czy hiszpańskie „el cantar muy bello” i „el más bello cantar”¹¹, eksponują estetyczny i kwalitatywny wymiar sformułowań „pieśń pieśni” czy „pieśń nad pieśniami”.

Nawet pobieżna lektura tekstu Pieśni nad pieśniami daje poczucie obcowania z literaturą piękną. Jego bliższe poznanie pozwala dostrzec, że w przypadku tej księgi biblijnej mamy do czynienia z „najbardziej wyszukаныmi utworami poetyckimi, jakie dotarły do nas ze świata starożytnego Izraela”¹². Wyróżnia się ona na tle innych (również tych poetyckich) tekstów Biblii Hebrajskiej, stanowi w niej zjawisko wyjątkowe. Badacze wskazują na podobieństwo Pieśni nad pieśniami do babilońskiej czy egipskiej literatury miłosnej¹³ i odnajdują w tym tekście echa lokalnej kultury syro-palestyńskiej, folkloru kananejskiego bądź arabskiego czy też doszukują się w nim elementów typowych dla kultury helleńskiej. Nie ulega jednak wątpliwości, że jest to utwór głęboko osadzony w kulturze, myśli teologicznej i języku Biblii Hebrajskiej, chociaż zarówno poetyckie principia, jak i wartość teściowa Pieśni nad pieśniami są nietypowe dla tekstów biblijnych¹⁴.

⁶ Por. W. Gesenius, E. Kautsch, *Gesenius' Hebrew Grammar*, § 133i, tłum. A.E. Cowley, Oxford University Press, Oxford 1910, s. 431; P. Joön, T. Muraoka, *A Grammar of Biblical Hebrew*, § 141i, Editrice Pontificio Istituto Biblico, Roma 2006, s. 525.

⁷ G. Ravaşi, *Il Cantico dei Cantici. Commento e attualizzazione*, Edizioni Dehoniane Bologna (EDB), Bologna 1992, s. 145.

⁸ Np. M.H. Pope, *Song of Songs: A New Translation with Introduction and Commentary*, Yale University Press, New Haven–London 2008, s. X.

⁹ Zob. D. Lys, *Le plus beau chant de la création. Commentaire du Cantique des cantiques*, Les Éditions du Cerf, Paris 1968.

¹⁰ *Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*, Herder, Freiburg–Basel–Wien 2006, s. 729.

¹¹ J. Cantera Ortiz de Urbina, *El Cantar de los Cantares del Rey Salomón. Consideraciones acerca de su traducción al español*, „Hieronymus Complutensis” 1998, nr 6-7, s. 138.

¹² R. Alter, *The Art of Biblical Poetry*, Basic Books, New York 1985, s. 185.

¹³ Por. H. Drawnel, *Oblubieniec widziany oczami oblubienicy w Pieśni nad Pieśniami*, „Roczniki Teologiczne” 55(2008) nr 1, s. 18.

¹⁴ Por. Alter, dz. cyt., s. 185.

Próbując bliżej określić elementy tworzące niepowtarzalne piękno „Najpiękniejszej z pieśni”, rozpoczniemy od tego, co najbardziej zewnętrzne, czyli od jej formy. Bardzo często księgę tę postrzegano jako zbiór lub antologię rozproszonych pieśni, istniejących początkowo niezależnie, a dopiero na pewnym etapie połączonych w jeden utwór. Przypuszcza się, że połączono je ze względu na występujące między nimi podobieństwo, chociaż pewna homogeniczność ich stylu i słownictwa, zawartych w nich idei i obrazów, może być też efektem pracy redaktora. Przyjęcie założenia o kompozycyjnym charakterze tekstu podważałoby jednak zasadność rozważań dotyczących zawartości utworu na poziomie całościowym¹⁵.

Wielu współczesnych egzegetów podkreśla natomiast podstawową jedność tekstu. Wydaje się na nią wskazywać nawet tytuł, w którym słowo „šîr” w odniesieniu do księgi pojawia się liczbie pojedynczej. Wśród argumentów, które za taką jednością przemawiają, Gianfranco Ravasi wymienia między innymi następujące cechy stylu utworu: (1) strukturę opartą na idei dialogu między Oblubieńcem, Oblubienicą i chórem; (2) symbolikę – bogatą, lecz charakteryzującą się niezwykłym rygiem, opartą na stałych schematach, takich jak: ciało, kosmos czy ziemia Izraela, w której centrum znajduje się Jerozolima; (3) refreny, przyjmujące formę nie tyle sztucznych wtrąceń, ile istotnych wskazówek strukturalnych utworu, takich jak formuła wzajemnej przynależności: „mój miły jest mój, a ja jestem jego” (Pnp 2,16; por. 6,3; 7,11), prośba o nierozbudzanie miłości (por. Pnp 2,7; 3,5; 8,4), wezwanie skierowane do „córek jerozolimskich” (Pnp 1,5; 2,7; 3,5; 5,8.16; 8,4) czy pytanie „Kim jest ta [...]” (Pnp 3,6; 6,10; 8,5); (4) charakterystyczne słownictwo, zwłaszcza to, które odnosi się do płaszczyzny estetycznej i miłosnej, na przykład „mój umiłowany” (np. Pnp 1,14; 2,9); „umiłowany mej duszy” („ten, którego miłuje moja dusza” – Pnp 3,1)¹⁶.

Podkreśla się, że jedność Pieśni nad pieśniami nosi cechy jedności utworu poetyckiego, nie zaś jedności utworu o charakterze prozatorskim. „W poezji – pisze Francis Landy – jedność jest abstrakcyjnym ideałem, którego relacja do poetyckiej praktyki pozostaje niepewna. Poematy stanowią grę współzależności i różnic, oczekiwań i rozczarowań, w których wszystko odnosi się do wszystkiego – mniej lub bardziej, wcześniej czy później”¹⁷.

Takie rozumienie poetyckiej jedności utworu z całą pewnością nie ułatwia jednoznacznej, przekonującej identyfikacji struktury tekstu. W ciągu lat egzegeci dostrzegali w niej cały szereg różnych modeli: od chaotycznego zbioru

¹⁵ Por. G. B a r b i e r o, *Cantico dei Cantici. Nuova versione, introduzione e commento*, Paoline, Milano 2004, s. 33.

¹⁶ Por. R a v a s i, dz. cyt., s. 84n.

¹⁷ F. L a n d y, *Beauty and the Enigma: An Inquiry into some Interrelated Episodes of the Song of Songs*, „Journal for the Study of the Old Testament” 5(1980) nr 17, s. 56.

lużno związanych ze sobą pieśni po wysublimowaną formę chiazmu, którego centrum stanowią ostatni wers rozdziału czwartego i pierwszy piątego¹⁸. Kontrowersje dotyczą nie tylko podstawowych zasad kompozycji utworu, ale nawet liczby pieśni, które składają się na tekst w jego dzisiejszym kształcie. Rozbieżność stanowisk egzegetów wydaje się doprawdy zaskakująca. Na podstawie kryteriów formalnych i tematycznych identyfikują oni w Pieśni nad pieśniami szereg mniejszych jednostek: na przykład Rainer Kessler wyróżnia cztery pieśni¹⁹, Jo Cheryl Exum – sześć²⁰, Roland E. Murphy – dziewięć²¹, Michael D. Goulder – czternaście²², Othmar Keel – aż czterdzieści dwie²³, a Leo Krinetzki – nawet pięćdziesiąt dwie²⁴.

Interesującą cechą Pieśni nad pieśniami jest nietypowe – jak się wydaje – dla pieśni miłosnej metrum. Redaktor księgi swobodnie posługuje się dostępnym mu bogactwem poezji hebrajskiej, wykorzystując w swym dziele różne sekwencje głosek akcentowanych i nieakcentowanych. Oprócz klasycznego metrum 3+3 (por. Pnp 1,2-4), posługuje się również metrum 2+2 (por. Pnp 2,8.15), które przyspiesza rytm tekstu, eksponując cechy świeżości i młodości bohaterów utworu. Niekiedy jednak radość podkreślana przez metrum wiersza wydaje się ustępować nastrojowi smutku i żałoby, wywołanemu przez klasyczny rytm lamentacji qinah: 3+2 (por. Pnp 1,9). Jak zauważa Ravasi, swoboda, jaką w zakresie metrum prezentuje redaktor księgi, może stanowić próbę oddania poprzez formę – przez ulegający ciągłej zmianie rytm pieśni – jej wewnętrznego bogactwa, zmiany dokonującej się nieustannie na poziomie obrazów, symboli oraz emocji, których doświadczają bohaterowie i których doświadczyć może słuchacz czy też czytelnik²⁵.

Zmienne metrum utworu uznać należy za jeden z elementów jego niezwykłej muzyczności. Cecha ta może wskazywać, że ta księga biblijna powstała w kulturze przekazu ustnego. Może też wiązać się ze wspomnianą w źródłach żydowskich praktyką wykonywania (śpiewania!) pieśni publicznie – tak w kontekście religijnym, jak i świeckim. W Talmudzie Babilońskim znajduje

¹⁸ Por. D. G a r r e t t, P. R. H o u s e, *Song of Songs. Lamentations*, Thomas Nelson Inc, Nashville 2004, s. 26-35.

¹⁹ Zob. R. K e s s l e r, *Some Poetical and Structural Features of the Song of Songs*, Leeds University Oriental Society, Leeds 1965.

²⁰ Por. J. C. E x u m, *Literary and Structural Analysis of the Song of Songs*, „Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft” 85(1973) nr 1, s. 49.

²¹ Por. R. E. M u r p h y, S. D. M c B r i d e, *The Song of Songs: A Commentary on the Book of Canticles or the Song of Songs*, Fortress Press, Minneapolis 1990, s. 65-67.

²² Zob. M. D. G o u l d e r, *The Song of Fourteen Songs*, JSOT Press, Sheffield 1986.

²³ Por. O. K e e l, *The Song of Songs*, Fortress Press, Minneapolis 1994, s. 18.

²⁴ Por. L. K r i n e t z k i, „Retractiones” zu früheren Arbeiten über das Hohe Lied, „Biblica” 52(1971) nr 2, s. 185-187.

²⁵ Por. R a v a s i, dz. cyt., s. 93.

się zdanie przypisywane rabbiemu Akibie: „Ten, kto recytuje wersety Pieśni nad pieśniami i zmienia je w rodzaj pieśni miłosnej, jak i ten, kto recytuje wersety w sali bankietowej, nie we właściwym czasie, ale w czasie libacji – sprowadza nieszczęście na świat” (b. Sanh. 101A)²⁶. Utwór rozbrzmiewa symfonią dźwięków, na którą składają się głosy chóru, tęskny głos Oblubienicy i pełen zachwytu głos Oblubieńca. W melodię tę wplatają się również odgłosy przyrody, która wiosną budzi się do życia, oddycha rytmem dnia i przemienia się wraz z odchodzącą porą deszczową. Głosy te łączą się i rozdzielają, falują między rozstaniem a spotkaniem, wznoszą się ku forte i opadają, cichnąc do szeptu. W Pieśni nad pieśniami muzyką staje się nawet cisza, która pozwala usłyszeć odległy odgłos kroków Oblubieńca biegnącego na spotkanie: „Cicho! Ukochany mój! Oto on! Oto nadchodzi! Biegnie przez góry, skacze po pagórkach” (Pnp 2,8)²⁷. Poetycka biegłość redaktora księgi pozwala mu włączyć w symfonię dźwięków również charakterystyczne, nieco chrapliwe brzmienie hebrajszczyzny biblijnej. Korzysta on przy tym z szerokiego wachlarza środków dostępnych w języku hebrajskim i hebrajskiej poezji. Stosuje między innymi asonans, polegający na powtarzaniu tej samej samogłoski w kolejnych lub bliskich sobie stychach, na przykład samogłoski „a” („kî-’azza^h kammāwet ’ahābāh” – Pnp 8,6) lub samogłoski „i” („bā’tî ləgānnî ’āhōtî kallā^h” – Pnp 5,1), czy aliterację – powtarzanie tych samych spółgłosek w zdaniu lub wierszu. Doskonałym przykładem aliteracji jest chociażby pierwsze zdanie Pieśni nad pieśniami, w którym redaktor osadza tytuł utworu na spółgłosce „šim”, od której rozpoczyna się słowo „šir”: „šir hašširîm ’āšer lišlōmōh” (Pnp 1,1). Ponadto w tekście wykorzystane zostały takie środki fonetyczne, jak onomatopeja – na przykład wyrażenie „minnāšiqōt pihū”, czyli „jego pocałunki” (Pnp 1,2) niejako zmusza wymawiającego je do imitowania pocałunku – czy paronomazja, polegająca na zestawieniu podobnie brzmiących słów w celu uzyskania określonego efektu stylistycznego – na przykład „dūdā’im” („mandragory” – Pnp 7,14), „dōday” („moje pieszczoty” – Pnp 7,13) i „dōdî” („mój umiłowany” – Pnp 7,14). Wydaje się, że redaktor księgi posługiwał się również rymami, środkiem bardzo rzadko stosowanym w poezji hebrajskiej; wskazywałyby na to końcówki „-ōt” (Pnp 2,7), „-im” (Pnp 2,15) oraz „-tî” (Pnp 1,9).

Pieśń nad pieśniami wyróżnia się też bogactwem środków stylistycznych²⁸. W utworze znaleźć można niemal wszystkie formy paralelizmu – jednego z najbardziej charakterystycznych elementów poezji hebrajskiej: paralelizm synonimiczny (por. Pnp 2,5), paralelizm antytetyczny (por. Pnp 5,6), parale-

²⁶ *The Babylonian Talmud: A Translation and Commentary*, t. 16, tłum. J. Neusner, Hendrickson Publishers, Peabody, Massachusetts, 2011, s. 539.

²⁷ Przekład piątego wydania Biblii Tysiąclecia nie oddaje znaczenia ciszy, dlatego fragment ten cytowany jest na podstawie wydania czwartego (Pallottinum, Poznań 1983).

²⁸ Por. R a v a s i, dz. cyt., s. 94n.

lizm klimaktyczny (por. Pnp 4,1-2.8.9), paralelizm syntetyczny, a zdaniem niektórych badaczy również paralelizm liczbowy (por. Pnp 6,8). Występujące w utworze refreny – jak już wspomnieliśmy – pełnią nie tylko funkcję estetyczną, lecz także strukturyzującą. Najważniejsze z nich to: „Zaklinam was, córki jerozolimskie, na gazele, na łanie polne: Nie budźcie ze snu, nie rozbudzajcie miłości, póki sama nie zechce” (Pnp 2,7; por. 3,5; 8,4) i „Mój miły jest mój, a ja jestem jego, on stada swe pasie wśród lilii” (Pnp 2,16; por. 6,3; 7,11). Do instrumentarium środków stylistycznych i retorycznych wykorzystanych w utworze, obok wspomnianego już chiazmu (por. Pnp 1,6), należą również: przenośnia (por. Pnp 2,8-9), meryzm (por. Pnp 4,16), metonimia (por. Pnp 5,16) i synekdocha (por. Pnp 7,3). Pieśń nad pieśniami charakteryzuje się specyficznym słownictwem, znaleźć w niej można liczne archaizmy i neologizmy. Egzegeci wskazują na występowanie w tekście od trzydziestu sześciu do około pięćdziesięciu form stylistycznych określanych jako hapax legomenon, czyli słów lub wyrażeń pojawiających się w danym tekście biblijnym tylko raz. Jeszcze liczniejsze są słowa i wyrażenia, które nie pojawiają się w żadnej innej księdze biblijnej²⁹. Na szczególne podkreślenie zasługuje przebogata i niezwykle oryginalna w kontekście biblijnym metaforyka utworu.

W „Najpiękniejszej z pieśni” piękno jest – jak pisze Landy – jakością wszechobecną, nieodłącznie związaną z miłością kochanków, światem, w którym mieszkają, i językiem, w którym napisano utwór. Te trzy poziomy piękna określają się nawzajem: piękno kochanków jest podobne do piękna świata, a oba istnieją w mowie, która je wyraża³⁰. W dalszej części rozważań podejmiemy próbę eksploracji pierwszego z tych poziomów – piękna pary oblubieńców, które wyrażone zostało w tak niezwyklej formie.

„CAŁA PIĘKNA JESTEŚ, PRZYJACIÓŁKO MOJA” (Pnp 4,7) PIĘKNO OBLUBIENICY

Poszukiwanie odniesień do piękna na kartach Pieśni nad pieśniami w pewnym stopniu ułatwione zostaje przez niezwyklej koncentrację hebrajskiego rdzenia „yph” („być pięknym”) w wersach tej księgi. Próbując określić nieco dokładniej zakres semantyczny owego rdzenia, warto odwołać się do bliskich hebrajszczyźnie biblijnej języków semickich. W rdzeniach pokrewnych wobec „yph” oprócz idei piękna odnajdziemy również ideę potencjalności i wystarczalności (syryjskie „p’y” oznacza „być zdolnym do czegoś”, „być wystarczającym”), kompletności, pełni czy całościowości (arabskie „wafā” znaczy „być

²⁹ Por. P o p e, dz. cyt., s. 34.

³⁰ Por. L a n d y, dz. cyt., s. 56n.

całym”, „być kompletnym”; etiopskie „wafaya” – „być kompletnym”), a także widzialności (akadyjskie „wapû” prawdopodobnie można przetłumaczyć jako „być, stać się widzialnym, widocznym”).

Rdzeń „yph” występuje w Pieśni nad pieśniami 16 razy, co stanowi aż 32 procent jego wystąpień w całej Biblii Hebrajskiej (jest ich 50); pojawia się w 14 spośród wszystkich 117 wersetów księgi – czyli niemal w co ósmym wersecie, co stanowi blisko 12 procent. Rdzeń ten w Pieśni nad pieśniami występuje przede wszystkim w formie przymiotnika rodzaju żeńskiego „piękna” (12 razy); w formie rodzaju męskiego pojawia się tylko raz (por. Pnp 1,16). Trzykrotnie „yph” występuje tu w formie czasownikowej: „być, stać się pięknym” (por. Pnp 4,10; 7,2.7).

W Biblii Hebrajskiej przymiotnik „yāpāh” – „piękna” (lub bliskoznaczne „yəpāt mar’eh” i „yəpāt tō’ar” – „dobra z wyglądu, piękna”) używany jest w odniesieniu do czternastu kobiet: Szulamitki – bohaterki Pieśni nad pieśniami, Sary (por. Rdz 12,11.14), Rebeki (por. Rdz 24,16), Racheli (por. Rdz 29,17), Abigail (tylko o niej napisano, że była „mądra i piękna” – 1 Sm 25,3), Batszeby (por. 2 Sm 11,2), Tamar, siostry Absaloma (por. 2 Sm 13,1) i Tamar, córki Absaloma (por. 2 Sm 14,27), Abiszag Szunemitki (por. 1 Krl 1,3.4), Waszti (por. Est 1,11), Estery (por. Est 2,7) oraz trzech córek Hioba³¹: Jemimy, Keciji, oraz Keren Happuk (por. Hi 42,15). Choć piękno wyraźnie przypisane jest każdej z tych kobiet i wydaje się odgrywać istotną rolę w biblijnych opowiadaniach, to jednak w żadnym z nich autorzy biblijni nie rozwinęli opisu tych postaci – nie znamy szczegółów wyglądu pięknych kobiet Biblii. Jedyńa, która Biblia Hebrajska opisuje dokładniej, jest właśnie Szulamitka, Oblubienica z Pieśni nad pieśniami³².

W opisie Oblubienicy rdzeń „yph” występuje w pewnych utartych zwrotach: „o jak piękna jesteś” (hebr. hinnāk yāpāh – Pnp 1,15; 4,1), „piękna ma” (hebr. yāpātî – Pnp 2,10.13), „najpiękniejsza z niewiast” (hebr. hayyāpāh bannāšîm – Pnp 1,8; 5,9; 6,1). Zwrot „o jak piękna jesteś” (występujący także w formie męskiej – por. Pnp 1,16), będący okrzykiem zachwytu Oblubienica na widok Oblubienicy, w swej wymowie przypomina nieco okrzyk pierwszego mężczyzny na widok kobiety uczynionej z jego żebra (por. Rdz 2,23). Wyrażenie „piękna ma” funkcjonuje w utworze niemal jako imię własne Oblubienicy, występuje paralelnie z „przyjaciółko moja” (hebr. ra’yātî – Pnp 2,13; 4,7) i jest

³¹ Imiona córek Hioba podajemy w ich brzmieniu hebrajskim.

³² Por. M. T o m a l, *Piękno w Biblii. Kilka uwag dotyczących Pieśni nad pieśniami 4,1-5, w: Tradycyjne i współczesne systemy wartości – Przeciwnieństwo trzecie: „Piękno i Brzydota”, et variae. Materiały z konferencji (7-9.12.2001 r.) Staszów – Akademicki Ośrodek Kształcenia Wydziału Zarządzania i Administracji Akademii Świętokrzyskiej w Kielcach*, red. A. Wierciński, Zakład Antropologii Ogólnej i Politycznej – Wydział Zarządzania i Administracji Akademii Świętokrzyskiej w Kielcach, Warszawa–Kielce 2002, s. 185n.

odpowiednikiem wyrażenia „dôdi” – „mój umiłowany”, którym Oblubienica określa Oblubieńca. Sformułowanie „najpiękniejsza z niewiast”, co ciekawe, pojawia się w utworze w partiach chóru złożonego z postaci kobiecych, wskazując, że uznają one, iż Oblubienica przewyższa je swym pięknem.

Na zakończenie szczegółowego opisu Szulamitki (por. Pnp 4,1-7) – wyśpiewanej przez Oblubieńca pochwały piękna ciała Oblubienicy – pojawia się w Pieśni nad pieśniami zwrot „cała piękna jesteś, przyjaciółko moja” (Pnp 4,7). Za pomocą tego zwrotu redaktor księgi wskazuje na integralny wymiar piękna charakteryzującego kobietę. W wersecie tym, poprzez zestawienie z paralelnym wyrażeniem „nie ma w tobie skazy” (Pnp 4,7), podkreśla się, że „integralne piękno” oblubienicy oznacza nieskazitelność – brak jakiegokolwiek defektu.

Jak wspomnieliśmy wyżej, rdzeń „yph” trzykrotnie pojawia się w Pieśni nad pieśniami w formie czasownikowej (por. Pnp 4,10; 7,2.7). We wszystkich przypadkach występuje on wraz z zaimkiem pytajnym „mah”, wprowadzającym zdanie wykrzyknikowe. W pierwszym przypadku jest to okrzyk zachwyty nad pięknem miłości Oblubienicy: „Jak piękna jest miłość twoja [...]!” (hebr. mah-yyāpû dôdayik – Pnp 4,10), w drugim – podziwu wobec piękna stóp Oblubienicy: „Jak piękne są twe stopy w sandałach!” (hebr. mah-yyāpû pə‘āmāyik banna‘ālīm – Pnp 7,2), w trzecim – zachwyty nad pięknem samej Oblubienicy: „O jak piękna jesteś!” (hebr. mah-yyāpît – Pnp 7,7). Rdzeń „yph” dwukrotnie występuje również w porównaniu; piękno Oblubienicy porównane zostaje do piękna natury: Szulamitka jest „piękna jak księżyc” (hebr. yāpāh kallōbānāh – Pnp 6,10), „jaśniejąca jak słońce” (Pnp 6,10) i „świeci z wysoka jak zorza” (Pnp 6,10), ale także do piękna najpiękniejszych dzieł ludzkich – jako przedmiot porównania występują tu dwa miasta: Tirsza i Jerozolima. „Piękna jesteś, przyjaciółko moja, jak Tirsza (hebr. yāpāh ’att ra’yātî kət iršāh), wdzięczna jak Jeruzalem (hebr. nā’wāh kîrūšālāim)” (Pnp 6,4) – tak wyraża Oblubieniec uznanie dla piękna Oblubienicy. Wybór Jerozolimy jako przedmiotu porównania raczej nie dziwi, była ona bowiem nie tylko największym w Palestynie miastem zamieszkiwanym przez Izraelitów, ale również stolicą zjednoczonego królestwa, a potem Królestwa Judy oraz centrum życia politycznego i religijnego narodu. Jerozolima to miasto, które w tradycji żydowskiej stało się ucieleśnieniem piękna: „Bóg dał światu dziesięć miar piękna, z czego dziewięć przypadło Jerozolimie, a jedna reszcie świata” (b Qod 48B)³³. Warto jednak pamiętać, że również Tirsza pełniła ważną rolę w historii Izraela, będąc pierwszą stolicą Królestwa Północnego, utworzonego w wyniku podziału państwa żydowskiego, który nastąpił po śmierci Salomona, w dziesiątym wieku przed Chrystusem.

³³ *The Babylonian Talmud: A Translation and Commentary*, t. 12, tłum. Jacob Neusner, Hendrickson Publishers, Peabody, Massachusetts, 2011, s. 234.

Opis piękna kobiety w Pieśni nad pieśniami wykracza jednak znacznie poza zakres czternastu wersetów, w których pojawia się rdzeń „yph”. W księdze tej odnajdujemy trzy wypowiedzi Oblubieńca, w których cała uwaga skoncentrowana zostaje na postaci Oblubienicy (por. Pnp 4,1-7; 6,4-10; 7,2-8). We fragmentach tych egzegeci dostrzegają formę zbliżoną do znanego z arabskiej poezji miłosnej gatunku określanego mianem „waṣf” („opis”), za pomocą którego wyrażano w formie poetyckiej fizyczne piękno ukochanej osoby³⁴. Oblubieniec opisuje tam smukłą sylwetkę Oblubienicy, porównując ją do palmy (por. Pnp 7,8). Jego wzrok zdaje się przesuwać po postaci kobiety, odkrywając piękno jej oczu podobnych do gołębic (por. Pnp 4,1), które trzepoczą skrzydłami, przekazując przesłanie miłości, piękno jej włosów, falujących jak stado kóz na górach Gileadu (por. Pnp 4,1; 6,5), a także urodę zębów, przypominających owce wychodzące z kapieli (por. Pnp 4,2; 6,6), i ust niczym wstążeczka purpury, będących źródłem „mowy pełnej wdzięku” (Pnp 4,3). Głowa Oblubienicy jest jak góra Karmel (por. Pnp 7,6), wspiera się na szyi przypominającej wieżę z kości słoniowej (por. Pnp 7,5), wieżę Dawida (por. Pnp 4,4), zbudowaną warstwami i ozdobioną tysiącem zawieszonych na niej tarcz (por. Pnp 4,4), które są niewątpliwie obrazem biżuterii noszonej przez Oblubienicę. Spojrzenie Oblubieńca przesuwa się niżej, podziwia on piękno piersi swej ukochanej, które są „jak dwoje kozłat, bliźniat gazeli” (Pnp 4,5; 7,4), jej brzuch – „jak stos pszenicznego ziarna, okolony wiankiem lilii” (Pnp 7,3), łono „jak czasza okrągła” (Pnp 7,3), linię bioder i stopy w sandałach (por. Pnp 7,2). Oblubieniec odkrywa szlachetność kobiecego piękna – Szulamitka nie tylko jest „księżniczką” (dosłownie: „córka księcia” – Pnp 7,2), lecz szlachetność stanowi integralny element jej urody: jej włosy są „jak królewska purpura, splecione w warkocze” (Pnp 7,6). Pewne elementy opisu Oblubienicy mogą razić współczesną wrażliwość, na przykład porównanie nosa do baszty Libanu spoglądającej w stronę Damaszku (por. Pnp 7,5). Wydaje się jednak, że podejmowane przez niektórych badaczy próby doszukiwania się w tym opisie elementów groteski³⁵ czy przejawu patriarchalnej dominacji nad kobietą³⁶ naznaczone są uprzedzeniami o charakterze ideologicznym i świadczą o niezrozumieniu myśli zawartej w utworze, w którym w pewien sposób przedstawiony został ideał kobiecego piękna właściwy dla obszaru kultury starożytnego Bliskiego Wschodu.

³⁴ Por. F.W. Dobbs - Allison, *The Delight of Beauty and Song of Songs 4:1-7*, „Interpretation: A Journal of Bible and Theology” 59(2005) nr 3, s. 262. Zdania egzegetów w kwestii dokładnego zasięgu poszczególnych opisów niekiedy się różnią.

³⁵ Zob. F.C. Black, *Beauty or the Beast? The Grotesque Body in the Song of Songs*, „Biblical Interpretation: A Journal of Contemporary Approaches” 8(2000) nr 3, s. 302-323.

³⁶ Zob. D.J.A. Clines, *Why is There a Song of Songs, and What Does It Do to You If You Read It?*, w: *Interested Parties: The Ideology of Writers and Readers of the Hebrew Bible*, red. D.J.A. Clines, Sheffield Academic Press, Sheffield 1995, s. 94-121.

Egzegeci zauważają, że mimo niezwykle bogactwa zastosowanych środków stylistycznych opis Oblubienicy nie jest ani wyczerpujący, ani jednoznaczny. Mgliste metafory są jak zasłona zakrywająca jej twarz (por. Pnp 4,1.3; 6,7) – nie ukazują obrazu Oblubienicy, ale stanowią raczej zaproszenie do uruchomienia wyobraźni, do głębszych poszukiwań, zachęcają, by nie zatrzymywać się na zewnętrznym wizerunku, lecz dążyć do odkrycia tego, co niewidoczne dla oczu³⁷. Zaproszenie to zawarte jest być może również w obrazie Oblubienicy wyłaniającej się z pustyni „wśród słupów dymu” (Pnp 3,6), które nie pozwalają wyraźnie dostrzec konturów postaci – w tradycji hebrajskiej są one symbolem najbardziej realnej obecności Boga (por. Lb 12,5; 1 Krl 8,10-11). Być może podobne przesłanie zawierają słowa Oblubienicy: „Czarna jestem lecz [i – K.N.] piękna” (Pnp 1,5). Świadoma swego piękna – naturalnie skłaniającego do patrzenia, kontemplacji – zdaje się ona jednocześnie prosić: „Nie patrzcie na mnie” (Pnp 1,6), jakby kierowała wzrok i uwagę Oblubieńca (i czytelnika!) w inną stronę³⁸.

Piękno Oblubienicy odkrywane jest nie tylko za pomocą zmysłu wzroku, ale także powonienia i słuchu. W utworze skojarzone zostało z zapachem: mirry, kadzidła, olejków, balsamu, aloesu, nardu, szafranu, wonnej trzciny, cynamonu i drzew żywicznych (por. Pnp 4,11-14), kwitnących winnic i krzewów granatu (por. Pnp 7,13), a także ze smakiem: miodu, wina, mleka (por. Pnp 5,1), placka z rodzynek i jabłek (por. Pnp 2,5), winnych gron i moszczu z granatów (por. Pnp 8,2), i z dźwiękiem: „Słodki twój głos” (por. Pnp 2,14). Głębszy sens owego piękna natomiast odczytywać należy z ukrytych znaczeń obrazów i symboli. Na przykład lilie – czy może raczej kwiaty lotosu³⁹ – do których porównywana jest Oblubienica (por. Pnp 2,1-2), nie tylko czarują pięknem, ale również stanowią symbol nieśmiertelności, a kobiece ozdoby – tarcze zawieszane na szyi (por. Pnp 4,4) – nie tylko cieszą oczy swym blaskiem, ale i nasuwają myśl o obronie, dają poczucie bezpieczeństwa.

Sposób ukazania piękna Oblubienicy w Pieśni nad pieśniami zakorzeniony jest głęboko (choć zarazem niezwykle dyskretnie) w tradycji biblijnej⁴⁰. Obraz ogrodu, który zachwyca bogactwem roślin i zwierząt, który kryje w sobie źródło i jest świadkiem radosnego okrzyku mężczyzny na widok kobiety – przywodzi na myśl ogród rajski z Księgi Rodzaju (por. Rdz 2). Z kolei wzmianka o ogrodzie zamkniętym i źródle zapieczętowanym (por. Pnp 4,12) może wskazywać na tajemniczość lub niedostępność, ale może również stanowić aluzję do dramatu, który rozgrywa się w ogrodzie Eden (por. Rdz 3). Ręka mistrza,

³⁷ Por. T o m a l, dz. cyt., s. 186.

³⁸ Por. L a n d y, dz. cyt., s. 63.

³⁹ Por. B a r b i e r o, dz. cyt., s. 86.

⁴⁰ Por. T o m a l, dz. cyt., s. 187; D r a w n e l, dz. cyt., s. 26.

która nakreśliła linię bioder Oblubienicy (por. Pnp 7,2), może zaś przywoływać obraz Stwórcy, który „kreślił sklepienie nad bezmiarem wód” (Prz 8,27).

Tradycja biblijna łączy niekiedy piękno z dramatem lub niebezpieczeństwem⁴¹. Może to być dramat niepłodności, jak w przypadku Sary czy Racheli, ryzyko marności i kłamstwa, o których wspomni autor Księgi Przysłów (por. Prz 31,30), czy wreszcie niebezpieczeństwo „usidlenia” przez kobietę, o którym mówią zgodnie Kohelet (por. Koh 7,26) i Syrach (por. Syr 9,8). Ów motyw niebezpieczeństwa pojawia się również w Pieśni nad pieśniami w odniesieniu do Oblubienicy, która nie tylko jest piękna jak Jeruzalem i Tirsza, jak zorza, księżyc i słońce (por. Pnp 6,10), ale również „groźna jak zbrojne zastępy” (Pnp 6,4.10).

Niezwykły portret pięknej Oblubienicy zostaje w utworze przedstawiony za pośrednictwem Oblubieńca. To on „patrzy przez okno, zagląda przez kraty” (Pnp 2,9), to jego spojrzenie, wyobraźnia – jego miłość odkrywa piękno Oblubienicy. Dzięki temu czytelnik dostrzega podmiotowy charakter piękna ukazanego w Pieśni nad pieśniami⁴². Nie chodzi tu o piękno „w ogóle”, o ideę piękna. Spojrzenie Oblubieńca odkrywa „piękno wcielone”, piękno konkretnej osoby – jego umiłowanej.

Spojrzenie to również rodzi odpowiedź: Oblubienica odpowiada spojrzeniem. Spróbujmy podążyć za jej wzrokiem...

„JAKIŻ TO JEST TEN TWÓJ MIŁY Z NAJMILSZYCH” (Pnp 5,9) PIĘKNO OBLUBIEŃCA

Najdłuższy opis Oblubieńca znajduje się w pieśni czwartej (por. Pnp 5,10-16). Jak podkreślają egzegeci, jest to rzadki – jeśli nie jedyny – w Biblii Hebrajskiej obraz mężczyzny widziany oczami zakochanej kobiety⁴³. Określenie, którym najczęściej posługuje się Szulamitka w odniesieniu do Oblubieńca, to „dôdî” – „mój umiłowany”. Staje się ono elementem tożsamości bohatera Pieśni nad pieśniami, a wobec milczenia księgi na temat jego prawdziwego imienia – w pewnym sensie jego imieniem własnym⁴⁴. Drugim określeniem używanym przez Oblubienicę jest sformułowanie: „ten, którego miłuje moja dusza”.

W porównaniu z przywołanymi wyżej opisami kobiety opis męskiego ciała okazuje się bardziej powierzchowny, statyczny, niemal nudny⁴⁵. Wydaje się jednak nieco bliższy naszym współczesnym standardom piękna. Wypowiedź

⁴¹ Por. tamże, s. 186.

⁴² Por. D o b b s - A l l s o p p, dz. cyt., s. 265.

⁴³ Por. D r a w n e l, dz. cyt., s. 21.

⁴⁴ Por. tamże, s. 20.

⁴⁵ Por. B l a c k, dz. cyt., s. 317.

Oblubienicy, w której sławi ona piękność ukochanego, została w Pieśni nad pieśniami niejako sprowokowana przez dwukrotnie zadane przez chór pytanie: „Jakiż to jest ten twój miły z najmilszych, o najpiękniejsza z niewiast? Jakiż jest ten twój miły z najmilszych [...]?” (Pnp 5,9). Konstrukcja hebrajska pytania tego wyraźnie podkreśla element porównania. Chór pyta, co wyróżnia Oblubieńca spośród innych mężczyzn, którzy być może również wariaci są podziwu i miłości. Można zatem dopatrywać się w słowach chóru nuty niedowierzania lub ironii. Odpowiadając, Oblubienica kreśli portret (por. Pnp 5,10-16), który jest jedynym „męskim waśf”⁴⁶ w Pieśni nad pieśniami. Mowa Oblubienicy różni się od trzech wypowiedzi opisujących kobiece piękno tym, że sformułowana jest w trzeciej osobie liczby pojedynczej („on”), podczas gdy słowa Oblubieńca adresowane są bezpośrednio do Szulamitki – autor posłużył się drugą osobą liczby pojedynczej („ty”).

Oblubienica, opisując wyjątkowość tego, którego miłuje jej dusza, najpierw wskazuje na barwy: zgodnie z jej słowami jest on jaśniejący („śnieżnobiały” – Pnp 5,10) i czerwony („rumiany” – Pnp 5,10). Być może określenia te są aluzją do nietypowej dla ludów Bliskiego Wschodu nieco jaśniejszej karnacji lub też oznaczają przynależność do wyższej klasy społecznej, która z jednej strony nie musi trudzić się pracą w palącym słońcu, z drugiej zaś, żyjąc w dobrobycie, cieszy się dobrym zdrowiem i siłą, o czym mogą świadczyć rumieńce (por. Lm 4,7)⁴⁷. Dalej Oblubienica stwierdza, że jej umiłowany wyróżnia się spośród tysięcy – jest widoczny, rzucający się w oczy, „najznakomitszy” (hebr. *dāgūl* – Pnp 5,10). Stosunkowo rzadki hebrajski rdzeń „*dāgūl*” pojawia się w Pieśni nad pieśniami również w swym podstawowym znaczeniu – jako chorągiew czy godło (hebr. *deḡel*). Oblubienica mówi: „Godłem jego nade mną jest miłość” (Pnp 2,4). Oblubieniec, będący godłem wzniesionym ponad innych, dla Szulamitki staje się zatem ucieleśnioną miłością. Opis jego postaci prowadzony jest od góry do dołu – wzrok Oblubienicy jak gdyby wędruje po ciele ukochanego, poczynawszy od głowy. Głowa mężczyzny to czyste złoto, a jego bujne (kręcone?) włosy są kruczoczarne (por. Pnp 5,11). Barwa włosów zdaje się tu jednoznacznie wskazywać na młodzieńczy wiek. Oczy Oblubieńca – podobnie jak oczy Oblubienicy – porównywane są do gołębi nad strumieniami wód (por. Pnp 5,12). Wzmianka o zębach „wymytych w mleku” (Pnp 5,12) wskazuje na ich zdrowie. Ozdobione zarostem policzki zostały porównane do balsamicznych kwietników, które roztańczają woń ziół, a wilgotne wargi, ociekające rozsiewającą woń mirrą – do lilii (por. Pnp 5,13), ręce – do walców ze

⁴⁶ R a v a s i, dz. cyt., s. 446.

⁴⁷ Por. T. L o n g m a n III, *Song of Songs*, Eerdmans Publishing, Grand Rapids 2001, s. 170; D.A. G a r r e t t, *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Songs*, Broadman and Holman Publishers, Nashville, Tennessee, 1993, s. 414.

złota wysadzanych szlachetnymi kamieniami, tors – do rzeźby z kości słoniowej inkrustowanej szafirami (por. Pnp 5,14), nogi zaś – do kolumn wykonanych z alabastru i osadzonych na podstawach z czystego złota (por. Pnp 5,15). Kończąc swą wypowiedź, Oblubienica raz jeszcze niejako obejmuje wzrokiem całą postać, która jawi się jej jak Liban, jak jego wysmukłe cedry (por. Pnp 5,15), i wspomina słodycz ust umiłowanego oraz jego powab (por. Pnp 5,16).

Obraz Oblubieńca dopełniony zostaje przez wiele porównań, metafor i symboli rozproszonych w różnych częściach księgi. Na kartach Pieśni nad pieśniami pojawia się on jako pasterz (por. Pnp 1,7), król (por. Pnp 1,12), książę (por. Pnp 6,12), ogrodnik, (por. Pnp 6,2) i brat (por. Pnp 8,2). Niekiedy porównywany bywa do zwierząt skaczących pośród gór: gazeli lub młodego jelenia (por. Pnp 2,8-9.17; 8,14) czy do drzewa jabłoni, które wyróżnia się pośród drzew leśnych (por. Pnp 2,3)⁴⁸. Ukazany jest jako Salomon niesiony w lektyce (por. Pnp 3,6-11) i jako książę w powozie (por. Pnp 6,12).

Podobnie jak było w przypadku Oblubienicy, również Oblubieniec nie pozostaje obojętny wobec spojrzenia ukochanej osoby. Mówi: „Oczarowałaś me serce, siostró ma, oblubienico, oczarowałaś me serce jednym spojrzeniem twych oczu” (Pnp 4,9). Kontemplacja piękna kieruje osobę ku drugiej osobie i budzi pragnienie odpowiedzi – jest to odpowiedź miłości, pięknej miłości. W ten sposób w Pieśni nad pieśniami ujawnia się etyczny wymiar piękna⁴⁹.

„O JAK PIĘKNA JESTEŚ, JAKŻE WDZIĘCZNA” (Pnp 7,7)
PIĘKNO MIŁOŚCI

„Cóż wiesz o pięknie?...”

...,„Kształtem jest miłości”.

Cyprian Norwid⁵⁰

Rozważania o pięknie Pieśni nad pieśniami, o pięknie Oblubienicy i Oblubieńca prowadzą nieuchronnie w stronę tego, co ucieleśnia się w pięknie – w stronę miłości. W tekście księgi dwukrotnie jest ona określana wprost jako piękna, za pomocą rdzenia „yph” (Pnp 4,10; 7,7). W obu tych fragmentach miłość nabiera cech osobowych, w pewnym sensie utożsamiona zostaje z przedmiotem miłości. W pierwszym przypadku, w zdaniu: „Jak piękna jest miłość twoja, siostró ma, oblubienico” (Pnp 4,10), redaktor księgi posługuje się w odniesieniu do miłości rzeczownikiem „dôd”, który w Pieśni nad pieśniami zazwyczaj używany bywa na określenie Oblubieńca. Z kolei w dru-

⁴⁸ Por. G a r r e t t, H o u s e, dz. cyt., s. 36.

⁴⁹ Por. D o b b s - A l l s o p p, dz. cyt., s. 272-275.

⁵⁰ N o r w i d, dz. cyt., s. 290.

gim zastosowano rzeczownik „’ahābāh”, który może oznaczać miłość, choć w niektórych tłumaczeniach oddawany jest poprzez występujące często w tej księdze określenie Oblubienicy – „umiłowana”: „O jak piękna jesteś, jakże wdzięczna, umiłowana” (Pnp 7,7). Miłość w Pieśni nad pieśniami przedstawiono zatem w sposób bardzo konkretny: ucieleśniona została w postaciach Oblubienicy i Oblubieńca – ma ich rysy, jest piękna ich pięknem.

Zadziwiająco często w Biblii Hebrajskiej pojawia się myśl, że piękno wzbudza miłość w tym, kto je ogląda, kontempluje (por. Rdz 29,18; Pwt 21,11; 2 Sm 13,1)⁵¹. W Pieśni nad pieśniami związek między kontemplacją piękna a miłością jest szczególnie wyeksponowany i ukazany w całej jego złożoności. Gdy Oblubienica patrzy na tego, którego jej dusza miłuje, miłość wzrasta, pogłębia się i utwierdza: „[Jakże] słusznie cię miłują” (Pnp 1,4). W innym fragmencie utworu spojrzenie ukazane zostało jako źródło miłości. „Oczarowałaś moje serce jednym spojrzeniem twych oczu” (Pnp 4,9) – mówi Oblubieniec. Jego spojrzenie z kolei zdaje się budzić Szulamitkę ze snu: patrząc przez okno, przez kratę (por. Pnp 2,9), rozbudza on w niej miłość, która wyprowadza Oblubienicę na zewnątrz i każe jej podjąć trud poszukiwania, która wiedzie ku spotkaniu.

W tym kontekście warto przywołać słowa Henryka Drawnela: „Istnieje tylko jeden umiłowany dla najpiękniejszej z niewiast i tylko jedna przyjaciółka dla tego, którego głowa jest czystym złotem (5,11) [...]. Używane metafory pozwalają zrozumieć, że uczucie miłości rodzi szczególny sposób patrzenia na umiłowaną osobę, sposób polegający na transformacji sposobu jej postrzegania. Metafora, porównanie i inne zabiegi literackie, charakterystyczne dla poezji lirycznej, są wyrazem otwarcia dzieła literackiego na kategorię estetyczną piękna, które jest nieodłącznym elementem doświadczenia miłosnego”⁵².

Zdaniem niektórych egzegetów odmienność Pieśni nad pieśniami od innych tekstów poetyckich zawartych w Biblii Hebrajskiej zasadza się nie tyle na przynależności tych utworów do różnych epok, ile raczej na kontekście społecznym, w którym powstawały, na różnicy gatunku i celu⁵³. Niekiedy sugeruje się, że właśnie obraz miłości ukazany w tej księdze stanowi istotę owej różnicy. Pieśń nad pieśniami nie jest utworem o miłości tragicznej czy zdradzonej, lecz o miłości szczęśliwej, odwzajemnianej. Jej opis pod pewnymi względami odległy jest od tradycyjnych schematów – także tych dotyczących ról społecznych – a jednocześnie pozostaje w nich głęboko zakorzeniony. Nie został w nim wyeksponowany małżeński charakter miłości, ale w tekście odnajdujemy wyraźne aluzje do ceremonii zaślubin i trwałości relacji

⁵¹ H. Ringgren, hasło „יָאָהֳבָה yāpā; יָאָהֳבָה yāpēh; יָיָהֳבָה yepī; יָיָהֳבָה yepēpēh”, w: *Theological Dictionary of the Old Testament*, t. 3, red. G.J. Botterweck, H. Ringgren, Eerdmans Publishing, Grand Rapids–Cambridge 1990, s. 219.

⁵² Drawnel, dz. cyt., 25.

⁵³ Por. A l t e r, dz. cyt., s. 185.

oblubieńczej; nie wspomina się o prokreacyjnym aspekcie miłości łączącej bohaterów utworu, ale występują w księdze symbole płodności: mandragora i jabłko. Miłość ukazana w Pieśni nad pieśniami wybucha jak wiosna (por. Pnp 2,11), rozkwita jak wiosenne kwiaty (por. Pnp 2,12) i wydaje owoce jak winna latorośl (por. Pnp 7,9-10). Jest to miłość, która każe opuścić bezpieczny dom, dający schronienie nocą, i wyruszyć na poszukiwanie ukochanej osoby (por. Pnp 3,1-3; 5,6-7), wierzyć jej nawet wtedy, gdy osoba ta zniknie z oczu; to miłość gotowa narazić się na wyśmianie, przyjąć zranienie, doświadczyć słabości – miłość, która pokona wszelkie przeszkody i przeciwności.

Zdaniem Roberta Altera tym, co wyróżnia miłość w Pieśni nad pieśniami, jest jej świecki charakter – niewątpliwie wyjątkowy w Biblii Hebrajskiej⁵⁴. Na poparcie tej tezy przywoływany bywa fakt, że w tekście księgi nie pojawia się słowo „Bóg” ani słowo „Pan”. Wydaje się, że w ogrodzie zakochanych Bóg jest nieobecny. Ponadto badacze podkreślają podobieństwo Pieśni nad pieśniami do literatury miłosnej Bliskiego Wschodu. Współcześni egzegeci nader często odsłaniają erotyczne tło wersetów księgi, przez całe wieki wyjaśnianych w sposób alegoryczny. Mimo tego przesunięcia akcentów interpretacyjnych nie ulega wątpliwości, że miłość przedstawiona w „Najpiękniejszej z pieśni” to miłość totalna – przekraczająca obszar cielesności, ogarniająca całą osobę ludzką⁵⁵. „Miłość dwojga oblubieńców, opiewana w Pnp głównie w aspekcie erotycznym – zauważa Janusz Kręcidło – jest ukazana w nowej perspektywie. Nie tylko dorównuje ona potęgą wszystkiemu, co najpotężniejsze, [...] ale – mówiąc dzisiejszym językiem – ma charakter transcendentny – przewyższa wszystko, gdyż jest zakotwiczona w samym Bogu. Jest «płomieniem Boga»”⁵⁶. To właśnie ten płomień widoczny jest w spojrzeniu „gołębic oczu” Oblubienicy i płonie w oczach Oblubieńca, gdy odkrywają oni piękno ukochanej osoby; to on rozświetla ogród, winnicę, pustynię, rozjaśnia najciemniejszą nawet noc – odsłaniając ich piękno. To piękno, które Bóg kontemplował już w siódmym dniu stworzenia: „A Bóg widział, że wszystko, co uczynił, było bardzo dobre” (Rdz 1,31). Występujące tu hebrajskie słowo „tôb” znaczy wszak „dobry”, ale także „piękny”.

*

Czy piękno w Pieśni nad pieśniami kryje w sobie w sobie dramat lub zagrożenie? Z punktu widzenia czytelnika czy egzegety istnieje niebezpie-

⁵⁴ Por. tamże, s. 185.

⁵⁵ Por. D r a w n e l, dz. cyt., s. 25.

⁵⁶ J. K r ę c i d ł o, „Miłość – płomień Jahwe” (Pnp 8,5-7). Potęga miłości jako klucz interpretacyjny Pieśni nad pieśniami, „Collectanea Theologica” 78(2008) nr 4, s. 60n.

czeństwo jednostronnej alegoryzacji piękna bądź przeciwnie, jego nadmiernej estetyzacji czy erotyzacji. Patrząc natomiast niejako od wewnątrz utworu, próbując kontemplować piękno oczyma Oblubieńca i Oblubienicy, można zastanawiać się, czy piękno to nie jest zagrożone perspektywą rozstania, dramatem oddalenia od ukochanej, pięknej osoby. Być może dramat ten wiąże się z przemijaniem, ulotnością piękna, z ulotnością marzenia, jakim wydaje się żyć para zakochanych, a wreszcie ze śmiercią, której dyskretny cień pojawia się w owej niezwykłej księdze biblijnej. W tej kwestii jednak redaktor Pieśni nad pieśniami wydaje się mieć pewność: piękna miłość Oblubienicy i Oblubieńca nie mniej potężna jest niż śmierć (por. Pnp 8,6).

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Alexander, Philip S. “The Targum of Canticles: Translated, with a Critical Introduction, Textual Notes, and Commentary.” In *Aramaic Bible*. Vol. 17A. Collegeville: Michael Glazier Books and The Liturgical Press, 2003.
- Alter, Robert. *The Art of Biblical Poetry*. New York: Basic Books, 1985.
- Barbiero, Gianni. *Cantico dei Cantici: Nuova versione, introduzione e commento*. Milano: Paoline, 2004.
- Black, Fiona C. “Beauty or the Beast? The Grotesque Body in the Song of Songs.” *Biblical Interpretation: A Journal of Contemporary Approaches* 8, no. 3 (2000): 302–23.
- Cantera Ortiz de Urbina, Jesús. “El Cantar de los Cantares del Rey Salomón: Consideraciones acerca de su traducción al español.” *Hieronymus Complutensis*, no. 6–7 (1998): 131–50.
- Clines, David J.A. “Why is There a Song of Songs, and What Does It Do to You If You Read It?” In *Interested Parties: The Ideology of Writers and Readers of the Hebrew Bible*. Edited by David J.A. Clines. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1995.
- Dobbs-Allsopp, F.W. “The Delight of Beauty and Song of Songs 4:1–7.” *Interpretation: A Journal of Bible and Theology* 59, no. 3 (2005): 260–77.
- Drawnel, Henryk. “Oblubieniec widziany oczyma oblubienicy w Pieśni nad Pieśniami.” *Roczniki Teologiczne* 55, no. 1 (2008): 17–29.
- Exum, Jo Cheryl. “Literary and Structural Analysis of the Song of Songs.” *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 85, no. 1 (1973): 47–79.
- Garrett, Duane. *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Songs*. Nashville: Broadman and Holman Publishers, 1993.
- Garrett, Duane, and Paul R. House. *Song of Songs. Lamentations*. Nashville: Thomas Nelson Inc., 2004.

- Gesenius, Wilhelm, and Emil Kautzsch. *Gesenius' Hebrew Grammar*. Translated by Arthur Ernest Cowley. Oxford: Oxford University Press, 1910.
- Goulder, Michael D. *The Song of Fourteen Songs*. Sheffield: JSOT Press, 1986.
- Joüon, Paul, and Takamitsu Muraoka. *A Grammar of Biblical Hebrew*. Roma: Editrice Pontificio Istituto Biblico, 2006.
- Keel, Othmar. *The Song of Songs*. Minneapolis: Fortress Press, 1994.
- Kessler, Rainer. *Some Poetical and Structural Features of the Song of Songs*. Leeds: Leeds University Oriental Society, 1965.
- Kręcidło, Janusz. "‘Miłość – płomień Jahwe’ (Pnp 8,5–7): Potęga miłości jako klucz interpretacyjny Pieśni nad pieśniami." *Collectanea Theologica* 78, no. 4 (2008): 39–62.
- Krinetzki, Leo. "‘Retractationes’ zu früheren Arbeiten über das Hohe Lied." *Biblica* 52, no. 2 (1971): 176–89.
- Landy, Francis. "Beauty and the Enigma: An Inquiry into some Interrelated Episodes of the Song of Songs." *Journal for the Study of the Old Testament* 5, no. 17 (1980): 55–106.
- Longman III, Tremper. *Song of Songs*. Grand Rapids: Eerdmans Publishing, 2001.
- Lys, Daniel. *Le plus beau chant de la création: Commentaire du Cantique des cantiques*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1968.
- Munro, Jill M. *Spikenard and Saffron: The Imagery of the Song of Songs*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1995.
- Murphy, Roland E., and S. Dean McBride Jr. *The Song of Songs: A Commentary on the Book of Canticles or the Song of Songs*. Minneapolis: Fortress Press, 1990.
- Norwid, Cyprian. "Promethidion." In *Norwid, Pisma wybrane*. Vol. 2. *Poematy*. Edited by Juliusz W. Gomulicki. Warszawa: PWN, 1980.
- Pope, Marvin H. *Song of Songs: A New Translation with Introduction and Commentary*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- Ravasi, Gianfranco. *Il Cantico dei Cantici: commento e attualizzazione*. Bologna: EDB, 1992.
- Ringgren, Helmer. „יָפֶה yāpâ; יָפֶה yāpêh; יָפֶה yepî; יָפֶה yepêpêh”, In *Theological Dictionary of the Old Testament*. Vol. 3. Edited by G. Johannes Botterweck and Helmer Ringgren. Grand Rapids and Cambridge: Eerdmans Publishing, 1990.
- The Babylonian Talmud: A Translation and Commentary*. Translated by Jacob Neusner. Vol. 16. Peabody: Hendrickson Publishers, 2011.
- Tomal, Maciej. "Piękno w Biblii: Kilka uwag dotyczących Pieśni nad pieśniami 4,1-5." In *Tradycyjne i współczesne systemy wartości – Przeciwnieństwo trzecie: „Piękno i Brzydota”, et variae. Materiały z konferencji (7-9.12.2001 r.) Staszów – Akademicki Ośrodek Kształcenia Wydziału Zarządzania i Administracji Akademii Świętokrzyskiej w Kielcach*. Edited by Andrzej Wierciński. Warszawa and Kielce: Zakład Antropologii Ogólnej i Politycznej – Wydział Zarządzania i Administracji Akademii Świętokrzyskiej w Kielcach, 2002.
- Wróbel, Mirosław S. *Wprowadzenie do Biblii Aramejskiej*. Lublin: Gaudium, 2017.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Krzysztof NAPORA – „*Jak piękna jest miłość twoja*” (Pnp 4,10). Piękno w Pieśni nad pieśniami

DOI 10.12887/32-2019-3-127-05

Autor artykułu podejmuje zagadnienie piękna w Pieśni nad pieśniami. Piękno odkrywać można w tej księdze biblijnej na wielu poziomach. Z jednej strony jest to piękno formalnej strony utworu – kunsztowne piękno hebrajskiej poezji. Z drugiej zaś strony kategoria piękna wydaje się jednym z głównych elementów opisu bohaterów utworu: Oblubienica i Oblubienicy. Poprzez wzajemną relację tych postaci w Pieśni nad pieśniami ukazany zostaje jeszcze jeden wymiar piękna – piękno miłości, które związane jest z kontemplacją piękna ukochanej osoby. Interpretacje zmierzające do jednostronnej alegoryzacji bądź jednoznacznej erotyzacji tej księgi biblijnej wydają się nieadekwatne. Piękno, o którym jest w niej mowa, nie ogranicza się do wymiaru czysto estetycznego, lecz odsłania swój wymiar etyczny.

Słowa kluczowe: Pieśń nad pieśniami, piękno, miłość, Oblubieniec, Oblubienica

Kontakt: Katedra Ksiąg Historycznych, Prorockich i Sapiencjalnych, Instytut Nauk Biblijnych, Wydział Teologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin
E-mail: naporus@gmail.com
https://pracownik.kul.pl/krzysztof.napora/o_mnie

Krzysztof NAPORA – “*How beautiful is your love*” (Sg 4:10) On Beauty in the Song of Songs

DOI 10.12887/32-2019-3-127-05

In this article the author addresses the issue of beauty in the Song of Songs. Throughout the book, this beauty can be discovered in its multidimensional character. On the one hand, it is the formal beauty of the Song—the masterful beauty of the Hebrew poetry. On the other hand, the category of beauty emerges as one of the most important elements in the description of the poem’s protagonists: the bridegroom and the bride. They seem to invite the reader of the Song to contemplate the beauty of the beloved person and thus allow to discover yet another dimension of beauty: the beauty of their mutual love. The Song of Songs affirms the beauty resisting one-sided allegory or vulgar eroticization; the beauty that cannot be comprehended in purely aesthetic categories, but exposes its ethical dimension; the beauty appearing to be stronger than separation, the suffering of transience, even the drama of death.

Keywords: Song of Songs, beauty, love, bridegroom, bride

Contact: Katedra Ksiąg Historycznych, Prorockich i Sapiencjalnych, Instytut Nauk Biblijnych, Wydział Teologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland
E-mail: naporus@gmail.com
https://pracownik.kul.pl/krzysztof.napora/o_mnie

Andrzej MARYNIARCZYK

PULCHRUM SEQUITUR ESSE REI U źródeł transcendentalności piękna

W pierwszym rzędzie piękno ukazuje doskonałościowy sposób istnienia bytów. Żyjemy w świecie doskonałym, gdyż jego przyczyną jest doskonały Stwórca. Z tej racji, dzięki swojej doskonałości, świat ten może nas zachwycić i jako taki może aktualizować w pełni nasze „optimum potentiae”. W ten sposób odkrywamy „pięknościowy”, a więc doskonały sposób bytowania rzeczy.

Spór o piękno koncentruje się najczęściej wokół dwóch zagadnień: pierwsze dotyczy definicji piękna, drugie zaś pytania, czy piękno jest właściwością bytów, czy tylko kategorią estetyczną związaną z subiektywnym przeżyciem. Zagadnienie pierwsze jest przedmiotem dociekań historyków i teoretyków sztuki oraz estetyków i owocuje wielością definicji, teorii i koncepcji. Niektóre z nich się nawzajem uzupełniają, a inne wykluczają. Niektóre prowadzą do postawy irracjonalnej lub sceptycznej, inne zaś do absolutyzacji subiektywnych przeżyć, odczuć czy ekspresji, co wyrażają słowa „de gustibus non est disputandum” (o gustach się nie dyskutuje), niejako zamykając drogę do dalszych roztrząsań¹. Z kolei zagadnienie drugie, dotyczące piękna jako właściwości bytów, pozostaje przedmiotem sporów metafizyków i koncentruje się wokół pytań: Czy piękno jest powszechną, czyli transcendentalną właściwością bytów? Czy przysługuje tylko niektórym ich kategoriom?²

W artykule tym skoncentrujemy się nad dociekaniem na temat piękna, z którymi spotykamy się na terenie metafizyki realistycznej. Dociekania te oscylują wokół dwóch pytań: Czym jest piękno? oraz: Dlaczego (dzięki czemu) jest piękno? Odpowiedzi na te pytania nie były i nie są raz na zawsze rozstrzygnięte. Nic więc dziwnego, że także na terenie dociekań metafizycznych toczy się spór o rozumienie piękna. Spór ten dotyczy natury piękna i jego źródła: Czym i dlaczego jest piękno? Czy jest ono jakąś uniwersalną wartością, prawozorem (gr. *paradigma*) wszelkich pięknych rzeczy? Czy też jest właściwością, nierozłącznie związaną z realnie istniejącymi bytami?³

¹ Zob. S. Pazura, *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, PWN, Warszawa 1981.

² Zob. P. Jaroszyński, *Estetyka czy filozofia piękna?* RW KUL, Lublin 1990; por. M.A. Krąpiec, *Metafizyka. Zarys teorii bytu*, w: tenże, *Dzieła*, t. 7, RW KUL 1995, s. 169-180.

³ Zob. P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, Impuls, Kraków 2002; tenże, hasło „Piękno”, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 8, red. A. Maryniarczyk, Polskie Towarzystwo Tomasz

W POSZUKIWANIU ISTOTY PIĘKNA

Łaciński termin „pulchrum” jest tłumaczeniem greckiego „kalos”. Terminem tym Grecy określali tak właściwość rzeczy opisywaną za pomocą przymiotników „ładny”, „śliczny”, „wspaniały”, „dorodny”, „powabny”, „wdzięczny” czy „ponętny”, jak i wewnętrzne przymioty człowieka, na przykład „szlachetny”, „chwalebny”, „przywoity” czy „delikatny”, oraz jego postępowanie, opisywane jako „dzielne” czy „cnotliwe”. Greckie słowo „kalos” można wyprowadzać od czasownika „kalein” lub „kelein”⁴. Jedno ze znaczeń, jakie możemy przypisać temu pierwszemu, to: „przywoływać”, „zapraszać”, a także „nazywać”, drugi oznacza zaś: „oczarowywać”, „porywać”. Już na podstawie tej pobieżnej analizy etymologicznej można dostrzec, że piękno rozumiane było przez Greków jako coś, co nas zaprasza, pociąga ku sobie i oczarowuje. Sądzi więc oni, że jest ono właściwością rzeczy, która wiąże ze sobą naszą wolę i rozum.

Grecy wiązali zatem piękno z różnymi właściwościami rzeczy lub osób⁵. Najczęściej łączyli piękno z miarą, porządkiem, proporcją czy harmonią, które pociągały i oczarowywały umysł i wolę człowieka. Już na początku trzeba jednak zauważyć, że w poszukiwaniu odpowiedzi na pytania, czym jest piękno i dlaczego istnieje piękno, usłyszymy na terenie metafizyki tyle odpowiedzi, ile jest nośnych koncepcji bytu. Z tej racji nie można rozważać problematyki piękna w oderwaniu do koncepcji bytu (a więc i koncepcji metafizyki). Tytułem przykładu przywołamy cztery nośne koncepcje bytu i odpowiednie do nich koncepcje piękna, by w ich kontekście dostrzec oryginalność rozwiązania, które zostało wyrażone w zdaniu „pulchrum sequitur esse rei” – „piękno jest następstwem istnienia rzeczy”.

FIZYKALNA KONCEPCJA BYTU
Związanie piękna z układem elementów

Na tle fizykალnej koncepcji bytu, która pojawiła się na przełomie siódmego i szóstego wieku wśród tak zwanych philosophesans jako pierwsza zreflektowa-

z Akwinu, Lublin 2007, s. 199-204; *Eseje o pięknie. Problemy estetyki i teorii sztuki*, red. K. Wilkoszewska, PWN, Warszawa–Kraków 1988; H. K i e r e ś, *Spór o sztukę*, RW KUL, Lublin 1996. Por. K r a p i e c, dz. cyt., s. 169-184.

⁴ Szerzej na ten temat por. ks. S. L o n g o s z, *Piękno w Biblii oraz w myśli Filona i najstarszych Ojców Kościoła*, w: *Spór o piękno*, red. A. Maryniarczyk, K. Stępień, Z. Pańpuch, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2013, s. 153-156.

⁵ Na przykład pitagorejczycy i stoicy łączyli piękno z harmonią, proporcją i miarą. Platon mówił o pięknie duchowym. Arystoteles wiązał piękno z formą bytu. Plotyn pisał o pięknie światła i o pięknie świata (zob. H. W a n k e l, *Kalos kai agathos*, dysertacja doktorska przedstawiona na Wydziale Filozofii Uniwersytetu w Würzburgu, Würzburg 1961).

wana interpretacja świata, wyrosła też pierwsza „fizykalna” koncepcja piękna⁶. Zgodnie z fizykalną interpretacją rzeczywistości byty rozumiane były jako agregaty (układy) praelementów. Zasady organizowania praelementów uznano za zasady powstawania rzeczy i piękna bytów⁷. Podstawowe zasady rządzące powstawaniem rzeczy dotyczą ich ułożenia, harmonii, proporcji i rytmu. Rzeczy powstają – jak wyjaśniał Empedokles – na „podobieństwo muru, który utworzony [jest] z połączeń kamieni i cegły”⁸, a „kiedy elementy mieszają się i wychodzą na światło dzienne czy to u człowieka, czy u dzikich zwierząt, czy u roślin lub ptaków, wtedy mówi się o [powstawaniu]”⁹ bytów i wyłanianiu ich właściwości.

W fizykalnej koncepcji bytu piękno zostaje zatem utożsamione z ułożeniem elementów, ich proporcją, harmonią i rytmem. Odnotujemy jednak pewną ważną wskazówkę: tak jak powstawanie rzeczy jest w tej koncepcji czynnością przypadłościową, gdyż zredukowane zostało do „przeorganizowywania” praelementów, tak też piękno nie stanowi właściwości istotnej bytów, lecz co najwyżej właściwość przypadłościową. Nie odsłania ono bowiem istotowej strony rzeczy, takiej bowiem nie ma, lecz ujawnia tylko ich stronę zjawiskową. W konsekwencji zostaje zatem związane ze zjawiskową stroną bytu, odzwierciedlającą układ elementów. Ujmowane od strony człowieka, staje się zaś kategorią czysto subiektywną. Jest tym, co komu się jawi „jako piękne”, czyli uporządkowane, harmonijne i proporcjonalne.

Trzeba przy tym zauważyć, że to, co pierwsi philosophesantes wiązali z pięknem bytu, a mianowicie określony układ elementów, ich proporcja, harmonia i rytm, z czasem zostało przez myślicieli „oderwane” od bytu i usamodzielnione (na przykład jako proporcja czy harmonia) oraz podniesione do statusu źródła piękna, a nawet samego piękna. Stąd na przykład Platon pisał, że nie ma wątpliwości, iż miara i proporcja są pięknem¹⁰.

ODERWANIE PIĘKNA OD BYTU

Piękno ponad bytem

Świat idei, świat bytujących w sobie „rzeczy bez postaci”, które oglądać można tylko „oczami duszy”, przedstawia Platon w micie o Hiperuraniu.

⁶ Por. A. Maryniarczyk, *Monistyczna i dualistyczna interpretacja rzeczywistości*, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2006, s. 45-80.

⁷ Szerzej na ten temat por. G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield, *Filozofia przed-sokratejska. Studium krytyczne z wybranymi tekstami*, tłum. J. Lang, PWN–Axis, Warszawa–Poznań 1999, s. 88n.

⁸ *Die Fragmente der Vorsokratiker*, B 1-3, A 43, red. H. Diels, W. Kranz, Weidmann, Berlin 1951-1952. O ile nie wskazano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – A.M.

⁹ Tamże, B 9.

¹⁰ Por. Platon, *Fileb*, 64 e, tłum. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2002, s. 83.

„Miejsce to – jak wyjaśnia – zajmuje nie ubrana w barwy ani w kształty, ani w słowa, istota istotnie istniejąca, którą sam jeden tylko rozum, duszy kierownik, oglądać może. Naokoło niej świat przedmiotów prawdziwej wiedzy”¹¹. Tam dusza „ogląda sprawiedliwość samą, ogląda władzę nad sobą, ogląda wiedzę nie tę, która się z wolna tworzyć musi, a jest różna o różnych rzeczach, które my dziś bytami nazywamy, ale wiedzę rzeczywiście istniejącą, o tym, co jest istotnym bytem. I inne tak samo istotne byty ogląda”¹². Ogląda zatem piękno samo w sobie, dobro i prawdę.

Odrywając piękno od materialnego bytu, Platon wiąże je z ideą dobra, która także góruje ponad bytem. Wiązanie piękna z dobrem – jak zauważa Giovanni Reale – jest typowe dla mentalności greckiej¹³. Wyraża to Platon w *Filebie*, gdzie czytamy: „Teraz nam uciekła natura dobra i schowała się w naturze piękna. Przecież utrzymanie się w mierze i proporcjonalność to wszędzie to samo, co piękność i dzielność”¹⁴. Jako szczyt, na który wstępuje się po drabinie miłości, piękno jest zasadą absolutną, a więc Dobrem. Miłość to pragnienie piękna, dobra, mądrości, szczęścia, nieśmiertelności, Absolutu¹⁵. Nic więc dziwnego, że odrywając piękno od materialnego bytu, Platon związał je z Erosem, zarazem uznając Erosa za przewodnika na drodze do piękna absolutnego, poprzez osiągnięcie którego dusza osiąga zbawienie i wyzwolenie.

ZŁOŻENIOWA KONCEPCJA BYTU

Związananie piękna z formą

Wraz z nową, hylemorficzną koncepcją bytu, którą spotykamy w pismach Arystotelesa, pojawia się też nowe rozumienie piękna¹⁶. Forma, występując w funkcji organizatorki treści bytu, jednoczy i porządkuje różnorodne czynniki. Jest tym elementem, który organizuje materię, wprowadza w nią ład i porządek, tworzy harmonię. Stąd Arystoteles pisze: „Każda piękna rzecz, tak istota żywa, jak wszelkie dzieło składające się z całości, nie tylko swe części musi mieć uporządkowane, lecz musi mieć również nieprzypadkową wielkość.

¹¹ T e n ż e, *Fajdros*, 247 c-d, tłum. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2002, s. 54.

¹² Tamże, 247 d-e, s. 54.

¹³ Por. G. R e a l e, *Historia filozofii starożytnej*, tłum. E.I. Zieliński, t. 2, *Platon i Arystoteles*, RW KUL, Lublin 1996, s. 261. Praktyka ta pojawia się także w tekstach biblijnych Księgi Rodzaju. Ojcowie Kościoła, którzy komentowali Biblię, bardzo często tłumaczyli słowo „kalos” jako „dobry” (szerzej na ten temat por. L o n g o s z, dz. cyt., s. 156n.).

¹⁴ P l a t o n, *Fileb*, 64 e, s. 83.

¹⁵ Por. R e a l e, *Platon i Arystoteles*, s. 261.

¹⁶ Szerzej na ten temat por. A. M a r y n i a r c z y k, *Pluralistyczna interpretacja rzeczywistości*, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2004, s. 18-67.

Piękno bowiem polega na (odpowiedniej) wielkości i porządku¹⁷. Sama miara i proporcja nie są dla Arystotelesa pięknem, lecz przejawem piękna bytu.

Zauważmy, że w myśli Arystotelesa element, który stanowi o bytowości rzeczy, czyli forma, stanowi też o pięknie bytu. Cechą charakterystyczną dla Arystotelesowskiego wykładu na temat piękna jest wiązanie go ponownie z bytem i z elementem doskonalącym byt. Tę doskonałość umysł powinien ująć „jednym spojrzeniem”. Porządek, symetria części, określenie ilościowe – wszystko to stanowi o pięknie rzeczy. Istota tak pojętego piękna rzeczy wyraża się jednak w proporcji. Według Arystotelesa proporcja wyraża zatem piękno rzeczy i zarazem stopień ich doskonałości.

Arystoteles wskazuje też, że piękno różni się od dobra i obecne jest tak w działaniu (sztuce), jak i w bytach nieruchomych¹⁸. Piękno to „cnota”, zgodnie z zasadą: niczego nie za dużo, we wszystkim należy przyjąć umiar i miarę. Proporcja wyraża piękno i jego istotę. Piękno cechuje się odpowiednią proporcją i jest proporcją. Proporcję tę najlepiej wyraża i realizuje forma bytu.

EGZYSTENCJALNA KONCEPCJA BYTU

Związanie piękna z istnieniem bytu

Piękno stanowi następstwo istnienia bytu (*pulchrum sequitur esse rei*), ta sama przyczyna, która jest przyczyną istnienia bytu, stanowi bowiem przyczynę piękna. Tak brzmi propozycja rozwiązania sporu o naturę i źródło piękna, która pojawiła się w trzynastym wieku za sprawą św. Tomasza z Akwinu, wraz z odkryciem przez niego nowej, egzystencjalnej koncepcji bytu i sformułowaniem filozoficznej teorii „*creatio mundi ex nihilo*”. Wypracowanie nowej koncepcji bytu i odkrycie nowej przyczyny istnienia bytów doprowadziło też do poszerzenia rozumienia samego piękna. Uznano, że piękno wyraża, po pierwsze, doskonałość bytu (konstytuuje go, będąc syntezą prawdy i dobra). Po drugie, piękno przenika każdą istniejącą rzecz. Po trzecie, jest ono powszechną, transcendentalną właściwością bytów. Po czwarte, podobnie jak każde z transcendentaliów, piękno wskazuje na „*modus essendi entis*” (sposób istnienia). Po piąte zaś, odsłania ono doskonałościową stronę bytu, dzięki czemu może on być nie tylko przedmiotem poznania czy pożądania, ale również przedmiotem kontemplacji: przeżycia, które w sposób maksymalny angażuje ludzki intelekt i ludzką wolę. Ponadto, piękno bytu ma wpływ na aktualizowanie się w najwyższym stopniu życia osobowego człowieka.

¹⁷ Arystoteles, *Poetyka*, 1450 b 34-1451 a 4, w: tenże, „*Retoryka*”. „*Poetyka*”, tłum. H. Podbielski, Warszawa PWN 1988, s. 327.

¹⁸ Por. Reale, *Platon i Arystoteles*, s. 575.

By wszystko to stało się bardziej zrozumiałe i zasadne, przywołajmy kontekst pojawienia się nowego rozumienia piękna. Składa się nań nowe rozumienie bytu oraz odkrycie filozoficznej prawdy o stworzeniu świata (bytów) „ex nihilo”, dzięki której odkrywamy ostateczną rację racjonalności (prawdy), celowości (dobra) i doskonałości (piękna) świata¹⁹.

PIĘKNO BYTU „SEQUITUR ESSE REI”

Przypomnijmy, że Tomasz jako pierwszy wprowadził do filozofii wielką problematykę istnienia, kwestionując poglądy swoich poprzedników o odwiecznym istnieniu świata. Wskazywał, że świat jest nie tylko zmienny i pluralistyczny, ale przede wszystkim przygodny. Oznacza to, że sam w sobie nie ma racji swego istnienia. Racją istnienia bytów, a zatem i piękna, nie może być ani złożenie z materii i formy, jak utrzymywał Arystoteles, ani partycypacja w odwiecznych ideach, jak chciał Platon, ani układ pracząstek, jak dowodzili filozofujący fizycy. Należy zatem wyróżnić w strukturze bytów taki podstawowy dla nich składnik, dzięki któremu rzeczywiście one istnieją. Elementem tym jest właśnie akt istnienia: obecny w każdym bycie i sprawiający, że byt rzeczywiście jest. To akt istnienia stanowi w pierwszym rzędzie o tym, że byt jest, a dopiero w dalszej kolejności o tym wszystkim, czym i jak jest²⁰, a zatem i o pięknie bytu.

Wzrok badacza natury piękna nie może od tego czasu nie kierować się w stronę jego źródła. A źródłem tym nie może okazać się przyczyna inna niż właśnie przyczyna istnienia bytu. Przyczyna ta została określona jako przyczyna sprawcza, stwórcza (w odróżnieniu od Platońskiej przyczyny wzorczej czy Arystotelesowskiej przyczyny celowej, będąca przyczyną sprawczą ruchu).

Tak oto dochodzi na terenie filozofii nie tylko do postawienia po raz pierwszy problemu istnienia świata osób, zwierząt, roślin i rzeczy jako kwestii do wyjaśnienia, lecz przede wszystkim do odkrycia prawdy o stworzeniu świata ex nihilo i – na tej podstawie – do sformułowania po raz pierwszy filozoficznej teorii stworzenia świata z niczego. Prawda o stworzeniu świata ex nihilo stała się najbardziej rewolucyjna dla nowej interpretacji rzeczywistości, w tym także dla odkrywania powszechnych właściwości bytów, w tym piękna.

Czym jest stworzenie (gr. ktisis, genesis, poiesis; łac. creatio, fabricatio, productio)? Stworzenie nie jest składaniem praelementów (jak sądzili Joń-

¹⁹ Szerzej na ten temat por. A. Maryniarczyk, *Dlaczego stworzenie „ex nihilo”?* Teoria metafizycznego kreacjonizmu, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin, s. 31-94.

²⁰ Szerzej na ten temat por. t e n ż e, *Realistyczna interpretacja rzeczywistości*, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin, 2005, s. 31-120.

czy), odwzorowaniem świata idei (jak uważał Platon) ani też aktualizacją możliwości (jak utrzymywał Arystoteles). Czym zatem jest stworzenie? Stworzenie to, po pierwsze, *productio* (od łacińskiego „*ducere pro*”) *rei in esse*, czyli wprowadzanie rzeczy do istnienia²¹. Wprowadzanie to dokonuje się bez udziału jakiegoś wcześniejszego bytującego substratu (*praelementu*, idei, materii pierwszej), a więc w tym sensie dokonuje się *ex nihilo*²². Stwórca jest przyczyną sprawczą nie tylko istnienia rzeczy, ale także ich istoty i wszelkich przypadłości. Jest więc przyczyną istnienia rzeczy, jak i tego wszystkiego, co rzeczy z sobą niosą – a zatem i piękna.

Po drugie, sam akt stworzenia jest aktem rozumu i woli Stwórcy, który w ten sposób wyprowadza (łac. *ducit pro*) rzeczy do istnienia. Każda więc rzecz jako pochodna od intelektu i woli Stwórcy jest syntezą prawdy (zamyśłu) i dobra (celu). W tym wyraża się doskonałość stwarzanych rzeczy, a doskonałość tę wyraża właśnie piękno bytów²³. Tak oto stają przed nami byty, które niosą w sobie określony zamyśł i wolę Stwórcy²⁴. Zamyśł wyraża prawda rzeczy, a wolę jej dobro-cel. Wspólnie wskazują zaś one na doskonałość bytów, czyli na ich piękno, które stanowi następstwo ich istnienia (łac. *sequitur esse rei*). Piękno bytów wskazuje więc na to, że są one pochodne od Osobowego Absolutu jako przezeń pomyślane i chciane i że są one dla osoby ludzkiej, która dzięki ich doskonałości sama się doskonali, doskonaląc swój intelekt i wolę w specyficznych aktach osobowych, a mianowicie aktach kontemplacji łączącej w sobie poznanie i miłowanie (łac. *quod visum placet*).

W pierwszym rzędzie piękno ukazuje więc doskonałościowy sposób istnienia bytów²⁵. Żyjemy w świecie doskonałym, gdyż jego przyczyną jest doskonały Stwórca. Z tej racji, dzięki swojej doskonałości, świat ten może nas zachwycić i jako taki może aktualizować w pełni nasze „*optimum potentiae*”. W ten sposób odkrywamy „pięknościowy”, a więc doskonały sposób bytowania rzeczy. Zanim jednak w oparciu o Tomaszową koncepcję bytu wypracowane zostało takie właśnie rozumienie piękna, filozofowie średniowieczni

²¹ Por. T o m a s z z A k w i n u, *Summa contra gentiles. Prawda wiary chrześcijańskiej w dyskusji z poganami, innowiercami i błędzącymi*, t. 1, ks. 2, rozdz. 18, tłum. Z. Włodek, W. Zega, W drodze, Poznań 2003, s. 288.

²² Świat i byty nie powstały z czegoś, co wcześniej już istniało, lecz źródłem wszelkich bytów jest Stwórca.

²³ Tomasz wyjaśnia, iż rzeczy realne postawione są pomiędzy dwoma intelektami, ale i dwoma wolami: intelektem i wolą Stwórcy oraz intelektem i wolą człowieka podziwiającego byty, z tym jednak, że intelekt Stwórcy jest „mierzącym, nie mierzonym, rzecz naturalna – mierząca i mierzona, lecz nasz intelekt jest mierzonym [przez byt]” (*t e n ż e*, *Dysputa o prawdzie. Dysputy problemowe o prawdzie. Kwestia 1*, q. 1, a. 2, resp., tłum. A. Białek, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2018, s. 37).

²⁴ Zamyśł i wolę Stwórcy, podobnie jak byty, niosą w sobie również wytwory.

²⁵ Szerzej na ten temat zob. L o n g o s z, dz. cyt., s. 156-180.

formułowali także inne jego teorie. Można w tym miejscu przytoczyć słynną definicję piękna, którą zaproponował św. Albert. W jego przekonaniu pięknem jest „rozbłysk formy nad proporcjonalnymi częściami materii, lub różnymi siłami i czynnościami”²⁶. W swojej interpretacji tej definicji Tomasz podkreślał, że piękno w sensie właściwym „ma charakter formy i należy do przyczyny formalnej”²⁷, i dodawał: „Piękno [...] stanowią trzy składniki: pierwsze, całkowitość (*integritas*) i doskonałość (*perfectio*) rzeczy; co ułomne i ma braki, uchodzi za brzydkie; drugie, zachowanie należytej proporcji (*debita proportio*), czyli harmonijny układ rzeczy; trzecie, bijący w oczy blask czy jasność (*claritas*)”²⁸. Z uświadomieniem sobie powszechności piękna jako doskonałościowej kwalifikacji bytu (syntezy dobra i prawdy) spotykamy się u Filona Aleksandryjskiego, apologetów greckich, na przykład Atenagorasa z Aten czy – w trzynastym stuleciu – także u św. Bonawentury. Do niego bowiem nawiązuje św. Tomasz, tworząc w swej filozofii fundamenty metafizycznej interpretacji bytu jako nośnika piękna. Różnica w Tomaszowym podejściu do dobra i do piękna wyraża się w tym, że dobro wskazuje w jego przekonaniu na byt, który doskonali drugi byt i sam jest doskonały, a piękno wskazuje na coś, co jest doskonałe. Z tej racji piękno ma, zdaniem Tomasza, aspekt przyczyny formalnej, a dobro – przyczyny celowej²⁹.

Należy jednak zaznaczyć, że w kanonie transcendentaliów, które św. Tomasz z Akwinu wyróżnia w *De veritate*, nie pojawia się piękno. Jako transcendentalia wyróżnione zostały tam natomiast: *res*, *unum*, *aliquid*, *verum* oraz *bonum*; opisany został także sposób ich wyodrębniania. Wobec tego faktu historycy filozofii (a także metafizycy) rozpatrują problem, czy Tomasz zagubił piękno jako transcendentale, czy też potraktował je jako właściwość estetyczną i kategoriałną, nie zaś jako powszechną (transcendentalną) właściwość bytów³⁰. Nie wchodząc w niuanse sporów, można podać kilka wyjaśnień tego problemu. Po pierwsze, wskazując podstawy wyróżniania transcendentaliów dobra i prawdy, Tomasz odwołał się do władz intelektu i woli, którym przyporządkowany jest byt i dzięki którym odkrywamy prawdę i dobro bytów. Piękna jako właściwości

²⁶ „Resplendentia formae super partes materiae proportionatas, vel super diversas vires vel actiones”. S. Albertus Magnus, *Super Dionysium. De divinis nominibus. De pulchro et bono*, q. 1, a. 2 solutio, <http://www.corpusthomicum.org/xdp.html>.

²⁷ Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, I, q. 5, a. 4, 1, tłum. P. Bełch OP i in., t. 1, *O Bogu*, cz. 1, tłum. P. Bełch OP, Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas, Londyn 1975, s. 73. „Pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis” (t e n ż e, *Summa theologiae*, I, q. 5, a. 4, 1).

²⁸ T e n ż e, *Suma teologiczna*, I, q. 39, a. 8, t. 3, *O Trójcy Przenajświętszej*, tłum. P. Bełch OP, cz. 3, *O Bogu*, Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas, Londyn 1978, s. 103; por. É. Gilson, *Elementy filozofii chrześcijańskiej*, tłum. T. Górski, Pax, Warszawa 1965, s. 150.

²⁹ Por. Gilson, dz. cyt., s. 148.

³⁰ Szerzej na ten temat por. A. Maryniarczyk, *Piękno – zagubione transcendentale?*, w: *Spór o piękno*, s. 63-81.

nie odkrywamy za pomocą jakiegś odrębnej władzy³¹, lecz odkrywamy je, przyporządkowując byt do całej osoby ludzkiej. To bowiem piękno zapoczątkowuje osobowe życie człowieka, aktualizując jego rozum i wolę. Po drugie, piękno pojawia się jako pierwsza i powszechna właściwość bytów stworzonych, którą potwierdza sam Stwórca, co odnotowuje autor Księgi Rodzaju, powtarzając po każdym opisie dzieła stworzenia, że „widział Bóg, iż było piękne” (tłumaczone jako „widział Bóg, że było dobre” – por. Rdz 1,4.10.12.18.21.25.31)³².

SPOSOBY ODKRYWANIA BYTU JAKO PIĘKNA

Odkrycie piękna bytu następuje tak w pierwotnym doświadczeniu, jak i w poznaniu świata osób i rzeczy. Odkrywamy bowiem, że doświadczany i poznawany przedmiot wiąże ze sobą nasz intelekt i wolę. Tego typu podwójna relacja, wiążąca intelekt i wolę z bytem, najczęściej nie jest przez nas do końca uświadamiana. Staje się widoczna dopiero wtedy, gdy pragniemy ostatecznie wyjaśnić integralność naszych działań wolitywno-poznawczych i wskazać przedmiotowe racje naszego życia osobowego. Powszechne (transcendentalne) piękno bytu wyodrębniamy, poddając analizie nasze spontaniczne, poznawczo-wolitywne przeżycie pięknościowe, a także dokonując separacji metafizycznej³³.

Analiza poznania spontanicznego

W rezultacie analizy poznania spontanicznego i pierwotnego doświadczenia rzeczy, które nas otaczają, odkrywamy pierwsze przejawy piękna otacza-

³¹ Tomasz wyjaśnia sposób wyodrębniania prawdy i dobra jako transcendentalnych właściwości bytów: „*Po drugie*, z uwagi na zgodność jednego bytu z drugim. Ta jednak nie może zachodzić, jeśli nie przyjmie się czegoś, co z natury może być zgodne z każdym bytem. Tym zaś jest dusza, która jakoś jest wszystkim, jak czytamy w III księdze *O duszy* [tekst 37]. W duszy zaś jest siła poznawcza i pożądcząca. Tak więc zgodność bytu z pożądanem wyraża nazwa *dobro*, jak czytamy na początku *Etyki: Dobrem jest to, czego wszystko pożąda*. Natomiast zgodność bytu z intelektem wyraża nazwa *prawda*. Wszelkie zaś poznanie dokonuje się przez upodobnienie poznającego do rzeczy poznanej, tak że wspomniane upodobnienie jest przyczyną poznania, na przykład wzrok dzięki temu, że zostaje dysponowany przez obraz barwy, poznaje barwę. Pierwsza więc zgodność: bytu z intelektem, polega na tym, że byt odpowiada intelektowi. Odpowiedniość tę zwie się zrównaniem rzeczy i intelektu – i to formalnie stanowi pojęcie prawdy. A zatem to właśnie prawda dodaje do bytu, mianowicie podobieństwo czy też zrównanie rzeczy i intelektu. Następstwem tego podobieństwa jest, jak powiedziano, poznanie rzeczy. Tak więc bytowość rzeczy wyprzedza pojęcie prawdy, poznanie zaś jest jakimś prawdy skutkiem”. *T o m a s z z A k w i n u, Dysputa o prawdzie. Dysputy problemowe o prawdzie. Kwestia I*, q. 1, a. 1, resp., s. 25n.

³² Szerzej na ten temat por. *L o n g o s z*, dz. cyt., s. 156n.

³³ Szerzej na ten temat por. *A. M a r y n i a r c z y k, Racjonalność i celowość świata osób i rzeczy*, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2007, s. 115-130.

jącego nas świata. Jak wyjaśnia Mieczysław A. Krąpiec, w swoim stosunku do istniejącej rzeczywistości, jeszcze przed uświadomieniem sobie więzi bytu z intelektem i jego wolą, człowiek rzeczywistość tę akceptuje. Nie ma przecież rozdzielnych faz poznania i chcenia-miłości, przynajmniej w ich zaczątkowych fazach. Byt ujrzany jest zarazem akceptowany, „chciany”, a zatem załączkowo „kochany”, co znajduje swój wyraz w jego „akceptacji”. Oczywiście akceptacja ta nie jest w pierwszej fazie poznania doskonała czy zreflektowana i ma charakter jedynie załączkowy, niemniej jednak realny, człowiek nie jest bowiem „komputerem”, który w akcie poznania swoje akty informacyjne jedynie analizuje. Pozostając w nieustannej relacji do poznawanej rzeczywistości, człowiek ustosunkowuje się do postrzeganego intuicyjnie bytu, akceptując go – i to właśnie ta akceptacja przejawia się jako załączkowa miłość-upodobanie³⁴. Piękno rzeczy jest bowiem tym, co „uderza” człowieka jako pierwsze: pociąga ono jego rozum i wolę, wywołując zaciekawienie. W pierwotnych aktach poznawczych odkrywamy całościową odpowiedź na byt, która ma charakter „przeżycia pięknościowego”. Coś z istniejącej rzeczywistości nas „porusza”, „zaciekawia”, „podoba się nam” i nas ku sobie „pociąga”. Stąd też w pierwszej kolejności nazywamy przedmioty, ludzi, zdarzenia p i ę k n y m i (lub brzydkimi), a dopiero w dalszej kolejności określamy, czym są: krzesłami czy drzewami. Władysław Tatarkiewicz pisze: „Piękno jest różnorodne. Wszak wśród przedmiotów pięknych są zarówno dzieła sztuki, jak widoki natury, zarówno piękne ciała, jak piękne głosy i piękne myśli. Można zaś przypuszczać, że nie tylko są w świecie różne piękne przedmioty, ale samo ich piękno jest różnego rodzaju”³⁵.

Wskazując na różnorodność piękna, którą odbieramy na etapie spontanicznego poznania i pierwotnego doświadczenia, nie tyle akcentujemy piękno jako kwalifikację przedmiotu artystycznego, ile raczej wskazujemy na całościową reakcję poznawczo-pożądawczą człowieka (na całościową, osobową odpowiedź na byt), którą nazywamy przeżyciem pięknościowym, stanowiącym najbardziej pierwotne przeżycie ludzkie. Przeżycie to, ze względu na fakt, że wyraża ono całościową poznawczo-pożądawczą odpowiedź na istniejący konkret, traktujemy jako podstawowe, a zarazem bazowe dla odkrycia transcendentności piękna świata osób, zwierząt, roślin i rzeczy.

Istniejący byt dany jest nam jako jakościowo zdeterminowany; co więcej, sam dla siebie jest „klasą”. I choć operujemy pojęciem brzydoty, to formułujemy je, jak gdyby w kontekście piękna bytu, wskazując na pewien brak i właśnie temu brakowi nadajemy nazwę „brzydota”. Ponadto w ramach analizy naszych

³⁴ Por. M.A. Krąpiec, *Metafizyka*, w: tenże i in. *Wprowadzenie do filozofii*, RW KUL, Lublin 1996, s. 144.

³⁵ W. Tatarkiewicz, *Dzieje szczęściu pojęć*, PWN, Warszawa 1976, s. 179.

pierwszych, nie do końca zreflektowanych odpowiedzi na rzeczywistość, odkrywamy, że wiąże nas ona z sobą w aspekcie poznawczym i wolitywnym. Istniejący przedmiot jest przez nas poznawany i równocześnie pożądanym. Sami zaś jednocześnie obejmujemy ów przedmiot jak gdyby jednym aktem poznania i pożądania, racją owego „szczypcowego” ujęcia jest zaś właśnie piękno bytu.

Odwołanie się do separacji metafizycznej

Odwołując się do separacji metafizycznej, wskazujemy na integralny związek piękna z całościowym rozumieniem i ujmowaniem bytu. Metoda separacji stanowi bowiem „narzędzie” poznania metafizycznego i umożliwia odkrywanie transcendentalnych właściwości bytów³⁶.

Na pierwszym etapie separacji metafizycznej w sądach egzystencjalnych stwierdzamy (afirmujemy) fakt istnienia konkretnych bytów. Rezultat afirmacji werbalizujemy w zadaniach orzeczeniowych typu: „Jan istnieje”; „Ewa istnieje”; „Czerwona róża istnieje”. Etap ten ma za zadanie „osadzić” cały nasz proces poznawczy, a także proces odkrywania transcendentalnego piękna bytu, w świecie realnie istniejących rzeczy. Nie jest to zatem proces indukcji, polegający na uogólnianiu danych empirycznych, lecz proces odkrywania właściwości bytów.

Na drugim etapie separacji przyporządkowujemy istniejące byty do intelektu i woli, w wyniku czego odkrywamy, że „istniejący Jan jest przedmiotem mojego poznania i upodobania”, że „istniejąca Ewa jest przedmiotem mojego poznania i upodobania” i że „istniejąca róża jest także przedmiotem mojego poznania i upodobania”. W rezultacie każdy z tych faktów zawieramy w sądzie egzystencjalnym o rozbudowanym podmiocie. Sąd taki przybiera postać: „Ewa jako przedmiot mojego poznania i upodobania istnieje” czy „Czerwona róża jako przedmiot mojego poznania i upodobania istnieje”. Odkrywamy zatem relacje (nie tylko te wskazane), jakie łączą każdy byt z intelektem i wolą, budząc nasze życie osobowe.

Na trzecim etapie separacji metafizycznej dochodzi do przejścia od kategoryjnego ujęcia bytu jako Ewy czy Jana do jego ujęcia transcendentalnego (na podstawie analogii w istnieniu), a więc do skonstatowania, że wszystko, co realnie istnieje (nie tylko Jan i Ewa), wiąże nasz intelekt i wolę, gdyż jest syntezą prawdy i dobra, a zatem jest piękne³⁷. Byty bowiem istnieją jako – w swej

³⁶ Szerzej na temat separacji metafizycznej zob. A. Maryniarczyk, *Metoda metafizyki realistycznej*, RW KUL, Lublin 2005; M.A. Krapięc, A. Maryniarczyk, hasło „Metafizyka”, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 7, red. A. Maryniarczyk, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2006, s. 109-112.

³⁷ Warto tu zaznaczyć, że transcendentalne dobro ukazuje byt jako ten, który ma „moc” doskonalic coś lub kogoś innego, lub siebie; piękno w sensie transcendentalnym ukazuje zaś doskonałość

naturze – doskonale i piękne³⁸. Jako pochodne od intelektu i woli syntetyzują w sobie zamysł i wolę Stwórcy (lub twórcy bytu-wytworu) i w ten sposób są przez osobę ludzką odczytywane.

Efekt poznawczego uwyrażnienia konkretnie istniejących bytów i wiedzę na ten temat rozciągamy na całą rzeczywistość w oparciu o analogię istnienia. Wszystko więc, co istnieje, będąc pochodne od intelektu i woli Stwórcy (lub twórcy), stanowi syntezę dobra i prawdy: jest po prostu pięknem i stanowi właściwy przedmiot ludzkiej kontemplacji.

Czym zatem jest piękno i dlaczego „sequitur esse”?

Zanim podejmiemy próbę odpowiedzi na tak sformułowane pytania, musimy sobie uświadomić, że o ile piękno estetyczne jest kwalifikacją dzieła sztuki, a więc określonej tylko grupy bytów, o tyle piękno transcendentalne jest wyrazem doskonałościowego bytowania każdego realnie istniejącego konkratu.

W interpretacji metafizycznej wiążemy piękno ze sposobem istnienia bytu, nie zaś tylko ze sposobem jego poznania czy wytwarzania. Byt staje się sobą w pięknie. Do istoty piękna transcendentalnego należy zatem całe uposażenie treściowe bytu determinowane indywidualnym aktem istnienia, który to akt integruje i syntetyzuje różnorodne elementy złożeniowe w doskonałą jedność prawdy i dobra. Nic więc dziwnego, że „piękno jest tym, co jest przez wszystkich kochane”³⁹ – jak powie Tomasz. Powstaje jednak pytanie, dlaczego tym właśnie jest piękno. By na pytanie to odpowiedzieć, musimy choć trochę zgłębić naturę transcendentalnego piękna.

W pismach Tomasza, pośród różnych definicji piękna, odnajdujemy i tę, która wydaje się podstawą jego metafizycznego, nie zaś estetycznego (kategorialnego) tylko rozumienia. Piękno jest tym, „czego widok wzbudza w nas upodobanie”⁴⁰ – czytamy w *Sumie teologicznej*. Ponadto, dodaje Tomasz, piękno jest tym, „co wskutek samego poznania budzi w nas upodobanie”⁴¹.

bytu jako bytu. Doskonałość ta wyraża się tym, że byty stanowią syntezę dobra i prawdy, woli i intelektu, ze swej natury i w swej naturze są zatem doskonałe.

³⁸ Człowiek jest doskonały w swej klasie bytowej, a pies, kot czy żaba w swojej. Trudno mówić o doskonalszym człowieku jako człowieku, podobnie jak trudno mówić o doskonalszej żabie jako żabie. Każdy z tych bytów jest doskonały w swojej klasie według swej natury.

³⁹ T o m a s z z A k w i n u, *Suma teologiczna*, tłum. P. Bełch OP i in., I-II, q. 27, a. 1. ad. 3, t. 10, *Uczucia*, tłum. J. Bardan, Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas, Londyn 1967, s. 35. „Pulchrum est omnibus amabile”. T e n ż e, *Summa theologica*, I-II, q. 27, a. 1. ad. 3.

⁴⁰ T e n ż e, *Suma teologiczna*, I, q. 5, a. 4, ad. 1, t. 1, cz. 1, s. 74. „Pulchrum est id quod visum placet”. T e n ż e, *Summa theologica*, I, q. 5, a. 4, ad. 1.

⁴¹ T e n ż e, *Suma teologiczna*, I-II, q. 27, a. 1, ad 3, s. 35. „Pulchrum est cuius ipsa apprehensio placet”. T e n ż e, *Summa theologica*, I-II, q. 27, a. 1, ad 3.

Określenia te są dla nas ważne, gdyż wskazują, że mianem piękna określamy sposób istnienia bytu, który pozostaje w relacji do przeżycia poznawczego i amabilnego (wolitywnego) zarazem. Każdy więc istniejący konkret – jako piękno – wyraża sobą zgodność z intelektem i wolą Stwórcy lub twórcy i stanowi ich syntezę, a także zaprowadza ten ład i zgodność w naszym życiu osobowym. Byt-piękno wiąże ze sobą władze poznawcze i wolitywne człowieka, dzięki czemu człowiek spełnia się jako osoba tak w dialogu kontemplacyjnym, jak i w twórczym działaniu.

Istota transcendentального piękna bytów

W transcendentálním rozumieniu piękna bytu odkrywamy nowy aspekt bytowania rzeczy. Rzeczy, które nas otaczają, bytują jako przedmioty kontemplacji, a więc jako rzeczywistość, która łączy z sobą nasz intelekt i rozum. Tomaszowe określenia piękna: „quod visum placet” i „cuius ipsa apprehensio placet” – wyjaśnia Krapiec – „zwracają uwagę na piękno jako transcendentálną właściwość bytu z jednej strony i na poznawczy, podmiotowy wyraz samego piękna w osobowym przeżyciu z drugiej strony”⁴².

Pierwsza z definicji, nazwana obiektywną i klasyczną, ujmująca piękno jako „to, czego widok wzbudza w nas upodobanie” („quod visum placet”), podkreśla w ujęciu piękna element poznawczy. Akcentowany jest w niej jednak moment „visum”, a więc element poznania intuicyjno-kontemplatywnego, nie zaś jakaś forma rozumowania, w przypadku której uwaga pozostaje skupiona na naszych aktach poznawczych. Poznanie, które zostało określone jako „wizja” – wyjaśnia Krapiec – „jest całkowicie nastawione na byt, który swą inteligibilną treścią wzbudza poznanie intuicyjno-kontemplatywne, jakby pośrednie. W tym miejscu definicja piękna nawiązuje do inteligibilności bytu jawiącego się jako «prawda». Sama jednak «prawda» nie wyczerpuje bytowości i zawartości «piękna», gdyż ten sam byt, który jest inteligibilny, jest zarazem amabilny, co ujawnia transcendentálne dobro. Nie można zapomnieć, że inteligibilność bytu i jego amabilność są jakby «partykularyzacją» stosunku: byt–osoba. I rzeczywiście jest tu coś bardziej pierwotnego aniżeli uwyrażnienie «prawdy» i «dobra» bytu, przynajmniej u człowieka, jako osoby. [...] Akt poznawczego upodobania w ujrzanym bycie jest jeden; w nim kontemplacja bytu jest jakby «możliwością» aktualizowaną przez osobisty stosunek, wyrażony w upodobaniu (miłości) bytu danego nam w wizji. I to jest piękno, o ile ono znamionuje byt realnie istniejący, który «ujrzany» w swej inteligibilności, na mocy tego, że jako inteligibilny istnieje (jest dobrem) wzbudza miłość

⁴² K r a p i e c, *Metafizyka*, w: *Wprowadzenie do filozofii*, s. 144.

– upodobanie «pieczętujące» osobistym stosunkiem amabilnym ujrzaną prawdę bytu. Piękno jako sposób istnienia bytu, który jest syntezą prawdy i dobra, jest czymś więcej niż tylko syntezą, gdyż jest jeszcze nie spartykularyzowaną (na poznanie i miłość) więzią całego życia osobowego z bytem⁴³.

Należy jednak zauważyć, że uświadomienie sobie pięknościowego sposobu bytowania rzeczy dokonuje się w naszych osobowych aktach poznawczych. Są nimi akty władz intelektu i woli. Te bowiem dwie władze i ich działanie charakteryzują życie osobowe człowieka. Zespolone w jedno przeżycie osobowe aktów intelektu i woli w stosunku do pierwotnej percepcji bytu – podkreśla Krapiec – „wyraża druga, «subiektywna», czyli podmiotowa definicja piękna: *cuius ipsa apprehensio placet*”. „Akcent w definicji – pisze dalej – pada na *placet*: «podoba się», czyli załączkowo «kocha». Upodobanie bowiem jest pierwszym przejawem aktu miłości; następnym jest wzbudzenie «życzliwości» – jako miłość życzliwości przechodzącej w «przyjaźń», która jest osobowym odwzajemnieniem w miłości. Oczywiście i upodobanie, i życzliwość, i przyjaźń nie wykluczają przyjemności, która płynie z niezakłóconego funkcjonowania naszej psychiki. A zatem definicja druga ujaśnia więź osobową, która dokonuje się nie tylko na mocy tego, że sam byt wzbudza akty poznawcze i akty kochania, ale że właśnie uświadomiamy sobie piękno w «ukochaniu naszego poznania» bytu. Obie główne władze człowieka – intelekt i wola – aktualizują się w kontakcie z bytem, nie ograniczając się do swych wyizolowanych aktów poznania i następnie miłości, lecz splatają w jedno przeżycie: rozkoszy płynącej z intuicyjno-kontemplatywnego poznania bytu⁴⁴.

W powyższej interpretacji akcent położony został na podmiot, w którym piękno ontyczne realizuje się jako doskonałość osoby, ale transcendentalność piękna wskazuje oczywiście na powszechność porządku „pięknościowego”, a więc na powszechność i zarazem konieczność relacji bytu do woli i intelektu (Stwórcy lub twórcy). Konieczność związania bytu z wolą i intelektem Absolutu wynika zaś stąd, że dzięki Absolutowi byt nie tylko istnieje. „Również jest tak lub inaczej zdeterminowany z uwagi na pochodność od Absolutu. Jeśli powiadamy, iż Absolut «chce», aby coś istniało, to również «chce», aby było w określony sposób zdeterminowane. A jako że byt przez nas poznawany jest racjonalny nie tylko w porządku istnienia, ale i treści, to fakt ten suponuje całkowite związanie bytu z intelektem. [...] Byt jest piękny nie dlatego, że stanowi przedmiot ludzkiej kontemplacji, ale dlatego że jest przyporządkowany intelektowi i woli Absolutu, zaś nasze oczarowanie odkrywa tylko to, co zawarte jest już w samym bycie⁴⁵.

⁴³ Tamże, s. 145.

⁴⁴ Tamże, s. 145n.

⁴⁵ P. J a r o s z y ń s k i, *Metafizyka piękna. Próba rekonstrukcji teorii piękna w filozofii klasycznej*, Lublin, Redakcja Wydawnictw KUL 1986, s. 105.

W ten sposób możemy wyjaśniać powszechność (transcendentalność) piękna. Nie jest to jednak powszechność pewnego jednoznacznego pojęcia piękna, ale powszechność analogiczna. Oznacza ona, że piękno inaczej realizuje się w każdym istniejącym konkrety, stąd każdy istniejący konkret sam dla siebie stanowi „klasę” piękna, jego kryterium jest zaś zgodność z wolą i intelektem Stwórcy i twórcy.

*

Wyodrębnienie piękna jako transcendentalnej właściwości bytów pociąga za sobą określone konsekwencje poznawcze w ramach realistycznej interpretacji świata osób, zwierząt, roślin i rzeczy. W wyniku odkrycia tego transcendentale uświadamiamy sobie przynajmniej trzy istotne kwestie.

(1) Piękno jest wyrazem spełnienia się istnienia każdego bytu, przy czym przez ostateczną aktualizację istnienia bytu rozumiemy integrację (syntezę) dobra i prawdy, które w świecie natury zostały w bytach złożone przez intelekt i wolę Stwórcy, a w świecie kultury przez intelekt i wolę twórcy. W ten sposób każdy byt – analogicznie do natury swego istnienia – integruje w sobie prawdę i dobro i im bardziej jest bytem, tym bardziej ujawnia się i odsłania jako piękno.

(2) Transcendentalne piękno bytów odsłania przed nami źródło życia bytu osobowego człowieka. Aktualizacja życia osobowego wyraża się w ciągłej integracji i syntezie aktów miłości i kontemplacji, prawdy i dobra, a wyrazem tego jest – jak mawiali starożytni – życie piękne. Miłość – wyjaśnia Krąpiec – „byłaby pierwotnym «dostosowaniem się», «wewnętrznym upodobaniem», jakby «przemianą przedmiotu umiłowanego w miłującym», «współmiernością», «dorównaniem», «koaptacją», «darowaniem się» itd.”⁴⁶.

(3) Ponadto piękno ujmuje i wyraża przedmiotowe „warunki” całościowego spełniania się bytu osobowego. Przejawia się to w specyficznym sposobie istnienia i działania człowieka, który określany bywa jako „odwewnętrzny i dowewnętrzny”⁴⁷ ruch psychiki, intelektualno-wolitywne „wchodzenie w intencjonalny kontakt z całą rzeczywistością”⁴⁸, „«odpowiedź» emocjonalna na przeżywaną treść”⁴⁹, „spontaniczne i bez refleksji, mocą [...] natury przeżywanie całościowe świata”⁵⁰, odpowiedź udzielana „całym wnętrzem psychicznym na to, co nas otacza i co do nas wkracza poprzez naszą aparaturę poznawczą”⁵¹,

⁴⁶ M. Krąpiec, *Metafizyka. Zarys teorii bytu*, s. 173.

⁴⁷ Tenże, *Byt i piękno*, „Zeszyty Naukowe KUL” 6(1963) nr 1 (21), s. 22.

⁴⁸ Tamże, s. 23.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże.

manifestacja naszego nastawienia do treści poznanej⁵², „sposób reagowania bytu mającego własną bytowość”⁵³ i jako życie osobowe⁵⁴.

(4) Odrywanie piękna od bytu i czynienie go wartością samodzielną, istniejącą poza światem realnych rzeczy lub też wiązanie go tylko z określoną kategorią bytów (z czym spotykamy się na przykład we współczesnej estetyce) jest konsekwencją błędnego rozumienia rzeczywistości. Rozumienie to wyrasta z rozbicia integralnej jedności bytu, istniejącego jako synteza prawdy i dobra, stanowiącej o jego pięknie. Zabieg ten pociąga za sobą absolutyzację jednego z aspektów przeżycia, doznania czy oglądu, przez co dochodzi do negacji tego, co z istoty przynależy do piękna, a mianowicie spełniania się bytu w jedności i syntezie prawdy i dobra, woli i rozumu, miłości i kontemplacji.

Osobliwością omawianej tu interpretacji piękna jest zatem to, że pozwala ona odkrywać świat, w którym żyjemy, jako racjonalny, celowy i doskonały, jako świat naznaczony prawdą, dobrem i pięknem. Świat ten – właśnie jako taki – stanowi naturalną oazę życia i działania człowieka.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Alberti Magni *De pulchro et bono*. <http://www.corpusthomicum.org/xdp.html>.
- Arystoteles. “Poetyka.” In Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*. Translated by Henryk Podbielski, Warszawa: PWN, 1988.
- Diels, Hermann, and Walther Kranz. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmann, 1951–1952.
- Gilson, Étienne. *Elementy filozofii chrześcijańskiej*. Translated by Tomasz Górski. Warszawa: Pax, 1965.
- Jaroszyński, Piotr. *Estetyka czy filozofia piękna?* Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1990.
- . *Metafizyka piękna: Próba rekonstrukcji teorii piękna w filozofii klasycznej*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1986.
- . “Piękno.” In *Powszechna encyklopedia filozofii*. Vol. 8. Edited by Andrzej Maryniarczyk. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2007.
- . *Spór o piękno*. Kraków: Impuls, 2002.
- Kiereś, Henryk. *Spór o sztukę*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1996.
- Kirk, Geoffrey S., John E. Raven, and Malcolm Schofield. *Filozofia przedsokratejska: Studium krytyczne z wybranymi tekstami*. Translated by Jacek Lang. Warszawa and Poznań: Wydawnictwo Naukowe PWN and Axis, 1999.
- Krapiec, Mieczysław A. “Byt i piękno.” *Zeszyty Naukowe KUL* 6, no. 1 (21) (1963): 15–34.

⁵² Por. tamże.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Por. tamże.

- . “Metafizyka.” In Krapiec, et al., *Wprowadzenie do filozofii*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1996.
- . *Metafizyka: Zarys teorii bytu*. In Krapiec, *Dzieła*. Vol. 7. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1995.
- Krapiec, Mieczysław A., and Andrzej Maryniarczyk. “Metafizyka.” In *Powszechna encyklopedia filozofii*. Vol. 7. Edited by Andrzej Maryniarczyk. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2006.
- Longosz, Stanisław. “Piękno w Biblii oraz w myśli Filona i najstarszych Ojców Kościoła.” In *Spór o piękno*. Edited by Andrzej Maryniarczyk, Katarzyna Stępień, and Zbigniew Pańpuch. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2013.
- Maryniarczyk, Andrzej. *Dlaczego stworzenie “ex nihilo”? Teoria metafizycznego kreacjonizmu*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2018.
- . *Metoda metafizyki realistycznej*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 2005.
- . *Monistyczna i dualistyczna interpretacja rzeczywistości*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2006.
- . “Piękno – zagubione transcendentale?” In *Spór o piękno*. Edited by Andrzej Maryniarczyk, Katarzyna Stępień, and Zbigniew Pańpuch. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2013.
- . *Pluralistyczna interpretacja rzeczywistości*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2004.
- . *Racjonalność i celowość świata osób i rzeczy*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2007.
- . *Realistyczna interpretacja rzeczywistości*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2005.
- Pazura, Stanisław. *De gustibus: Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*. Warszawa: PWN, 1981.
- Platon. *Fajdros*. Translated by Witold Witwicki. Warszawa: PWN, 1958.
- . *Fileb*. Translated by Witold Witwicki. Warszawa: PWN, 1958.
- Reale, Giovanni. *Historia filozofii starożytnej*. Translated by Edward I. Zieliński. Vol. 2. *Platon i Arystoteles*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1996.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Dzieje szczęściu pojęć*. Warszawa: PWN, 1976.
- Tomasz z Akwinu. *Dysputa o prawdzie. Dysputy problemowe o prawdzie. Kwestia 1*. Translated by Aleksander Białek. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2018.
- . *Suma teologiczna*. Translated by Pius Bełch, et al. Vol. 1. *O Bogu*. Part 1. Translated by Pius Bełch. Londyn: Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas, 1975.
- . *Suma teologiczna*. Translated by Pius Bełch, et al. Vol. 3. *O Trójcy Przenajświętszej*. Translated by Pius Bełch. Part 3. *O Bogu*. Londyn: Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas, 1978.
- . *Suma teologiczna*. Translated by Pius Bełch, et al. Vol. 10. *Uczucia*. Translated by Jan Bardan. Londyn: Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas, 1967.

- . *Summa contra gentiles: Prawda wiary chrześcijańskiej w dyskusji z poganami, innowiercami i błądzącymi*. Vol. 1. Translated by Zofia Włodek and Włodzimierz Zega. Poznań: W drodze, 2003.
- Wankel, Hermann. *Kalos kai agathos*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg, 1961.
- Wilkoszewska, Krystyna, ed. *Eseje o pięknie: Problemy estetyki i teorii sztuki*, Warszawa and Kraków: PWN, 1988.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Andrzej MARYNIARCZYK – Pulchrum sequitur esse rei. U źródeł transcendentalności piękna

DOI 10.12887/32-2019-3-127-06

W artykule autor koncentruje się na dociekaniach dotyczących piękna, z jakimi spotykamy się na terenie metafizyki realistycznej. Dociekania te oscylują wokół dwóch pytań: Czym jest piękno? Dlaczego (dzięki czemu) jest piękno? Odpowiedzi na te pytania nie zostały dotychczas definitywnie rozstrzygnięte i spór o rozumienie piękna nadal toczy się terenie dociekań metafizycznych. Spór ten dotyczy ustalenia natury piękna i jego źródła. Czym i dlaczego jest piękno? Czy jest ono pewną uniwersalną wartością, prawzorem (gr. paradeigma) wszelkich pięknych rzeczy? Czy też stanowi właściwość nierozłącznie związaną z realnie istniejącymi bytami? W wyniku odkrycia tego transcendentale uświadamiamy sobie, że: (1) piękno jest wyrazem spełnienia się istnienia każdego bytu, przy czym przez ostateczną aktualizację istnienia bytu należy rozumieć integrację (syntezę) dobra i prawdy, które zostały w bytach złożone przez intelekt i wolę Stwórcy (w świecie natury) i twórcy (w świecie kultury); (2) transcendentale piękno bytów odsłania przed nami źródło życia bytu osobowego człowieka; (3) piękno ujmuje i wyraża przedmiotowe „warunki” całościowego spełnienia się bytu osobowego; (4) oderwanie piękna od bytu i uczynienie go samodzielną wartością, istniejącą poza światem realnych rzeczy, lub wiązanie go tylko z określoną kategorią bytów, z czym spotykamy się na przykład we współczesnej estetyce, jest konsekwencją błędnego rozumienia rzeczywistości, które pociąga za sobą absolutyzację jednego z aspektów przeżycia, doznania czy oglądu, przez co dochodzi do zaprzeczenia tego, co z istoty przynależy do piękna, a mianowicie spełniania się bytu w jedności i syntezie prawdy i dobra, woli i rozumu, miłości i kontemplacji.

Słowa kluczowe: piękno, transcendentalia, metafizyka, creatio ex nihilo, osoba, kontemplacja, miłość

Kontakt: Katedra Metafizyki, Instytut Filozofii, Wydział Filozofii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin

E-mail: https://www.kul.pl/kontakt,art_12801.html

Tel. 81 4454387

https://www.kul.pl/ks-prof-dr-hab-andrzej-maryniarczyk-sdb,art_1989.html

Andrzej MARYNIARCZYK – *Pulchrum sequitur esse rei*: At the Source of the Transcendental Beauty

DOI 10.12887/32-2019-3-127-06

In the article, the author discusses insights into the nature of beauty obtained in the field of realistic metaphysics. The research in question has been focused on two questions, namely, ‘What is beauty?’ and ‘Why is beauty?’ Since no ultimate answers have been offered, the dispute over the understanding of beauty is still ongoing in metaphysical inquiries. The main area of investigation is that of the nature of beauty and of its source, the fundamental question being, ‘What and why is beauty?’ Is beauty a universal value, or a paradigm (*paradeigma*) of all beautiful things? Or is it inherent in any and every real being? However, the discovery of beauty as a transcendental prompts the following conclusions: (1) In the case of any being, beauty reflects the fulfillment of its existence. The ultimate fulfillment of beings consists in the unity (synthesis) of the good and the truth incorporated in them (in the case of natural beings) by the intellect and the will of the Creator, or (in the case of artefacts) by those of the artist. (2) The transcendental beauty of beings reveals to us the source of the life of a human being conceived as the life of a person. (3) Beauty denotes and expresses the objective ‘conditions’ of the total fulfillment of a personal being. (4) Detachment of beauty from being as such and approaching beauty as an independent value which exists outside the world of real things, or relating it to merely a single category of beings (as is the case e.g. in contemporary aesthetics), is a consequence of a misunderstanding of the reality. Such an approach entails absolutization of a chosen aspect of a lived-through experience, of an experience or of a viewing, which undermines the essence of beauty, namely, the fulfillment of a being accomplished within the unity of (1) truth and goodness, (2) will and reason, and (3) love and contemplation.

Keywords: beauty, transcendentals, metaphysics, *creatio ex nihilo*, person, contemplation, love

Contact: Department of Metaphysics, Institute of Philosophy, Faculty of Philosophy, John Paul II Catholic University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland

E-mail: https://www.kul.pl/kontakt,art_12801.html

Phone: +48 81 4454387

https://www.kul.pl/ks-prof-dr-hab-andrzej-maryniarczyk-sdb,art_1989.html

Waldemar CZAJKOWSKI

MATEMATYKA A PIĘKNO

Istnieją pojęcia matematyczne, które zasługują na miano pięknych. Być może jednym z najpiękniejszych (o ile nie najpiękniejszym) jest pojęcie symetrii – bardzo intuicyjne, zrozumiałe dla ludzi, którzy z matematyką nigdy nie mieli nic wspólnego. Jest to również pojęcie naturalne – obecne w naszym doświadczeniu, a w szczególności w estetycznym przeżywaniu otaczającego nas świata.

Prawda, Dobro, Piękno – trzy transcendentalia aksjologiczne¹ – co najmniej od czasów Platona stanowią swego rodzaju „rdzeń” kultury europejskiej. Zrozumienia istoty tych wartości możemy zapewne poszukiwać na wielu drogach. Wspomnijmy tu o trzech z nich. Pierwsza to droga właściwa metafizyce, drugą i trzecią można byłoby natomiast określić łącznie mianem drogi fenomenologicznej.

Wspólną cechą drogi drugiej i trzeciej stanowi prowadzenie dociekań na podstawie opisu i analizy różnorodnych fenomenów i sposobów ich doświadczenia, tym natomiast, co je odróżnia, jest przyjęcie (w przypadku drugiej) bądź odrzucenie (w przypadku trzeciej) pewnego przeświadczenia (artykułowanego mniej lub bardziej wyraźnie, mniej lub bardziej stanowczo) – przeświadczenia, że każda z trzech wartości realizuje się we właściwym sobie obszarze. Wybierając drugą z tych dróg, istoty Prawdy poszukiwalibyśmy w obszarze nauki, istoty Dobra – w obszarze religii, a Piękna – sztuki. Ja wybrałem drogę trzecią. Jej punkt wyjścia stanowi odrzucenie tego przeświadczenia i przyjęcie, że „triada platońska” obecna jest w każdej dziedzinie kultury. Systematyczne uzasadnienie tej decyzji wymagałoby odrębnego tekstu. Niniejszy artykuł można potraktować jako fragment takiego uzasadnienia. Zamierzam pokazać, że piękno – wiązane głównie ze sztuką² – jest też

¹ Na temat pojęcia transcendentaliów aksjologicznych por. W. S t r ó ż e w s k i, *Ontologia*, Znak, Kraków 2003, s. 193.

² Na podstawie pracy pod redakcją Krystyny Wilkoszewskiej *Estetyki filozoficzne XX wieku* można przypuszczać, że (pomimo pewnych zmian, o których wspomnę pod koniec tego artykułu) także estetyka współczesna skupia się na sztuce (zob. *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000).

wartością fundamentalną dla matematyki, dziedziny niejednokrotnie (zwłaszcza w myśleniu potocznym³) przeciwstawianej sztuce⁴.

Teza ta, raczej rzadko rozważana przez estetyków, akceptowana jest dość powszechnie przez samych matematyków. Zacytujmy tu dla przykładu wybitnego współczesnego matematyka i fizyka Rogera Penrose'a. W pierwszym rozdziale (zatytułowanym „Korzenie nauki”) swej monumentalnej książki *Droga do rzeczywistości*, będącej swego rodzaju syntezą tej części wiedzy matematycznej i fizycznej, która jest niezbędna dla zrozumienia fundamentalnych zasad rządzących Wszechświatem, zamieścił podrozdział „Dobro, Prawda i Piękno”. Zapowiada w nim, że w dalszych rozdziałach książki czytelnicy natkną się „na zadziwiające związki między prawdą i pięknem”⁵. Podkreśla też, że „niezależnie od niewątpliwej i często dwuznacznej roli piękna w poszukiwaniu matematyki opisującej świat fizyczny, kryteria estetyczne mają fundamentalne znaczenie dla rozwoju samej matematyki”⁶. Dodaje też bardzo interesującą – jak sędzę – uwagę o charakterze epistemologiczno-psychologicznym: „Jestem [...] skłonny uważać, że istotnym elementem przekonania matematyka, iż świat platoński istnieje poza nami, jest właśnie, tak często odkrywana, nadzwyczajna i nieoczekiwana ukryta uroda samych idei”⁷.

O PIĘKNIE MATEMATYKI

Punktem wyjścia refleksji nad pięknem matematyki zamierzam uczynić – zgodnie z przyjętą tu (szeroko rozumianą) perspektywą fenomenologiczną⁸ – opis jego różnorodnych przejawów.

³ „Niedostrzeżenie elementu estetycznego w matematyce jest szeroko rozpowszechnione – pisali kilka dekad temu wybitni amerykańscy matematycy: Phillip J. Davies i Reuben Hersh – i może rodzić wrażenie, że matematyka jest sucha jak kurz, ekscytująca jak książka telefoniczna, odległa jak prawa XV-wiecznej Szkocji przeciwko złodziejom dzieci” (Ph. J. Davies, R. Hersh, *Świat matematyki*, tłum. R. Duda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 150). Czy sytuacja uległa zmianie? A jeśli tak, to czy aby na pewno na lepsze?

⁴ Zasygnalizujmy tylko, że problematykę tę można byłoby rozpatrywać w szerszym kontekście relacji – czy, jeśli zgodzić się z Charlesem P. Snowem – konfliktu między nauką (ang. science) a humanistyką. Szerzej na ten temat zob. W. Czajkowski, *Dwie kultury w perspektywie historycznej socjologii wiedzy*, w: *Czy dwie kultury?*, red. J. Rąb, Stowarzyszenie na Rzecz Rozwoju Nauki Polskiej, Zabrze 2005, s. 69-94.

⁵ R. Penrose, *Droga do rzeczywistości. Wyczerpujący przewodnik po prawach rządzących Wszechświatem*, tłum. J. Przystawa, Prószyński i S-ka, Warszawa [b.r.w.], s. 21. Nie od rzeczy będzie przytoczyć wypowiedź Martina Gardnera: „Osiągnięcia Penrose'a w matematyce i fizyce [...] wynikają z zadziwienia i zachwytu nad tajemnicą i pięknnością bytu” (M. Gardner, *Słowo wstępne*, w: R. Penrose, *Nowy umysł cesarza. O komputerach, umyśle i prawach fizyki*, tłum. P. Amsterdamski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 12).

⁶ Penrose, *Droga do rzeczywistości*, s. 21.

⁷ Tamże, s. 21n.

⁸ „Punktem wyjścia metody fenomenologicznej jest doświadczenie. Fenomenologia rozumie je szeroko, w szczególności nie redukuje go do doświadczenia zmysłowego. Każda dziedzina fenome-

PIĘKNO WZORÓW

Wielu z nas matematyka (szkolna) kojarzy się z tablicami matematyczno-fizycznymi, czy innymi kompendiami zawierającymi setki wzorów (głównie równości, czasami nierówności), z których wiele (na szczęście nie wszystkie) powinniśmy zapamiętać, a także umieć się nimi posługiwać w rozwiązywaniu rozmaitych zadań. Gdzież tu miejsce na piękno? A jednak są wzory, które matematycy na ogół uznają za piękne, są takie, które uznają za ładne, i takie, którym nie przypisują pozytywnej klasyfikacji estetycznej. (Co ciekawe, raczej trudno spotkać charakterystykę negatywną; słowo „brzydki” rzadko – jeśli w ogóle – łączone jest z frazą „wzór matematyczny”). Przyjrzyjmy się wzorowi, który powszechnie uważany jest przez matematyków za jeden z najpiękniejszych (czy wręcz – za najpiękniejszy⁹). Wzór ten wiąże ze sobą pięć liczb: $e^{\pi i} + 1 = 0$. Cóż w nim pięknego?

Po pierwsze, jest bardzo prosty: stwierdza, że dwie liczby zsumowane dają zero – to najzupełniej elementarna arytmetyka. Aby jednak w pełni docenić piękno tego wzoru, trzeba wiedzieć nieco więcej o liczbach. Trzeba wiedzieć, czym jest potęgowanie (to wiedza elementarna), a ponadto – co może nieco mniej powszechne – zdawać sobie sprawę, że wykładnikiem potęgi mogą być rozmaite liczby – nie tylko całkowite (takie jak: $-2, 0, +3$), ale także niewymierne, a nawet zespolone. Trzeba też wiedzieć, że we wzorze tym występują liczby „bardzo ważne”. Ważność zera i jedynek jest dość oczywista; w żargonie matematycznym mówi się, że są one „elementami neutralnymi” – odpowiednio – dodawania i mnożenia. Ważność liczby π jest też raczej oczywista. Liczba ta występuje we wzorach na pole koła czy powierzchnię kuli. Warto dodać, że pojawia się także w innych obszarach matematyki, na przykład we wzorze opisującym tak zwaną krzywą dzwonową Gaussa, mającą fundamentalne znaczenie w rachunku prawdopodobieństwa i w statystyce matematycznej. Właśnie ta różnorodność kontekstów, w których π odgrywa istotną rolę, czyni z niej liczbę szczególnie ciekawą. Liczba e – równie doniosła jak π – jest (wśród większości nie-matematyków) mniej znana. Mimo że jest bardziej skomplikowana niż na przykład liczba 2 (trzeba ją bowiem

nów [...] wymaga swoistego sposobu doświadczenia, zgodnego z naturą danego fenomenu: inaczej doświadcza się przedmiotów materialnych, [...] inaczej doświadczone są idee” (W. S t r ó ż e w s k i, *Estetyka fenomenologiczna*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, s. 9). Taka charakterystyka perspektywy (metody) fenomenologicznej jest – jak sądzę – na potrzeby niniejszego tekstu wystarczająca.

⁹ Por. K. T u r z y ń s k i, *Zgłębiając piękno matematyki*, „Delta” 2014, nr 4, s. 21. Nawiasem mówiąc, autor omawia w tym tekście przeprowadzane za pomocą rezonansu magnetycznego badania neurologiczne (sic!) nad doznaniem estetycznymi związanymi z matematyką. Badania te wydają się niezwykle interesujące (zob. S. Z e k i, J. P. R o m a y a, D. M. T. B e n i n c a s a, M. F. A t y i y a h, *The Experience of Mathematical Beauty and its Neural Correlates*, „Frontiers in Human Neuroscience” 8(2014), <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2014.00068/full>).

definiować jako granicę pewnego ciągu liczb wymiernych¹⁰), pozwala na zdefiniowanie najprostszej (w pewnym sensie, którego nie ma potrzeby tu precyzować) postaci funkcji wykładniczej (czyli funkcji postaci a^x). Nieco większe trudności sprawia liczba i . Jej formalna definicja jest tyleż prosta, co – dla spotykających się z nią po raz pierwszy – zaskakująca: $i^2 = -1$. Jest to jednak najprostsza liczba zespolona (niebędąca liczbą rzeczywistą; liczby rzeczywiste stanowią podzbiór zbioru liczb zespolonych). Za pomocą tej liczby i i wszystkich liczb rzeczywistych można zdefiniować wszystkie liczby zespolone (każda liczba zespolona dana jest wzorem: $z = a+bi$, gdzie a oraz b to liczby rzeczywiste) – liczby o ogromnej doniosłości i dla matematyki, i dla fizyki¹¹. Taka wiedza na temat pięciu liczb występujących w omawianym tu wzorze wystarczyłaby zapewne do zrozumienia, dlaczego uważa się go za piękny. Myślę jednak, że warto dodać, iż zarówno liczba π , jak i liczba e są nie tylko liczbami niewymiernymi (niebędącymi się przedstawić jako ułamki) znanymi od czasów Pitagorasa, lecz także liczbami przestępnymi – w językach zachodnich zwanymi liczbami transcendentnymi (niech koledzy filozofowie wybaczą, ale po prostu tak się one tam od dawna nazywają – bez żadnego szczególnego związku z Tomaszem z Akwinu czy Edmundem Husserlem; jedyny związek ma charakter językowy, etymologiczny: i w filozofii, i w matematyce źródłem tej nazwy jest łacińskie „transcendere”) – czyli nie są pierwiastkami żadnego równania algebraicznego o współczynnikach wymiernych. Podsumujmy, korzystając ze sformułowania Penrose’a: relatywnie prosty „wzór, w sposób niemal mistyczny, łączy ze sobą pięć fundamentalnych liczb”¹².

Po drugie, mimo swej (względnej) prostoty jest on wzorem zaskakującym – ogólna wiedza o liczbach i wykonywanych na nich operacjach nie sugeruje nam, że „jakoś tak powinno być”. Znamy wiele wzorów prostych, ale zupełnie niezaskakujących: intuicja matematyczna mówi nam, że właśnie „tak jakoś powinno być” (jak choćby w przypadku wzoru wyrażającego przemienność dodawania i mnożenia: $a+b = b+a$, $ab=ba$). Nie uznajemy tych wzorów za piękne. Z drugiej strony, istnieje wiele wzorów tak skomplikowanych, że nie tylko intuicja nic nam w odniesieniu do nich nie podpowiada, ale też z trudem ogarniamy ich sens.

¹⁰ Oto definicja: $e = \lim(1 + 1/n)^n$.

¹¹ „Magia liczb zespolonych sama w sobie jest zjawiskiem cudownym i dlatego wartym bliższego poznania” – pisze Penrose (P e n r o s e, *Droga do rzeczywistości*, s. 72). Podkreśla też, że „dla wszystkich, którzy nie wierzyli w «praktyczne» aspekty liczb zespolonych, musiało być ogromnym zaskoczeniem, kiedy w ostatnich ćwierćwieczach XX stulecia okazało się, że prawa rządzące zachowaniem się Wszechświata w sposób fundamentalny związane są z liczbami zespolonymi” (tamże, s. 71).

¹² Tamże, s. 53.

Po trzecie, jeśli wykroczy się poza sam wzór i uwzględni jego dowód, dostrzeże się jego doniosłość. W zwartej, zwartej formie pokazuje on – poza związkiem między kilkoma (bardzo ważnymi) liczbami – także znacznie bardziej uniwersalny związek między dwiema ważnymi klasami funkcji: funkcji wykładniczych oraz funkcji trygonometrycznych. Myślę, że piękno wielu – czy wszystkich? – wzorów dałoby się scharakteryzować jako połączenie prostoty (zawsze, rzecz jasna, względnej), zaskoczenia (nieoczywistości) i doniosłości.

Z pewnego powodu (o którym za chwilę), chciałbym powyższe rozważania o pięknie wzorów matematycznych uzupełnić jednym jeszcze przykładem. Jak wspominałem wyżej, dobrze nam wszystkim znana liczba π jest nie tylko liczbą niewymierną, ale i – przestępną. Da się ją jednak przedstawić za pomocą następującego wzoru: $\pi/4 = 1/1 - 1/3 + 1/5 - 1/7 + 1/9 \dots$ ¹³. Wzór ten jest prosty (dla jego zrozumienia wystarczy intuicyjne uchwycenie sensu pojęcia szeregu nieskończonego – osiągalne na przykład dla każdego, kto zetknął się z paradoksem Achillesea i żółwia), ale też zaskakujący, a ponadto doniosły matematycznie oraz – jak się wydaje – filozoficznie. Nie ulega wątpliwości, że do ważnych par pojęć filozoficznych (takich, jak na przykład umysł–ciało) zaliczyć można także parę porządek–chaos. Przywołany tu wzór zdaje się wskazywać na pewną względność tej opozycji. Oto z jednej strony równości mamy liczbę, której rozwinięcie dziesiętne jest – chciałoby się rzec – skrajnie nieregularne (chaotyczne), z drugiej natomiast – bardzo regularny ciąg składników sumy nieskończonej. Okoliczność ta dodaje – moim zdaniem – estetycznego uroku temu wzorowi.

PIĘKNO POJĘĆ MATEMATYCZNYCH

Tym, co – oprócz wzorów – kojarzy się zdecydowanej większości z nas z matematyką, są definicje pojęć matematycznych, na przykład kwadratu, trapezu, pochodnej czy całki. Czy mówienie o pięknie pojęć (matematycznych) ma sens? Z pewnością w wielu przypadkach trudno byłoby uzasadnić odpowiedź twierdzącą. Myślę jednak, że ogólna odpowiedź jest właśnie taka, ponieważ istnieją pojęcia matematyczne, które zasługują na miano pięknych. Być może jednym z najpiękniejszych (o ile nie najpiękniejszym) jest pojęcie symetrii – bardzo intuicyjne, zrozumiałe dla ludzi, którzy z matematyką nigdy nie mieli nic wspólnego. Jest to również pojęcie naturalne – obecne (co uświadamiamy sobie w mniejszym lub większym stopniu) w naszym do-

¹³ Nie jest to jedyny wzór tego rodzaju. Dla ilustracji przytoczmy inną – nie mniej zaskakującą i prostą – równość (udowodnioną przez Eulera): $\pi^2/6 = 1/1^2 + 1/2^2 + 1/3^2 + 1/4^2 + 1/5^2 \dots$

świadczaniu, a w szczególności w estetycznym przeżywaniu otaczającego nas świata (pomyślmy tylko o roli symetrii w postrzeganiu ludzkiego ciała; przypomnijmy też sobie, jaką reakcję wywoływały niektóre dzieła Picassa przedstawiające drastycznie asymetryczne obrazy ludzkiej twarzy). Będąc niezwykle ważnym pojęciem geometrycznym, pozwala ono – jeśli zostało zdefiniowane w dostatecznie abstrakcyjny sposób – charakteryzować właściwości obiektów innych niż geometryczne, na przykład równań algebraicznych (co odkryto stosunkowo niedawno, bo w wieku dziewiętnastym, między innymi za sprawą Évariste’a Galois). Fakt ten powinien być szczególnie interesujący dla filozofów (i tym samym dodawać pojęciu symetrii dodatkowego uroku): pojęcie symetrii oraz powiązane z nim algebraiczne pojęcie grupy pozwoliły na udowodnienie bardzo ważnego twierdzenia. Twierdzenie to zasługuje moim zdaniem na miano „twierdzenia limitacyjnego”¹⁴, czyli twierdzenia, które w ścisły matematyczny sposób dowodzi istnienia (określonych, konkretnych) granic poznania matematycznego. Zgodnie z twierdzeniem, o którym tu mowa, nie istnieją ogólne (tego rodzaju, który znamy ze szkoły w odniesieniu do równań stopnia drugiego) wzory na pierwiastki równań algebraicznych stopnia wyższego niż czwarty. Pojęcie symetrii znajduje także niezwykle szerokie zastosowanie w fizyce. Dla filozofów bodaj najciekawsze jest twierdzenie Emmy Noether opisujące związek między rodzajami symetrii (klasyfikowanie symetrii to osobne, niezwykle obszerne zagadnienie; tu wystarczy wskazać na intuicyjnie oczywisty fakt: zbiór symetrii koła jest nieskończony¹⁵, kwadratu natomiast – ośmioelementowy), a zasadami zachowania, na przykład zasadą zachowania energii. Wydaje się, że pojęcie symetrii spełnia kryteria analogiczne do tych, które spełniają niektóre wzory matematyczne: jest (relatywnie) proste, pozwala uzyskać zaskakujące i filozoficznie ciekawe twierdzenia oraz ma niezwykle szeroki obszar zastosowań. Bez wątplenia zasługuje zatem na miano pojęcia pięknego.

Kwestii piękna pojęć zamierzam jeszcze poświęcić nieco miejsca, najpierw jednak kilka słów o pewnym problemie z zakresu aksjologii ogólnej. Otóż mówiąc o wartościach, możemy myśleć o nich jako o pewnych charakterystykach bezwzględnych czy dychotomicznych (takich, jak: dobry–zły, prawdziwy–fałszywy, piękny–brzydki) albo względnych¹⁶ czy stopniowalnych (na przykład: lepszy–gorszy, prawdziwszy–fałszywszy, piękniejszy–brzydszy). Osobiście

¹⁴ Najbardziej znanym twierdzeniem limitacyjnym jest oczywiście twierdzenie Gödla, twierdzeniami limitacyjnymi są też między innymi twierdzenia Churcha, Skolema i Tarskiego.

¹⁵ Każda prosta przechodząca przez środek koła wyznacza pewną jego symetrię. Takich prostych jest nieskończenie wiele.

¹⁶ Podkreślmy, że względność, o której tu mowa, nie ma nic wspólnego z rozmaitymi relatywizmami: to, że Jan jest wyższy od Pawła, a niższy od Gawła, jest „twardym”, obiektywnym faktem, nienasuującym żadnych myśli o względności (subiektywności) postrzeżeń zmysłowych.

skłaniam się do traktowania wszelkich wartości jako stopniowalnych. Jest to jednak kwestia, która wymagałaby osobnej dyskusji. Tutaj pragnę ograniczyć się do wskazania na możliwość stopniowalności w odniesieniu do kategorii, jaką jest piękno pojęć matematycznych. Sądzę mianowicie, że pojęcie, które zamierzam teraz krótko omówić, to pojęcie piękne, mniej jednak piękne niż pojęcie symetrii.

Równoliczność zbiorów – właśnie o niej będzie mowa – jest pojęciem niezwykle prostym. Jego sens powinny zrozumieć nawet dzieci nieumiejące jeszcze liczyć. Jeśli ustawić dziewczynki i chłopców w pary i nikt nie zostanie, to wiadomo, że chłopców i dziewczynek jest tyle samo; jeśli zaś zostanie na przykład jedna dziewczynka (lub kilka dziewczynek), to znaczy, że dziewczynek jest więcej – trudno chyba o prostsze rozumowanie. Pozostaje „drobiazg”: przeniesienie tego rozumowania na dowolne zbiory, w tym – na zbiory nieskończone. Krok ten wymaga zapewne nieco większej zdolności do abstrakcyjnego myślenia niż ta występująca u przedszkolaków... Pojęcie równoliczności zbiorów ujawnia całe swe znaczenie w kontekście innego pojęcia – przywodzącego na myśl rosyjskie „matrioszki” pojęcia zbioru zbiorów. Chodzi o to, że elementami zbiorów mogą być – zbiory. Wyjściowa intuicja znów jest bardzo prosta: bombonierka to zbiór czekoladek, pewna liczba bombonierek to paczka, pewna liczba paczek – ładunek pojedynczego TIR-a, pewna liczba załadowanych TIR-ów – realizowane zamówienie... Można w ten sposób kontynuować rozumowanie dowolnie długo. Od tej intuicji niedaleko już (choć nieco siły abstrakcji trzeba tu użyć) do idei tak zwanego zbioru potęgowego: zbioru złożonego ze wszystkich podzbiorów ustalonego zbioru. Tak więc, mając dany jakiś zbiór, mamy również pewien zbiór zbiorów: zbiór złożony ze wszystkich jego podzbiorów (w tym: zbioru pustego i zbioru pełnego, czyli po prostu samego zbioru wyjściowego), zwany zbiorem potęgowym¹⁷. Również do niego możemy zastosować tę samą „receptę” i utworzyć jego zbiór potęgowy. I tak – ad infinitum: otrzymujemy nieskończony ciąg zbiorów. Można dowieść, że każdy ze zbiorów w tym ciągu jest – w pewnym dobrze sprecyzowanym sensie (pojęcie równoliczności jest tu kluczowe) – większy od poprzedniego. Jeśli zbiór wyjściowy był skończony, to każdy następny w tym ciągu – choć większy od poprzednich – także jest skończony. Jeśli zaś zaczniemy od razu od zbioru nieskończonego, powiedzmy – od zbioru wszystkich liczb naturalnych, to otrzymamy nieskończony ciąg zbiorów „coraz bardziej nieskończonych”. Okazuje się więc, że istnieje nieskończenie wiele coraz większych nieskończoności. Odnosząc się do tego odkrycia, wielki matematyk niemiecki David Hilbert stwierdził: „Z raju, który

¹⁷ Nazwa „zbiór potęgowy” wiąże się z faktem, że zbiór skończony, składający się z n elementów ma dokładnie 2^n podzbiorów.

stworzył nam Cantor, nikomu nie wolno nas wypędzić”¹⁸. Chociaż zapewne nie dla wszystkich matematyków jest to raj (być może dla niektórych to nawet piekło), osobiście przychyliam się do opinii Hilberta. Dlatego też uważam pojęcie równoliczności zbioru, bez którego nie mielibyśmy dostępu do „raju Cantora”, za piękne pojęcie: w istocie proste, a jednocześnie prowadzące do bardzo zaskakujących (może nawet przyprawiających o „zawrót głowy”) konsekwencji. Mam natomiast pewne wątpliwości co do jego doniosłości: „raj Cantora” wydaje się (prawie półtora wieku po jego odkryciu) piękną, a może nawet niezwykle piękną, lecz jednak izolowaną „wyspą”. Swą doniosłością, a zwłaszcza różnorodnością zastosowań, pojęcie równoliczności zbiorów, choć niewątpliwie ważne, nie może się – jak dotąd – równać na przykład z pojęciem symetrii.

PIĘKNO OBIEKTÓW MATEMATYCZNYCH

Natknąwszy się na „raj Cantora” – ów świat pełen egzotycznych obiektów – chciałbym poświęcić nieco uwagi pięknu obiektów matematycznych. (W odniesieniu do niektórych elementów matematyki wolę używać terminu „pojęcie matematyczne”, w odniesieniu do innych „obiekt matematyczny”. Sądzę, że u źródeł tych preferencji leżą pewne intuicje zbliżone do tych, które pozwalają mówić w metamatematyce o teorii matematycznej i o jej modelu bądź modelach. Poważna próba zastosowania tego rozróżnienia wymagałaby podjęcia problemów daleko wykraczających poza obszar estetyki matematyki. Muszę się więc ograniczyć do intuicji).

Zacznijmy od uwagi wykraczającej poza estetykę matematyki – uwagi należącej do najbardziej tradycyjnego obszaru estetyki, czyli do sztuki. Jak sądzę, jedną z jakości estetycznie doniosłych w sztuce (zwłaszcza współczesnej, a szczególnie w malarstwie) jest egzotyka. Zamiast przeprowadzać ogólne rozważania¹⁹, odwołam się do konkretnego przykładu. W malarstwie dwudziestego wieku egzotyczny świat wykreował Salvador Dali. Zapewne dokonanie takie można przypisać i innym artystom, lecz to on uchodzi – moim zdaniem niebezpiecznie – za jednego z największych malarzy dwudziestowiecznych. Dlaczego? Otóż, po pierwsze, niezależnie od tego, co sądzimy o treści jego obrazów, nie sposób odmówić mu rzemieślniczej sprawności – technicznego mistrzostwa. Po drugie, egzotyka jego malarstwa nie jest „nachalna”: wystarczy kilka niewielkich modyfikacji znanego nam,

¹⁸ D. H i l b e r t, *O nieskończoności*, tłum. R. Murawski, w: *Filozofia matematyki. Wybór tekstów klasycznych*, red. R. Murawski, Wydawnictwo UAM, Poznań 1986, s. 296.

¹⁹ Zob. np. A. B a n a c h, *O potrzebie egzotyizmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

„naturalnego” świata (ukazanie powyginanych zegarów czy pływającej żyrafy), by uzyskać świat „egzotyczny”. Po trzecie, przedstawienie owego „egzotycznego” świata nie jest (wyłącznie) celem samym w sobie, lecz sposobem powiedzenia czegoś być może istotnego także o „naszym” świecie.

Wróćmy do matematyki. Pod koniec dziewiętnastego wieku zaczęły się w niej pojawiać obiekty, które zasługują – jak sądzę – na miano „egzotycznych”. Wskażę na dwa z nich. Pierwszy to w istocie nie jeden obiekt, ale (nieskończony) zbiór obiektów. Wszystkie jego elementy mają wszakże jedną wspólną fundamentalną cechę, która czyni je obiektami egzotycznymi (i z punktu widzenia tradycyjnej matematyki, i z punktu widzenia intuicji). Jest to zbiór funkcji ciągłych (określonych na zbiorze liczb rzeczywistych), które nie mają pochodnej w żadnym punkcie. Nie chcąc posługiwać się definicjami formalnymi, odwołam się do intuicji geometrycznych: Funkcja ciągła to funkcja, której wykres nie ma „luk” („skoków”) i można – jak by się wydawało – narysować go jednym (ciągłym właśnie) ruchem. Funkcja ciągła (i tylko ciągła) ma w pewnym punkcie pochodną, jeśli jej wykres ma w tym punkcie styczną (prostą leżącą „bardzo blisko” krzywej w pewnym otoczeniu danego punktu). Nietrudno podać przykłady funkcji ciągłych niemających w pewnym punkcie pochodnej (stycznej). Najprostszym i najbardziej intuicyjnym przykładem jest funkcja „wartość bezwzględna” ($y = |x|$)²⁰. Nietrudno zauważyć, że funkcja ta nie ma pochodnej (stycznej) w punkcie zero²¹. Wychodząc od tego przykładu, łatwo narysować funkcję, która miałaby dowolną (lecz skończoną) liczbę takich punktów (zwanym punktami nieróżniczkowości). Nieco tylko trudniejsze – choć w dalszym ciągu raczej zgodne z intuicją – byłoby skonstruowanie funkcji o nieskończonej liczbie takich punktów (jak „nieskończona piła”). Zaskakującym odkryciem wielkiego niemieckiego matematyka Karla Weierstrassa (warto dodać, że pod kierunkiem jednego z jego uczniów, Lea Koenigsbergera, doktorat z matematyki napisał Edmund Husserl, który sam również należał do uczniów Weierstrassa) była funkcja ciągła, niemająca pochodnej (stycznej) w żadnym (sic!) punkcie. Interesującą – zwłaszcza dla filozofów – tego konsekwencją wydaje się fakt, że jest to funkcja ciągła dobrze (precyzyjnie, jednoznacznie) zdefiniowana, lecz graficznie niereprezentowalna, czyli – inaczej mówiąc – nie posiada ona wykresu. Dodajmy, że ma ona względnie prostą (choć bynajmniej nietrywialną) konstrukcję²². Chociaż funkcja ta jest niewątpliwie egzotycznym obiektem matematycznym, jej piękno nie ogranicza się do egzotyki (i konstrukcji). Związane

²⁰ Przypomnijmy: $|x| = x$ dla x nieujemnych i $|x| = -x$ dla x ujemnych. Wykres tej funkcji składa się z dwóch półprostych stykających się w punkcie $x=0$, w którym tworzą one „ostrze”.

²¹ Jeżeli funkcja ma w danym punkcie styczną, to z definicji ma ona styczną lewostronną i prawostronną i są one sobie równe. Tymczasem omawiana funkcja wprawdzie ma w punkcie zero obie styczne (lewo- i prawostronną), ale są one różne, a więc styczna sensu stricto nie istnieje.

²² Jej omówienie zajęłoby niestety zbyt wiele miejsca.

jest ono również – a może przede wszystkim – z rolą, jaką funkcja owa odgrywa w pojmowaniu „świata” funkcji. Można by powiedzieć, że pozwala ona wysubtelnić nasze rozumienie jednego z najważniejszych pojęć matematyki (a także fizyki czy filozofii), jakim jest pojęcie ciągłości. Jeśli dodamy, że – jak się później okazało – funkcji tego rodzaju jest „bardzo dużo” (w dającym się precyzyjnie określić sensie: jest ich więcej niż funkcji „porządných”, czyli zgodnych z naszą intuicją), to dostrzeżemy doniosłość odkrycia Weierstrassa.

Chciałbym również wspomnieć o ciekawym obiekcie, jakim jest tak zwana krzywa Peana. Ogólna definicja krzywej – podana przez Camille’a Jordana – określa ją jako ciągły obraz odcinka $[0,1]$. Okazuje się, że istnieje krzywa (odkryta przez Giuseppego Peana), która wypełnia dokładnie kwadrat (jednostkowy). Uznanie, że obiekt dwuwymiarowy, kwadrat, to krzywa, jest niezgodne z intuicją, definicja Jordana wydaje się natomiast intuicyjna. Znajomość krzywej Peana pomaga więc wysubtelnić naszą intuicję geometryczną.

Przypomnijmy też ciekawy (i dość szeroko znany poza obszarem matematyki) obiekt, jakim jest tak zwana wstęga Möbiusa, którą scharakteryzować można jako powierzchnię jednostronną, czyli mającą tylko jedną stronę. Oprócz wielu właściwości, których opis wymagałby wprowadzenia aparatu formalnego, obiekt ten posiada interesujące cechy, które można scharakteryzować w sposób intuicyjny. Przykładowo: rozcięcie wstęgi wzdłuż krzywej dzielącej jej powierzchnię na dwie części powoduje nie – jak można byłoby się spodziewać – jej rozpad na dwa „kawałki”, lecz jej wydłużenie i przekształcenie w powierzchnię dwustronną (co można sprawdzić empirycznie – za pomocą nożyczek!). Nieco podobny do wstęgi Möbiusa obiekt stanowi tak zwana butelka Kleina. Jej krótka charakterystyka nie jest jednak możliwa, ograniczę się więc do tej krótkiej wzmianki mającej zasugerować, że wstęga Möbiusa to tylko jeden z wielu „egzotycznych” obiektów geometrycznych (prawdopodobnie najprostszy).

Fragment poświęcony pięknu obiektów matematycznych pragnę zakończyć kilkoma uwagami na temat fraktali. Jednym z powodów, które skłoniły mnie do tego, są słowa Jacka Kuderowicza, autora (ze względu na cytowaną tu jego wypowiedź warto może dodać, że był on profesorem na Wydziale Elektroniki Politechniki Warszawskiej) znanego polskiego podręcznika poświęconego teorii tych obiektów: „Często stawiane jest pytanie, do czego służą fraktale i dlaczego tak dużo ludzi na świecie zajmuje się tym tematem. Przypuszczalnie najważniejszym [sic! – W.C.] powodem jest to, że niektóre fraktale są bardzo ładne i sprawiają wiele radości tym, którzy je odkrywają, i tym, którzy oglądają”²³. (Nieco dalej czytamy jednak: „Podstawowe proble-

²³ J. K u d r e w i c z, *Fraktale i chaos*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne Warszawa 1993, s. 19.

my geometrycznej teorii równań różniczkowych opisujących zjawiska przyrodnicze nie dadzą się rozwiązać bez fraktali”²⁴). Poczynię najpierw dwie uwagi historyczne.

Po pierwsze, głównym twórcą teorii fraktali był Benoît Mandelbrot. Czy czuł się Polakiem – nie wiem (dostępne mi źródła nic na ten temat nie mówią), ale faktem jest, że urodził się w Warszawie i tu spędził pierwszych dwanaście lat swego życia. Po drugie, jeden z pierwszych przykładów fraktali, uznawany dzisiaj za klasyczny, stanowi – odkryty w roku 1915 (a więc ponad pół wieku przed powstaniem teorii fraktali) – dywan Sierpińskiego (nazwany tak na cześć jego odkrywcy, Waclawa Sierpińskiego – jednego z najwybitniejszych polskich matematyków). Po trzecie, fraktale są szczególnie interesującym obiektem z punktu widzenia problematyki podjętej w niniejszym tekście: można albo, abstrahując od ich matematycznej natury, traktować je jako *sui generis* dzieła sztuki, albo skupić się na ich matematycznej istocie. Można jednak również – i takie stanowisko jest mi najbliższe – traktować oba podejścia jako komplementarne, uznając ową komplementarność za dodatkowy „składnik” estetycznej wartości fraktali.

Najbardziej bodaj znanym fraktalem jest tak zwany zbiór Mandelbrota²⁵. Jego wizualne reprezentacje są – moim zdaniem – piękne w tym dokładnie sensie, w jakim piękne są na przykład obrazy Pieta Mondriana czy Paula Klee. Powiedziałbym nawet (z pełną świadomością głęboko subiektywnego charakteru tej deklaracji), że są one piękniejsze od wielu dzieł wybitnych artystów (zwłaszcza tych zaliczanych do abstrakcjonistów), a fakt, że reprezentacje te powstają za pomocą komputera, nie zaś pędzla, jest mało istotny. Gdyby nawet o fraktalu nie można było nic więcej powiedzieć, to i tak jego odkrycie byłoby ważnym wydarzeniem w historii kultury. A przecież jest to obiekt niezwykle piękny również z czysto matematycznego punktu widzenia. Oto, co mówi o nim Roger Penrose: „Co to za dziwny, zmienny i cudownie skomplikowany świat, który niespodziewanie odkryliśmy? [...] Jest to obiekt ze sfery matematyki czystej [...] Bez wątplenia jest on niezwykle skomplikowany, a mimo to można go wygenerować za pomocą bardzo prostej reguły!”²⁶ Co jeszcze można byłoby tu o nim powiedzieć? – Przede wszystkim to, że w jego definicji podstawową rolę odgrywają liczby zespolone (które pojawiły się już

²⁴ Tamże.

²⁵ Na poświęconej mu stronie anglojęzycznej Wikipedii (zob. hasło „Mandelbrot set”, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Mandelbrot_set) poza bardzo dobrym i szczegółowym omówieniem różnorodnych własności zbioru Mandelbrota można znaleźć wiele (znaczenie więcej niż na stronie polskiej) ilustracji pokazujących różne fragmenty tego zbioru, który – z uwagi na swą matematyczną strukturę – nie jest w całości reprezentowalny wizualnie.

²⁶ P e n r o s e, *Nowy umysł cesarza*, s. 99. Uwagi matematyczne na temat konstrukcji zbioru Mandelbrota por. tamże, s. 113-116.

na początku tego tekstu: $i^2 = -1$). A także to, że struktura zbioru Mandelbrota jest piękną ilustracją pojęcia nieskończoności (im bardziej zagłębialiśmy się w ten zbiór – a możemy wchodzić wciąż coraz głębiej i głębiej – tym bardziej skomplikowaną rzeczywistość napotykałyśmy). Nie od rzeczy będzie też zauważyć, że samo odkrycie zbioru Mandelbrota związane jest z wykorzystaniem komputerów, które odegrały też ważną rolę w ich badaniu. Zakończmy te uwagi, podkreślając (między innymi za Kudrewiczem), że fraktale – piękne i wizualnie, i matematycznie – są też ważnym narzędziem badania przyrody. Myślę, że nic to nie ujmuje ich pięknu: przeciwnie – piękno to wzbogaca.

PIĘKNO DOWODÓW

Przejdźmy teraz do innego aspektu piękna matematyki. Zaczniemy od obserwacji historycznej. Chociaż posiadamy już dużą wiedzę o matematyce babilońskiej czy egipskiej, to jednak za ojców naszej (europejskiej) matematyki uważamy Talesa i Pitagorasa. Dlaczego? – Dlatego, iż uważamy, że to za ich między innymi sprawą dokonała się w matematyce głęboka rewolucja. Interesującą i prostą jej charakterystykę sformułował wybitny rosyjski matematyk Igor Szafarewicz: „Jeśli patrzymy na ten decydujący moment w dziejach logiki, moment, kiedy zrobiła ona pierwszy krok i kiedy zaistniała podstawa, na której się opiera – mam na myśli dowód logiczny – to widzimy, że stało się to z materiałem, który w istocie wykluczał samą możliwość praktycznych zastosowań. Pierwsze twierdzenia Talesa z Miletu, jak na przykład to, że średnica dzieli koło na dwie równe części, były stwierdzeniami oczywistymi dla każdego rozsądnego człowieka. Geniusz [sic! – W.C.] był potrzebny nie na to, by przekonywać o prawdziwości takich stwierdzeń, ale na to, by pojąć, że potrzebują one dowodów. Praktyczna wartość takich odkryć jest oczywiście zerowa”²⁷. Można byłoby powiedzieć – z niewielką tylko przesadą – że najistotniejszym składnikiem europejskiej matematyki jest dowód (tak zwana hipoteza Riemanna – jakkolwiek fascynująca i doniosła – nie jest twierdzeniem matematycznym, ponieważ jej nie udowodniono). W książce, w której zebrano różne ciekawe dowody matematyczne, czytamy: „Paul Erdős²⁸ lubił mówić o Księdze, w której Bóg gromadzi doskonałe [sic! – W.C.] dowody twierdzeń matematycznych; wszak, jak głosił Godfrey H. Hardy, «nie ma na świecie miejsca dla brzydkiej matematyki». Erdős mawiał też, że nikt nie

²⁷ Cyt. za: D a v i e s, H e r s c h, dz. cyt., s. 54n.

²⁸ Paul Erdős (1913-1996), Węgier, to jeden z największych matematyków dwudziestego wieku. Tak zwana liczba Erdősa stanowi swego rodzaju miarę pozycji matematyka w matematycznej społeczności (im liczba ta jest mniejsza, tym lepiej).

musi wierzyć w Boga, ale każdy, kto jest matematykiem, powinien wierzyć w istnienie Księgi²⁹. By na konkretnym przykładzie pokazać doniosłość miejsca, jakie w obrębie „świata matematyki” zajmują dowody, zauważmy, że przedstawiono kilkadziesiąt różnych dowodów ważnego twierdzenia z zakresu algebry, zwanego niekiedy zasadniczym albo podstawowym (zgodnie z którym każde równanie algebraiczne o współczynnikach rzeczywistych ma co najmniej jeden pierwiastek będący liczbą zespoloną). Myślę, że można zaryzykować hipotezę – chociaż jej weryfikacja wymagałaby trudnych badań historycznomatematycznych – iż jednym z motywów poszukiwania nowych dowodów twierdzeń, w których prawdziwość nikt już nie wątpi, jest pragnienie znalezienia dowodów ładniejszych (matematycy częściej chyba mówią: bardziej eleganckich) niż dotychczas znane.

Dyskusja nad estetyczną wartością dowodów matematycznych byłaby (znacznie?) trudniejsza niż nad kwestią piękna wzorów czy obiektów matematycznych. Ograniczę się więc do przytoczenia uwag Hardy’ego, wybitnego matematyka angielskiego, który był szczególnie wrażliwy na estetyczną stronę matematyki: „Wzorce będące dziełem matematyka, podobnie jak wzorce malarza lub poety, muszą być piękne; idee, tak jak barwy czy słowa, muszą pasować do siebie w harmonijny sposób. Piękno jest pierwszym sprawdzianem: na świecie nie ma miejsca dla brzydkiej [sic! – W.C.] matematyki”³⁰. Jako przykład pięknego dowodu można zatem przytoczyć dowód najstarszego twierdzenia teorii liczb, zgodnie z którym liczb pierwszych jest nieskończenie wiele. Zakłada się, że – przeciwnie – liczb pierwszych jest skończenie wiele, a zatem można utworzyć ich iloczyn. Jeśli dodać do niego liczbę 1, to otrzyma się liczbę, która jest albo pierwsza, albo złożona. Pierwsza ewentualność jest – na mocy przyjętego założenia – niemożliwa. Liczba ta musiałaby być zatem liczbą złożoną, a więc podzielną przez jakąś liczbę pierwszą. Nie można jej jednak podzielić przez żadną z użytych w jej definicji liczb. Tak więc zdefiniowaliśmy liczbę, która nie może być ani pierwsza, ani złożona. Musimy więc odrzucić przesłankę, która doprowadziła nas do tego wniosku. To klasyczny dowód przez sprowadzenie do sprzeczności: „*Reductio ad absurdum*, tak lubiane przez Euklidesa, jest jedną z najdoskonalszych broni matematyka. To gambit o wiele wspanialszy niż jakikolwiek gambit szachowy: szachista może poświęcić pionek bądź nawet figurę, a matematyk poświęca całą partię”³¹. Ten sam charakter ma omawiany przez Hardy’ego dowód twierdzenia o niewy-

²⁹ M. Aigner, G.M. Ziegler, *Dowody z Księgi*, tłum. P. Strzelecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 7.

³⁰ G.H. Hardy, *Apologia matematyki*, tłum. M. Ferdyszak, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997, s. 63.

³¹ Tamże, s. 69.

mierności pierwiastka z dwóch³²: zakłada się, że pierwiastek ten jest równy pewnemu ułamkowi, co do którego możemy rzecz jasna założyć, że jest nieskracalny³³. Proste arytmetyczne przekształcenia tej równości prowadzą do wniosku, że i licznik, i mianownik ułamka są podzielnie przez dwa, a więc ułamek jest – wbrew wyjściowemu założeniu – skracalny. Wydaje się, że oba omówione tu dowody spełniają jednocześnie dwa kryteria: są proste (w tym sensie, że dla zrozumienia kolejnych kroków wystarczy bardzo elementarna wiedza matematyczna – i to wykorzystywana w prosty sposób: w obu przypadkach liczba kroków jest niewielka), a jednocześnie – jak to matematycy lubią mówić – nietrywialne (w punkcie wyjścia potrzebny jest jakiś pomysł, który bynajmniej sam się nie narzuca – zwłaszcza w przypadku twierdzenia o liczbach pierwszych). Połączenie prostoty i nietrywialności pozwala uznać oba dowody za piękne.

Mówiąc o pięknie dowodów matematycznych parę słów warto może powiedzieć o dowodach – brzydkich. Przykładem takiego dowodu jest chyba dowód tak zwanego twierdzenia o czterech barwach. Jego intuicyjny sens jest bardzo prosty: dla pokolorowania „mapy politycznej” (takiej, na której żadne dwa „kraje” nie stykają się w jednym punkcie, lecz ich granica jest krzywą – choćby bardzo krótka) w taki sposób, aby żadne dwa graniczące ze sobą „kraje” nie były pokolorowane tak samo – wystarczą cztery kolory. Twierdzenie zrozumiałe (choć bynajmniej nieoczywiste: równie dobrze – z intuicyjnego punktu widzenia – minimalna liczba kolorów mogłaby wynosić pięć albo siedemnaście, albo...), ciekawe, choć nieposiadające dalekosiężnych konsekwencji. Jego dowód nie opierał się jednak na żadnej „idei” czy „pomyśle”, lecz polegał na zbadaniu (za pomocą komputera) tysiąca dziewięciuset trzydziestu sześciu przypadków szczególnych. To połączenie umiarkowanej doniosłości samego twierdzenia z (względną rzecz jasna) trywialnością jego dowodu – sprawia, że dowód ten zasługuje na miano brzydkiego.

PIĘKNO ROZWOJU MATEMATYKI

Spróbujmy, wychodząc od analizy roli i estetycznych walorów dowodów matematycznych, zrobić krok kolejny. Spróbujmy zastanowić się nad estetycznymi walorami matematyki jako całości. Powiedziałbym, że jest to krok naturalny: wszak to dowody (do pewnego stopnia także – analogiczne do nich – definicje pojęć matematycznych) spajają twierdzenia matematyczne w ca-

³² Przez wielu historyków twierdzenie to (i jego dowód) uważane jest za źródło pierwszego kryzysu w dziejach matematyki.

³³ Jak pamiętamy, każdy ułamek może zostać zapisany w postaci ułamka nieskracalnego.

łość. Można byłoby powiedzieć, że matematyka jest swego rodzaju „strukturą architektoniczną”, niczym Sagrada Familia Gaudiego nieukończoną, lecz tak jak barcelońska bazylika – piękną.

Myślę też, że mówiąc o pięknie matematyki, można byłoby posłużyć się także metaforą muzyczną i porównać historię matematyki do, powiedzmy, symfonii (choć osobiwej – historia muzyki takiej nie zna – pozbawionej finału, o rosnącej liczbie części). Posługując się tą metaforą, pragnę zasugerować, że rozwój matematyki nie jest procesem chaotycznym, lecz charakteryzuje go wewnętrzna logika – logika, która sama jest też piękna. Nie potrafię w tej chwili dokonać wystarczająco systematycznej analizy tej logiki i jej piękna. Muszę ograniczyć się do zasugerowania kierunku takiej analizy poprzez wskazanie kilku kluczowych momentów tego procesu. O pierwszym – odkryciu idei dowodu matematycznego – pisał (cytowany wyżej) Szafarewicz. Drugi stanowiło ogłoszenie *Elementów* Euklidesa – pierwszego systemu dedukcyjnego. Trzeci – zainicjowane przez Kartezjusza dokonanie syntezy algebry i geometrii (stworzenie geometrii analitycznej). Czwarty zaś i być może jak dotąd najważniejszy – powstanie teorii mnogości (odkrycie „raju Cantora”). Chociaż wewnętrzne piękno teorii mnogości jest kontrowersyjne, ukazała ona, że wszystkie pojęcia matematyczne dają się zdefiniować za pomocą ogólnego pojęcia zbioru oraz pojęcia zbioru pustego. Oczywiście wykorzystanie tej możliwości w codziennej praktyce matematycznej byłoby niesłychanie kłopotliwe. Dzięki teorii mnogości można jednak spojrzeć na matematykę tak, jak spogląda się na Warszawę z najwyższego piętra Pałacu Kultury czy na Paryż z wieży Eiffla – a właśnie takie spojrzenie pozwala doświadczyć piękna miasta jako struktury urbanistycznej (dopełniając przeżycia estetyczne, których dostarczają nam katedry i pałace, parki i kręte uliczki). Jednym z ważnych – choć bardziej „lokalnych” niż powstanie teorii mnogości – wydarzeń było stworzenie analizy funkcjonalnej, w którym kluczową rolę odegrał genialny polski matematyk Stefan Banach. Analiza funkcjonalna pozwoliła spojrzeć na wiele różnych specjalistycznych działów matematyki jako zastosowań (czy wręcz ilustracji) jednej teorii.

Rozpoczęliśmy od piękna wzorów matematycznych, kończymy na pięknie rozwoju matematyki. Doszliśmy zatem do kresu drogi. Chcąc dalej wędrować, musielibyśmy się cofnąć i uważniej przyjrzeć się temu, co napotkaliśmy po drodze. Jest to jednak zadanie na inną okazję.

Na zakończenie dodajmy jeszcze kilka słów o drodze w pewnym sensie „równoległej” do tej, do której kresu właśnie dotarliśmy: nie istnieje (o ile mi wiadomo) wyodrębniona dyscyplina, która nosiłaby nazwę „estetyka matematyki”. Nie znaczy to, że aspekty estetyczne matematyki nie były zauważane. Już Arystoteles pisał: „Ponieważ dobro i piękno różnią się (bo pierwsze występuje w działaniu, a drugie, piękno, znajduje się także w bytach nieruchomości), wobec tego ci filozofowie, którzy twierdzą, że nauki matematyczne

nic nie mówią ani o pięknie, ani o dobru, są w błędzie. Nauki te mówią wiele o jednym i drugim i ujawniają je; jeżeli nie wymieniają ich wyraźnie, ale wykazują ich skutki i definicje, to nie można twierdzić, że niczego o nich nie mówią. Głównymi formami piękna są porządek, symetria i wyrazistość, czym odznaczają się szczególnie nauki matematyczne. Ponieważ zaś te formy (mianowicie porządek i wyrazistość) są przyczynami wielu następstw, jest przeto jasne, że nauki te muszą również omawiać, jako przyczynę pewnego rodzaju, przyczynę, o której mówimy, mianowicie piękno”³⁴. Z pewnością, rozwijając estetykę matematyki, warto byłoby wydobyć z dzieł filozofów i matematyków rozproszone rozważania o pięknie w matematyce. Ale to już zadanie do podjęcia w innym tekście.

O MATEMATYCE PIĘKNA

Jak próbowałem pokazać, matematyka rozumiana autonomicznie (gdy abstrahuje się od jej zastosowań) charakteryzuje się wielorakim wewnętrznym pięknem. Wszelako wielorakość zastosowań matematyki także uważam za „składnik” jej piękna. Być może występuje tu analogia z malarstwem przedstawiającym, a w szczególności portretowym czy krajobrazowym, albo – z tak zwaną muzyką programową (zbadanie tego przypuszczania wymagałoby osobnego tekstu). Niektóre z zastosowań matematyki (na przykład liczb w rozmaitych rachunkach) są dość oczywiste, banalne – w niewielkim stopniu zatem piękne (choć przecież trudno byłoby powiedzieć, że brzydkie). Spotykamy też zastosowania fascynujące, przede wszystkim w fizyce (na przykład zastosowania liczb zespolonych). Piękno fizyki i jego relacje z pięknem matematyki to zagadnienie i obszerne, i trudne, nie sposób więc podejmować go tu w bardziej systematyczny sposób³⁵. Chciałbym jednak choć wspomnieć o dwóch wielkich fizykach: Albercie Einsteinie i Paulu A.M. Diracu, którzy pięknu teorii matematycznych przypisywali szczególnie doniosłą rolę w tworzeniu na ich podstawie teorii fizycznych³⁶.

³⁴ A r y s t o t e l e s, *Metafizyka*, ks. III, 1078 a 52-1078 b 4, tłum. K. Leśniak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 233. Por. też: R. M u r a w s k i, *Filozofia matematyki. Zarys dziejów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 29.

³⁵ Interesujące rozważania na ten temat znaleźć można w zbiorze esejów wielkiego hinduskiego astrofizyka Subrahmanyana Chandrasekhara (zob. S. C h a n d r a s e k h a r, *Prawda i piękno. Estetyka i motywacja w nauce*, tłum. P. Amsterdamski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999). Na szczególną uwagę zasługują eseje *Piękno i dążenie do piękna w nauce* (zob. tamże, s. 97-116) oraz *Estetyczne podstawy ogólnej teorii względności* (zob. tamże, s. 207-239).

³⁶ Wnikliwą analizę poglądów epistemologicznych obu wielkich fizyków przedstawił Andrzej Staruszkiewicz (zob. A. S t a r u s z k i e w i c z, *Filozofia fizyki teoretycznej Einsteina i Diraca*, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 149-160).

Zamierzam w tym miejscu skupić się na głęboko nietrywialnym zastosowaniu matematyki, które bezpośrednio wiąże się z tematem tego artykułu. Mam na myśli wykorzystanie matematyki w badaniach nad sztuką, czyli dziedziną kultury, której związki z pięknem są najoczywistsze, a także najczęściej – i od dawna – badane. Mówiąc dokładniej, zamierzam skupić się na badaniach nad tak zwanymi sztukami pięknymi (plastycznymi, wizualnymi).

Odkrycie związków między matematyką a sztuką możemy przypisać pitagorejczykom, którzy zajmowali się muzyką, nie zaś na przykład malarstwem. Sądzę jednak, że związki między matematyką a muzyką nie są tak głębokie i interesujące, jak te, które łączą matematykę ze sztukami wizualnymi. Podejmowano również próby zastosowania matematyki w badaniach literaturoznawczych, ale nie przyniosły one – jak się wydaje – szczególnie frapujących rezultatów (odpowiedź na pytanie o przyczyny tego stanu rzeczy wymagałaby zapewne szerszych badań).

Dość oczywisty, a zarazem ważny pozostaje fakt, że matematyka i sztuki plastyczne mają wspólny przedmiot: przestrzeń, chociaż w inny sposób podchodzą do jego opisu i analizy, co innego jest ich celem. Niemniej jednak wspólnota przedmiotu zainteresowania nie wydaje się sprawą błahą.

Systematyczna analiza związków między matematyką a sztukami pięknymi mogłaby być przedmiotem obszernej książki³⁷. Z konieczności ograniczę się do kilku wybranych przykładów.

Rozpocznę od problematyki ornamentu, odwołując się przede wszystkim do książki wybitnego polskiego matematyka Stanisława Jaśkowskiego³⁸. Przede wszystkim należy podkreślić, że ornamenty³⁹, którym jest poświęcona, stanowią niewątpliwie jeden z najstarszych przejawów ludzkiej twórczości artystycznej, początkowo ściśle związanej z potrzebami życia codziennego (zobiono wszak najrozmaitsze przedmioty użytkowe), ale świadczącej o obecności – choćby w załączkowej postaci – potrzeb innych niż te, których źródłem są wymogi biologicznego przetrwania i reprodukcji. Ornamenty w szerokim rozumieniu do dziś pełnią ważną funkcję w sztuce – zwłaszcza użytkowej. W matematyce opisującej ornamenty kluczową rolę odgrywa niezwykle głębokie (i piękne) pojęcie symetrii. „Pojęcie symetrii – stwierdza Jaśkowski – ma podstawowe znaczenie w matematyce ornamentu i ulega wyraźnej przemianie, otrzymując z biegiem czasu coraz szersze znaczenie.

³⁷ Szerzej na temat wybranych aspektów tej relacji zob. M. C. G h y k a, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, tłum. I. Kania, Universitas, Kraków 2014.

³⁸ Zob. S. J a ś k o w s k i, *Matematyka ornamentu*, PWN, Warszawa 1957.

³⁹ Istotnym – a być może najważniejszym – uzupełnieniem matematycznych badań nad ornamentami są analizy wybitnego historyka sztuki Ernsta H. Gombricha (zob. E. H. G o m b r i c h, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, tłum. D. Folga-Januszewska, Universitas, Kraków 2009).

Postęp w matematyce ornamentu, dokonany w końcu XIX i pierwszej połowie XX wieku [sic! – W.C.] wiąże się ściśle z uogólnieniem znaczenia wyrazu «symetria»⁴⁰. Symetrie (w szczególności symetrie ornamentów) opisujemy za pomocą obiektów algebraicznych zwanych grupami. Jak się okazuje dzięki matematyce, istnieje dokładnie siedemnaście takich grup (czyli, swobodnie rzecz ujmując, siedemnaście typów ornamentów; oczywiście mówiąc o typie ornamentu, mamy na myśli jego fundamentalne aspekty geometryczne, abstrahujemy na przykład od barwy figur geometrycznych tworzących ornamenty). Badania historyków sztuki wskazują z kolei, że wszystkie siedemnaście typów znanych było już starożytnym Egipcjanom – można je odnaleźć w zachowanych zabytkach. „Fakt ten – zdaniem szwedzkiego matematyka Larsa Gardinga – świadczy o tym, że człowiek posiada bardzo wyrobioną intuicyjną zdolność postrzegania symetrii. Niektórzy autorzy chcą widzieć we wczesnym odkryciu wszystkich klas ornamentów narodziny teorii grup”⁴¹.

Od pojęcia ornamentu i symetrii przejdźmy do pojęcia perspektywy i rzutowania. Wybitny amerykański matematyk i historyk matematyki Morris Kline pisze: „Najbardziej oryginalne dzieło matematyczne siedemnastego stulecia – stulecia, w którym motywacji do aktywności matematycznej dostarczała w największym stopniu nauka – zainspirowane zostało sztuką malarstwa. Tworząc system perspektywy zbieżnej, malarze wprowadzali nowe idee geometryczne i formułowali wiele zagadnień, które wyznaczyły całkowicie nowy kierunek badań. W ten sposób artyści spłacili swój dług matematyce”⁴². Rewolucja, która zmieniła dogłębnie i trwale malarstwo europejskie, zrodziła się z eksperymentów artystycznych (ale i teoretycznych) malarzy Renesansu, od Filippa Brunelleschiego po Leonarda da Vinci i Albrechta Dürera. Kluczowe dla niej pojęcie perspektywy zyskało teoretyczny fundament w geometrii rzutowej – dziale matematyki, którego początki wiążą się z takimi postaciami, jak Johannes Kepler, Gérard Desargues czy Blaise Pascal (który był nie tylko matematykiem, filozofem i mistykiem, ale także inżynierem i wielką postacią literatury francuskiej); nowoczesną, systematyczną postać nadał mu dwa stulecia później Jean-Victor Poncelet.

Na zakończenie tej części artykułu chciałbym przywołać postać uznaną – przez wielu, do których grona się dołączam – za symbol głębokich związków między sztuką, matematyką i filozofią. Mam tu na myśli wybitnego grafika Mauritsa Cornelisa Eschera⁴³. Jego twórczość cieszy się uznaniem

⁴⁰ J a ś k o w s k i, dz. cyt., s. 17.

⁴¹ L. G a r d i n g, *Spotkanie z matematyką*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 62.

⁴² M. K l i n e, *Mathematics in Western Culture*, Penguin Books, London 1972, s. 170.

⁴³ Linki do ok. 30 (!) stron Wikipedii poświęconych poszczególnym, najbardziej znanym dziełom Eschera można znaleźć na stronie https://en.wikipedia.org/wiki/M._C._Escher.

szczególnie wśród matematyków i fizyków. Wiele uwagi poświęca jej na przykład wspominany już Roger Penrose⁴⁴. Do jej zwolenników należy również jeden z najwybitniejszych w wieku dwudziestym znawców geometrii, Harold S.M. Coxeter⁴⁵ (przyjaciel i doradca Eschera). Sztuce holenderskiego mistrza poświęcił on obszerny fragment swej powszechnie znanej książki *Wstęp do geometrii dawnej i nowej*, uchodzącej za jedną z najlepszych syntez wiedzy geometrycznej od czasów Euklidesa do połowy dwudziestego wieku⁴⁶.

*

Spróbujmy podsumować rozważania przeprowadzone w tym artykule oraz zarysować kierunki dalszych badań.

Jak się wydaje, przedstawione tu analizy piękna matematyki dowodzą – mimo ich cząstkowego i szkicowego charakteru – że estetyka matematyki może być równie interesującym obszarem badawczym, jak estetyka muzyki, malarstwa czy literatury.

Można tę (jak dotąd hipotetyczną) dyscyplinę filozoficzną uprawiać dla niej samej, warto też jednak pomyśleć o niej w szerszym kontekście. Po pierwsze – w kontekście filozofii matematyki. Dziś jest już ona dobrze rozwiniętą, bogatą w różnorodne koncepcje dyscypliną filozoficzną. O dynamicznym rozwoju filozofii matematyki pozwalają jednak mówić ontologia (metafizyka) matematyki (obiektów matematycznych) i jej epistemologia. Aksjologia matematyki natomiast właściwie nie istnieje. Estetyka matematyki stanowiłaby tylko jej część. Równie interesująca i ważna byłaby refleksja nad moralnym sensem matematyki. Dociekania takie mogłyby nawiązywać do idei Arthura Northa Whiteheada⁴⁷ czy wybitnego polskiego logika Jana Łukasiewicza (który odegrał istotną rolę między innymi w przekształcaniu logiki w dział matematyki)⁴⁸. Po drugie, wprawdzie sztuka w dalszym ciągu

⁴⁴ Por. P e n r o s e, *Droga do rzeczywistości*, s. 32-35, 38, 48; t e n ż e, *Nowy umysł cesarza*, s. 182.

⁴⁵ Zob. S. H a r t, *Escher and Coxeter: A Mathematical Conversation*, „Brewminate: A Bold Blend of News and Ideas”, 6 X 2017, <https://brewminate.com/escher-and-coxeter-a-mathematical-conversation/>.

⁴⁶ Por. H.S.M. C o x e t e r, *Wstęp do geometrii dawnej i nowej*, tłum. R. Krasnodębski, PWN, Warszawa 1967, s. 74-76.

⁴⁷ Zob. A.N. W h i t e h e a d, *Matematyka i dobro*, tłum. J. Jusiak, M. Jałoch, „Colloquia Communia” 1987, nr 3-4, s. 160-172.

⁴⁸ „Logika jest moralnością myśli i języka” (zob. hasło „Szkoła lwowsko-warszawska”, *Wikipedia*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Szkoła_lwowsko-warszawska). Por. J. W o l e Ń s k i, hasło „Lvov-Warsaw School”, w: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2019 edition, red. E.N. Zalta (<https://plato.stanford.edu/entries/lvov-warsaw/>).

dominuje jako przedmiot refleksji estetycznej, zauważalne są jednak zmiany zmierzające ku dostrzeżeniu i poddaniu analizie estetycznego aspektu innych niż sztuka obszarów rzeczywistości. Rozwija się na przykład estetyka natury (środowiska). „Krytykując dominujący nurt estetyki jako filozofii sztuki i upominając się o estetykę natury, filozofowie środowiskowi od razu poza tę ostatnią wykraczają, bowiem centralnym pojęciem ich estetyki nie jest pojęcie natury, lecz pojęcie środowiska (albo pejzażu) obejmującego zarówno naturalne, jak i artefaktualne otoczenie”⁴⁹.

Dodajmy, że już przed bez mała półwiekiem Andrzej Tyszka, filozof i socjolog sportu, pisał: „Sport przemawia do nas także, choć nie tylko, językiem piękna”⁵⁰. Podkreślał, że nie we wszystkich dyscyplinach kryterium estetyczne odgrywa znaczącą rolę, ale we wszystkich sportach „gdzie kryterium rozstrzygnięcia współzawodnictwa jest – nie miara długości, chronometr, waga, kolejność na mecie, ilość trafień, goli, kosztów – lecz dziesięciopunktowa miara doskonałości wykonania ruchu, wszędzie tam piękno jest jednym z głównych celów”⁵¹.

Sądzę, że estetyka badająca nie tylko piękno sztuki (i ewentualnie natury), ale także, z jednej strony, matematyki, z drugiej zaś – sportu (oraz wielu innych obszarów rzeczywistości), pozwoliłaby tworzyć pełniejszą filozofię piękna, bliższą zrozumieniu jego istoty.

Rozważania o pięknie matematyki i matematyce piękna chciałbym zakończyć sformułowaniem uwagi dotyczącej znaczenia filozoficznej refleksji nad związkami między matematyką a pięknem. Jednym z ważnych zadań filozofii jest refleksja nad kulturą (nad religią, nauką i sztuką, a także nad samą filozofią) – refleksja mająca autonomiczne znaczenie poznawcze, zmierzająca do prawdy o istocie kultury i jej poszczególnych składników oraz poszukująca tej prawdy dla niej samej. To, że istnieje estetyczny wymiar matematyki, jest częścią prawdy o niej – prawdy nie mniej ważnej niż prawdy geometrii czy algebry. Refleksja o matematyce i pięknie ma też istotny sens praktyczny (słowo to rozumiem tu nie w jego potocznym, pragmatyczno-uitylitarystycznym sensie, lecz w jego sensie klasycznym, powiedzmy: arystotelesowsko-kantowskim). Od tego, jak wyraźnie dostrzega się wielość wartości, które przysługują matematyce, zależy (do pewnego stopnia, w grę wchodzi bowiem też rozmaite prozaiczne czynniki instytucjonalne czy finansowe) to, w jaki sposób się jej uczy i jak popularyzuje się ją w mass mediach. To zaś, jak się jej uczy i jak się ją upowszechnia, jest sprawą bardziej istotną niż mogłoby się wydawać.

⁴⁹ K. W i l k o s z e w s k a, *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000, s. 294.

⁵⁰ A. T y s z k a, *Olimpia i akademia. Szkice o humanistycznej treści sportu*, Wydawnictwo Sport i Turystyka, Warszawa 1970, s. 133.

⁵¹ Tamże.

Wierzę – wiarę tę potrafiłbym choć częściowo uzasadnić racjonalnie, ale nie czas i miejsce po temu – że świat, w którym powszechniej występowałyby zdolność kontemplacji piękna i gotowość do niej (w tym kontemplacji piękna matematyki, piękna najbardziej „czystego”, „niesplecionego” ani z żądzą władzy czy pieniądza, ani z namiętnością erotyczną – tak jak splecione bywa piękno obecne na przykład w literaturze czy malarstwie⁵²), byłby światem znacznie lepszym (w fundamentalnym – moralnym – sensie tego słowa)⁵³. Wizja takiego świata to fragment bliskiej mi utopii...

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Aigner, Martin, and Guenter M. Ziegler. *Dowody z Księgi*. Translated by Paweł Strzelecki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Arystoteles. *Metafizyka*. Translated by Kazimierz Leśniak. Warszawa: PWN, 1980.
- Banach, Andrzej. *O potrzebie egzotyizmu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Chandrasekhar, Subrahmanyan. *Prawda i piękno: Estetyka i motywacja w nauce*. Translated by Piotr Amsterdamski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1999.
- Coxeter, Harold S. M. *Wstęp do geometrii dawnej i nowej*. Translated by Ryszard Krasnodębski. Warszawa: PWN, 1967.
- Czajkowski, Waldemar. *Dwie kultury w perspektywie historycznej socjologii wiedzy*. In *Czy dwie kultury?*, edited by Jacek Rąb. Zabrze: Stowarzyszenie na Rzecz Rozwoju Nauki Polskiej, 2005.
- Davies, Philip J., and Reuben Hersh, *Świat matematyki*. Translated by Roman Duda. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Garding, Lars. *Spotkanie z matematyką*. Translated by Tomasz Szapiro. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Ghyka, Matila C. *Złota liczba: Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*. Translated by Ireneusz Kania. Kraków: Universitas, 2014.
- Gardner, Martin. “Słowo wstępne.” In Roger Penrose, *Nowy umysł cesarza: O komputerach, umyśle i prawach fizyki*. Translated by Piotr Amsterdamski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Gombrich, Ernst H. *Zmysł porządku: O psychologii sztuki dekoracyjnej*. Translated by Dorota Folga-Januszewska. Kraków: Universitas 2009.
- Hardy, Godfrey H. *Apologia matematyki*. Translated by Marek Ferdyszak. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1997.

⁵² Być może z tego między innymi powodu muzyka (absolutna, pozbawiona tekstu czy choćby literackiego programu, na przykład *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha czy symfonie Witolda Lutosławskiego) uważana bywa za najbliższą matematyce dziedzinę sztuki.

⁵³ Szafarewicz pisze, że „matematyka może służyć jako model do rozwiązania zasadniczego problemu naszej epoki: odkrycia najwyższego celu religijnego i zgłębienia znaczenia duchowej działalności ludzkiej” (cyt. za: Davies, Hersh, dz. cyt., s. 51).

- Hart, Sarah. "Escher and Coxeter: A Mathematical Conversation." *Brewminate: A Bold Blend of News and Ideas*. October 6, 2017. <https://brewminate.com/escher-and-coxeter-a-mathematical-conversation/>.
- Hilbert, David. *O nieskończoności*. Translated by Roman Murawski. In *Filozofia matematyki: Wybór tekstów klasycznych*, edited by Roman Murawski. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1986.
- Hofstadter, Douglas R. *Goedel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid. A Metaphorical Fugue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll*. New York: Basic Books, 1979.
- Jaśkowski, Stanisław. *Matematyka ornamentu*. Warszawa: PWN, 1957.
- Kline, Morris. *Mathematics in Western Culture*. London: Penguin Books, 1972.
- Kudrewicz, Jacek. *Fraktale i chaos*. Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, 1993.
- "Mandelbrot set." *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Mandelbrot_set.
- Murawski, Roman. *Filozofia matematyki: Zarys dziejów*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Penrose, Roger. *Droga do rzeczywistości: Wyczerpujący przewodnik po prawach rządzących Wszechświatem*. Translated by Jerzy Przystawa. Warszawa: Prószyński i S-ka, n.d.
- . *Nowy umysł cesarza: O komputerach, umyśle i prawach fizyki*. Translated by Piotr Amsterdamski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Staruszkiewicz, Andrzej. "Filozofia fizyki teoretycznej Einsteina i Diraca." *Przestrzenie Teorii* 1 (2002): 149–60.
- Stróżewski, Władysław. *Ontologia*. Kraków: Znak, 2003.
- . "Estetyka fenomenologiczna." In *Estetyki filozoficzne XX wieku*, edited by Krystyna Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 2000.
- "Szkola lwowsko-warszawska." *Wikipedia*. https://pl.wikipedia.org/wiki/Szkola_lwowsko-warszawska.
- Turzyński, Krzysztof. "Zgłębiając piękno matematyki." *Delta*, no. 4 (2014): 21.
- Tyszką, Andrzej. *Olimpia i akademia: Szkice o humanistycznej treści sportu*. Warszawa: Wydawnictwo Sport i Turystyka, 1970.
- Whitehead, Alfred North. "Matematyka i Dobro." Translated by Janusz Jusiak and Małgorzata Jałochó. *Colloquia Communia*, no. 3–4 (1987): 160–72.
- Wilkoszewska, Krystyna, ed. *Estetyki filozoficzne XX wieku*. Kraków: Universitas, 2000.
- . "Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku." In *Estetyki filozoficzne XX wieku*, edited by Krystyna Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 2000.
- Woleński, Jan. "Lvov–Warsaw School." *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2019 edition. Edited by Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/entries/lvov-warsaw/>.
- Zeki, Semir, John Paul Romaya, Dionigi M. T. Benincasa, and Michael F. Atiyah. "The Experience of Mathematical Beauty and its Neural Correlates." *Frontiers in Human Neuroscience* 8 (2014), <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2014.00068/full>.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Waldemar CZAJKOWSKI – Matematyka a piękno

DOI 10.12887/32-2019-3-127-07

W artykule podjęto próbę sprecyzowania sensu, w jakim można mówić o pięknie matematyki. Wyodrębniono w tym celu kilka jej elementów (wzory, matematyczne pojęcia i obiekty, dowody i rozwój matematyki) i przedyskutowano estetyczną specyfikę każdego z nich. Nieco miejsca poświęcono też roli matematyki w opisie sztuki – dziedziny kultury, w której znaczenie piękna jest najbardziej oczywiste. Wskazano również potrzebę rozwijania estetyki matematyki – zarówno jako działu filozofii matematyki, jak i jako części najszerzej rozumianej estetyki.

Słowa kluczowe: matematyka, piękno, estetyka matematyki, symetria

Kontakt: Katedra Stosowanych Nauk Społecznych, Wydział Organizacji i Zarządzania, Politechnika Śląska, ul. Roosevelta 26-28, 41-800 Zabrze

E-mail: waldemarczajkowski@wp.pl

Tel. 32 2777324

Waldemar CZAJKOWSKI – Mathematics and Beauty

DOI 10.12887/32-2019-3-127-07

The paper presents an attempt to make clear the meaning of the concept of the beauty of mathematics. To this purpose several elements of mathematics have been distinguished (formulae, mathematical concepts and objects, proofs, and the development of mathematics) and the aesthetic specificity of each of them has been discussed. Some attention is given also to the role mathematics plays in the description of art as the domain of culture in which the importance of beauty is most evident. The need to develop the aesthetics of mathematics as part of both philosophy of mathematics and aesthetics most broadly conceived has been indicated.

Keywords: mathematics, beauty, aesthetics of mathematics, symmetry

Contact: Katedra Stosowanych Nauk Społecznych, Wydział Organizacji i Zarządzania, Politechnika Śląska, ul. Roosevelta 26-28, 41-800 Zabrze, Poland

E-mail: waldemarczajkowski@wp.pl

Phone: +48 32 2777324

UTRWALIĆ PIĘKNO

Beata PURC-STĘPNIAK

BOGOWIE, HEROSI I CNOTY
Piękno jako cnota we włoskim malarstwie i grafice
wczesnego renesansu

W piętnastym wieku wielu włoskich humanistów dostrzegało potrzebę wyrażenia wewnętrznego piękna człowieka, gdyż – jak uważano – nie sąd, który orzeka o pięknie, o nim stanowi, lecz obecne w ludzkiej duszy pragnienie doskonałości. Wierzone, że poprzez cnotę można odczytać naturę jako wzorcowe piękno organizujące świat. W sztuce ideę tę wyrażają akty przedstawiane pośród malowniczego, ciepłego krajobrazu, symbolizujące początek owego piękna, a także odbicie makrokosmosu w mikrokosmosie duszy człowieka i natury Boskiej w naturze ludzkiej.

Częstym motywem w sztuce Italii, zwłaszcza po połowie piętnastego wieku, były akty kobiece¹. W szczególności prezentacje takie obecne są w malarstwie ukazującym alegorie miłości i związku małżeńskiego oraz dekoracje prezentów ślubnych. W kompozycjach nawiązujących do dyskursu literacko-filozoficznego atrakcyjna postać kobieca często uosabia Wenus, boginię miłości. Piękno fizyczne wizerunków kobiet nie służyło jednak jedynie ewokowaniu wrażeń zmysłowych. Niejednokrotnie bowiem wizerunki te stanowiły personifikacje zjawisk i pojęć, za pomocą których artysta zabierał głos w kwestiach społecznych czy prawnych, odnosił się do różnorodnych aspektów kultury. Akty, będące manifestacją cielesności, mogły w sposób nienaruszający twórcy na sankcje społeczne wyrażać pragnienia seksualne, ale zarazem ukazywać jego rozumienie miłości – bądź jako afektu, bądź w kontekście aranżowanego małżeństwa, a także miłości wzniosłej opisywanej przez humanistów, miłości związanej z wiarą chrześcijańską i perspektywą zbawienia. Poszerzenie sposobu przedstawiania miłości o aspekt postawy obywatelskiej (między innymi wartości honoru) i wymiar legalizacji (małżeństwa) pozwala na rozpatrywanie ukazywanego w kobiecych personifikacjach piękna jako cnoty.

Ikona ciała stanowiąca manifestację piękna w sztukach plastycznych piętnastego wieku wzorowana była na znanych ze starożytnych artefaktów antycznych wyobrażeniach kobiet, takich jak Wenus medycejska czy knidyjska (typ Venus pudica)². Omawiając to zjawisko, należy jednak wziąć pod uwagę spo-

¹ Por. Z. Ważbiński, *Renesansowy akt wenecki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 37, 42, 46-48.

² Por. hasło „Afrodyta knidyjska”, w: *Słownik kultury antycznej*, red. R. Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 21.

sób, w jaki w owych czasach postrzegano nagość w Kościele i w życiu towarzyskim³, oraz pozycję kobiety⁴. Do osiemnastego wieku sądzono, że natura kobiety jest gorsza niż natura mężczyzny⁵. Niewątpliwie znaczącą rolę odegrało tu przekonanie o „męskiej formie” i „żeńskej materii” zawarte w pismach Arystotelesa⁶ oraz egzegeza Księgi Rodzaju dokonana przez św. Pawła. W średniowieczu taki status kobiety odzwierciedlony został w prawie cywilnym i kanonicznym, zyskał też potwierdzenie w naukach medycznych, rozwijanych w duchu teorii Galena⁷. Sfera uczuć i życia emocjonalnego oraz niezalegalizowanych związków między mężczyzną i kobietą na pewno była zindywidualizowana, ale istotne znaczenie miało odniesienie do tego, co tolerowane i co zabronione. Ówczesne przekonania dotyczące płci znalazły czytelny wyraz w sztuce.

Przedmiotem niniejszych rozważań będzie wpływ wiedzy filologicznej na ikonografię aktów kobiecych wczesnego renesansu i ich znaczenie dla rozumienia racji wewnętrznej doskonałości ujmowanej w perspektywie chrześcijańskiej.

W sztuce chrześcijańskiej Europy wady i cnoty łączono w pary. We wczesnych przedstawieniach cnoty ukazywano jako dziewczęta w bieli, wady zaś jako postaci w czerni. Podejmowano też temat walki cnót z wadami, upowszechniony w czwartym wieku dzięki dziełu Prudencjusza *Psychomachia*⁸. Chrześcijaństwo zachowało nazwy cnót znane z antyku, ale nadało im nieco inny wydźwięk – związany z chrześcijańską moralnością i zasadami przykładnego życia. Za najistotniejsze uważano – jak się wydaje – wiarę, nadzieję, miłość i sprawiedliwość, jako cnoty określające właściwy stosunek do Boga i bliźniego. Wielki wpływ na kształtowanie się chrześcijańskiej nauki o cnotach miało dzieło św. Augustyna *De civitate Dei*⁹.

³ Por. E. K o c h, *Maiores dignitas est in sexu virili. Das weibliche Geschlecht im Normensystem des 16. Jahrhunderts*, Klostermann, Frankfurt am Main 1991, s. 91-99.

⁴ Zob. M. L. K i n g, *Frauen in der Renaissance*, Beck Verlag, München 1998.

⁵ Zob. T. L a q u e r, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, tłum. J. Bußmann, Campus Verlag, Frankfurt am Main–New York 1992.

⁶ Por. A r y s t o t e l e s, *O duszy. Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne. Zoologia. O częściach zwierząt*, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 3, tłum. P. Siwek, PWN, Warszawa 1992, s. 347-349.

⁷ Zob. G. S i s s a, *Platon, Aristoteles und der Geschlechterunterschied*, w: *Geschichte der Frauen*, t. 1, *Antike*, red. G. Duby, M. Perrot, Campus Verlag, Frankfurt am Main–New York 1993, s. 67-102; J. F r e i b e r g, *Verrocchio's „Putto” and Medici Love*, w: *Medieval Renaissance Baroque*, red. D.A. Levine, J. Freiberg, Italica Press, New York 2010, s. 83-101.

⁸ Zob. A u r e l i u s z P r u d e n c j u s z K l e m e n s, *Psychomachia*, w: tenże, *Utwory poetyckie*, tłum. M. Brożek, oprac. M. Starowiejski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2019, s. 219-262; Z. Ś w i e c h o w s k i, *Psychomachia z Clermont*, w: *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970*, red. E. Studniarkowa, PWN, Warszawa 1972, s. 93-102. Por. M. E v a n s, hasło „Die Psychomachia”, w: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, Herder, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, t. 4, s. 380-390.

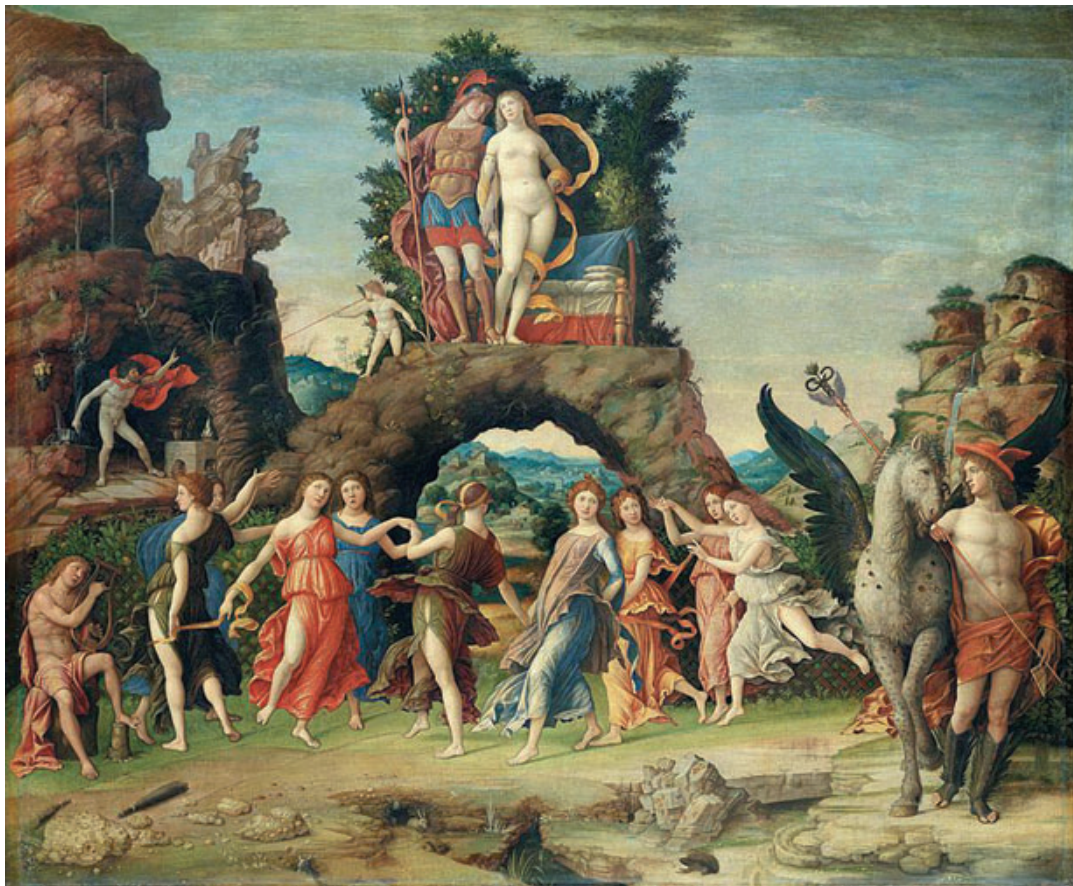
⁹ Zob. św. A u g u s t y n, *Państwo Boże*, tłum. W. Kubicki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2015; P. P e r s z k o S D B, *Miłość jako podstawowa zasada życia chrześcijańskiego w „De civitate Dei” św. Augustyna*, „Saeculum Christianum” 5(1998) nr 1, s. 21-41.



1. Rafael Santi, *Sen Scypiona*, ok. 1504-1505, Galeria Narodowa, Londyn.
Źródło: Wikimedia Commons



2. Tycjan, *Miłość niebiańska i miłość ziemską*, 1514, Galeria Borghese, Rzym.
Źródło: Wikimedia Commons



3. Andrea Mantegna, *Parnas*, 1497, Luwr, Paryż.
Źródło: Wikimedia Commons



4. Giovanni Battista Busi (Cariani), *Koncert wiejski*, ok. 1515, Muzeum Narodowe, Warszawa (fot. Krzysztof Wilczyński).



5. Apollonio di Giovanni, *Triumf Miłości*, ok. 1460, Muzeum Victorii i Alberta, Londyn.
Źródło: Wikimedia Commons



6. Baccio Baldini, *Kobieta z banderolą: „Amor vuol fe e dove fe nonne amor non puo”*, ok. 1470, British Museum, Londyn.
Źródło: Wikimedia Commons



7. Sandro Botticelli, *Wenus i Mars*, ok. 1485, Galeria Narodowa, Londyn.
Źródło: Wikimedia Commons



8. Sandro Botticelli, *Wiosna*, ok. 1470–1482, Galeria Uffizi, Florencja.
Źródło: Wikimedia Commons



9. Andrea Mantegna, *Tryumf cnoty*, 1499-1502, Luwr, Paryż.
Źródło: Wikimedia Commons



10. Sandro Botticelli, *Atena ujarzmiająca centaura*, ok. 1485, Galeria Uffizi, Florencja.
Źródło: Wikimedia Commons



11. Sandro Botticelli, *Narodziny Wenus*, 1478, Galeria Uffizi, Florencja.
Źródło: Wikimedia Commons

W plastyce trzynastego i czternastego wieku wyobrażenia cnót i wad sytuowano naprzeciw siebie: personifikacje cnót odnosiły zwycięstwo nad personifikacjami wad. Nadzieja zwyciężała rozpacz, wiara – bałwochwalstwo, czystość – rozkosz, pokora – pychę, szczodrość – skąpstwo, a odwaga – tchórzostwo¹⁰. Szczególnie wymowne były w sztuce florenckiej przedstawienia triumfu mądrości nad przywarami, wizerunki rycerza w zbroi i w koronie, który naciera na występki strzeżony przez dary Ducha Świętego czy wyobrażenia cnót i wad jako drzew: kwitnącego i uschłego. Ukazywano cnoty towarzyszące uczynom miłosierdzia; w kontekście cnót nawiązywano też do przypowieści o pannach mądrych i głupich.

Św. Tomasz twierdził, że zadaniem cnót jest wspieranie działań człowieka w dążeniu do dobra. Są one poddane rozumowi i wierze. W koncepcji Akwinaty moralność wiąże się z dogmatyką i duchowością chrześcijańską, wzbogaconą o starożytne dziedzictwo filozofii Arystotelesa. Piękno idzie w parze ze wszystkimi cnotami, a upodobanie do piękna szczególnie wiąże się z umiarkowaniem i czystością¹¹. Miłość i nadzieja kierują wolę człowieka ku Dobru¹².

Ten rodzaj teologii pozwalał na sformułowanie porządku etyczno-moralnego¹³. Człowiek winien pielęgnować w sobie chęć czynienia dobra: jak wskazuje św. Paweł, cnoty stanowią owoc dobrego postępowania, wady zaś – złego (por. Kol 3,10; Ef 4,24; Ef 6,11-17; Rz 13,14, Ga 3,27). W piętnastym wieku panowało przekonanie, że spełnianie czynów moralnie dobrych, czyli zgodnych z prawem naturalnym i nakazami religii, prowadzi do osiągnięcia etycznej doskonałości, a w konsekwencji – do zbawienia¹⁴. Uważano, że opanowanie emocji i popędów, kierowanie się mądrością i roztropnością w czynach i pragnieniach, umacnianie woli i męstwa oraz dążenie do sprawiedliwości sprzyjają zachowaniu równowagi i uwalniają od impulsywności. Człowiek nie zawsze jednak może lub chce kierować się w swych decyzjach bezinteresowną życzliwością, skromnością i pogodą ducha. Ludzkie wady prowadzą bowiem do czynów moralnie złych, a te z kolei wiodą do potępienia. Aby zatem osiągnąć postawę moralnie uporządkowaną i postępować właściwie, należy pracować nad kształtowaniem odpowiednich cech charakteru.

¹⁰ Por. F. Saxl, *A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 5(1942), s. 82.

¹¹ Por. Św. Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae*, II-II, q. 141, a. 2; tamże, I-II, q. 55, a. 2 co.

¹² Por. tenże, *Quaestiones disputatae de virtutibus*, q. 1, a. 3. (<http://www.corpusthomicum.org/qdw103.html#65610>).

¹³ Zob. O.F. Bollnow, *Wesen und Wandel der Tugenden*, Ullstein Taschenbücher, Frankfurt am Main 1958.

¹⁴ Zob. S. Olejnik, *Cnota chrześcijańska. Struktura i rozwój cnotliwości życia*, „Studia Theologica Varsaviensia” 13(1975) nr 1, s. 43-74.

PRZEDSTAWIENIA CNÓT W SZTUCE ITALII
OD TRZYNASTEGO DO PIĘTNASTEGO WIEKU

Do czterech cnót kardynalnych wymienianych w literaturze antycznej: mądrości (łac. prudentia), sprawiedliwości (łac. iustitia), umiarkowania (łac. temperantia) i męstwa (łac. fortitudo) chrześcijaństwo dodało cztery cnoty teologiczne: wiarę (łac. fides), nadzieję (łac. spes), pokorę (łac. humilitas) i miłość (łac. caritas), związane z łaską, której Bóg udziela człowiekowi dla umocnienia jego woli w realizowaniu dobra. Wszystkie te cnoty odnoszą się do istoty ludzkiej jako odpowiedzialnej za osiągnięcie i spełnienie sensu swego istnienia¹⁵. Św. Paweł w Liście do Koryntian (por. 1 Kor 13) podkreślał znaczenie wiary, nadziei i miłości¹⁶.

W ikonografii przedstawienia chrześcijańskich cnót kardynalnych stanowiły odpowiedniki przedstawień cnót antycznych, lecz o nieco innym znaczeniu¹⁷. Ponadto przedstawiano cnoty jako przeciwieństwa siedmiu grzechów głównych. Często też przeciwstawiano grzechom głównym siedem darów Ducha Świętego¹⁸. Wskazywane przez św. Tomasza z Akwinu cnoty intelektu teoretycznego i praktycznego: sapientia, scientia, intellectus principiorum oraz ars i prudentia stanowiły kontekst znaczeniowy dla wyobrażeń wieży mądrości i drabiny cnoty, a także wozu cnoty i drzewa cnót¹⁹.

Od trzynastego do piętnastego wieku wizerunki cnót w sztuce Italii zyskują nowy rys – są to typowe alegorie z atrybutami. Niektóre personifikacje cnót ukazywano jako postaci uzbrojone, w nawiązaniu do rady św. Pawła, by przywdziać zbroję Bożą dla odparcia ataków szatana (por. Ef 6,11). Na północ od Alp ikonografia cnót inspirowana była *Etymachia*²⁰ Matthiasa Farinatora (z roku 1330), w szczególności częścią traktatu zatytułowaną „Lumen animae”. Stąd postacie personifikujące cnotę obrazowano jako jeźdźców na zwierzętach. Jednocześnie w Italii nadal popularne były tradycyjne przedstawienia cnót kar-

¹⁵ Zob. W. S t o c k u m s, *Das christliche Tugendleben*, Herder, Freiburg 1950; J. Kube, *Techne und Arete. Sophistisches und platonisches Tugendwissen*, De Gruyter, Berlin 1969.

¹⁶ Spes, Fides i Caritas oraz z ich matka Sophia uważane były za wczesnochrześcijańskie męzczenice.

¹⁷ Zob. M. E v a n s, hasło „Tugend”, w: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 4, s. 364-377.

¹⁸ Por. O. L o t t i n, *Psychologie et morale aux XI et XII siècles*, t. 6, *Problèmes d'histoire littéraire. De 1160 à 1300*, Duculot, Gembloux 1960, s. 42.

¹⁹ Zob. A. K a t z e n e l l e n b o g e n, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art: From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Warburg Institute, London 1939. Por. R. T u v e, *Notes on the Virtues and Vices*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 26(1963) nr 3-4, s. 264; E v a n s, hasło „Tugend”, s. 372n.

²⁰ Zob. N. H a r r i s, *The Latin and German „Etymachia”. Textual History. Edition. Commentary*, Niemeyer, Tübingen 1994. Rękopis *Etymachii* pochodzi z roku 1332. W piętnastym wieku został opracowany przez wiedeńskiego mnicha karmelitańskiego Matthiasa Fainatora i wydrukowany w Augsburgu (w roku 1477).

dynalnych jako postaci kobiet w antycznych szatach, bez atrybutów. W okresie gotyku cnoty szeregowano w porządku systematycznym, w nawiązaniu do *De officiis* (*O powinnościach*) Cyserona²¹ i przekazów znanych z tekstów Makrobiusza. Św. Ambroży w dziele *De officiis clericorum*²² dopasował system etyki antycznej do chrześcijańskiego myślenia o moralności. Otworzyło to drogę do refleksji nad pozycją, jaką we wszechświecie zajmował człowiek.

W średniowieczu propagowano znany od czasu Arystotelesa model życia teoretycznego (gr. bios theoretikos), poświęconego kontemplacji i poszukiwaniu prawdy²³. W trzynastym i czternastym wieku wcześni humaniści głosili pochwałę pracy intelektualnej, duchowej i uczestnictwa w kulturze, ale zaczęli również podkreślać znaczenie praktycznej działalności człowieka: w handlu, rzemiośle, kupiectwie, bankierstwie, uprawie roli i organizacji życia rodzinnego czy państwowego. Zajęcia tego rodzaju przedstawiane są też w sztuce, jako przykłady wartościowego zaangażowania społecznego – cnota wiązana jest z działaniem praktycznym. Literatura tego czasu nie naucza już pogardy dla bogactwa i nie wzywa do poskramiania chciwości – uważa się bowiem, że nędza upadła ciało i umysł. Bernard ze Sieny w swoich pismach doceniał działalność w sferze handlu i kupiectwa, podobnie św. Antoni, biskup Florencji, i kardynał Kajetano aprobowali działalność w sferze gospodarczej²⁴. Uważano, że mając rozum, wolną wolę i pamięć, człowiek może starać się stanowić o sobie w ramach własnego uposażenia: przedsiębiorczości, talentów, wszystkiego, co składa się na jego szeroko pojęty system dzielności, tak zwanych *virtù*²⁵. Dzielność, dobre obyczaje prowadzą człowieka – dzięki jego rozumnemu działaniu – do bycia dobrym. Zgodnie z Arystotelesowską koncepcją świata i ideą harmonii uniwersalnej od dążenia do osiągnięcia równowagi ducha i ciała zależy godne życie. Takie stanowisko łączyło wykładnię greckiej areté i łacińskiej *virtus* z określonym zespołem cech, jakimi winien się charakteryzować człowiek²⁶. Ów zestaw cech, propagowanych w piętnastym wieku przez włoskich i burgundzkich humanistów, wyłoniony został w wyniku sporu

²¹ Zob. Marek Tulliusz Ciceron, *O państwie. O prawach. O powinnościach. O cnotach*, tłum. W. Kornatowski, PWN, Warszawa 1960.

²² Zob. św. Ambroży z Mediolanu, *Obowiązki duchownych*, tłum. K. Abgarowicz, red. J. Sajdak, J. Wikarjak, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1967.

²³ Por. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 5, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 406.

²⁴ Por. Z. Kalita, *Leon Battista Alberti. Człowiek jako dzieło sztuki*, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra 2007, s. 90-95.

²⁵ Por. A. Kuczyńska, *Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina*, PWN, Warszawa 1970, s. 84-86; taż, *Uzdrawiające moce filozofii według Marsilia Ficina*, „Estetyka i Krytyka” 2005-2006, nr 1-2(9-10), s. 196n.

²⁶ Por. J. Legowicz, *Historia filozofii starożytnej Grecji i Rzymu*, PWN, Warszawa 1986, s. 243-246.

o warunki prawdziwego szlachectwa. Miał on charakter ideowo-doktrynalny, związany był z coraz silniejszą rolą mieszczaństwa, które w Europie podjęło walkę o nobilitację, i przyczynił się do ukształtowania nowej koncepcji prawdziwego szlachectwa, a w konsekwencji również nowej koncepcji człowieka, co znalazło wyraz między innymi w tekstach Gianfrancesca Poggii Braccioliniego (*De nobilitate* z roku 1440), Bartolomea Sacchiego (*De vera nobilitate* z około 1472-1477), Buonaccorsa da Montemagno (*De vera nobilitate* z około 1391-1429) i Cristofora Landina (*De vera nobilitate* z 1469 i *Disputationes Camaldulenses* z około 1474 roku). Ceniono życie kontemplatywne (łac. *vita contemplativa*), dążenie do wiedzy i mądrości, ale szczególnie podkreślano wartość działania praktycznego, pożytecznej pracy, trudu przyczyniającego się do wspólnego dobra²⁷. Stąd w tekstach dotyczących ćwiczenia się w cnotcie, prowadzącego do stawania się dobrym, a przez to pięknym duchowo, przestrzegano przed trwonieniem czasu – czynił to zwłaszcza Leon Battista Alberti w pismach *Della famiglia* (z lat 1433-1430) i *De iciarchia* (z około 1470 roku)²⁸.

CNOTLIWA POSTAWA, CZYLI HERKULES WYBIERAJĄCY

Wzorcową, moralnie uporządkowaną postawę, która zostaje nagrodzona, piętnastowieczny artysta mógł ukazać najlepiej, podejmując takie tematy, jak sen Scypiona oraz wybór drogi przez Herkulesa (w tradycji greckiej nazywanego Heraklesem) czy sąd Parysa – wybór najpiękniejszej bogini (w sztuce piętnastego wieku tematy te nakładają się). Przykładem realizacji pierwszego z tych tematów jest znajdujący się w National Gallery w Londynie obraz Rafaela *Sen Scypiona* (il. 1) z około 1504 roku, nawiązujący do opowiadania Cycerona, ukazujący leżącego rycerza, któremu towarzyszą postaci Wenus i Minerwy, będące alegoriami miłości i cnoty. Problem racjonalności dokonywanych przez człowieka wyborów podejmował grecki filozof sofista Prodikos z Keos (żyjący w piątym wieku przed naszą erą) w moralistycznym opowiadaniu *Herakles na rozstajnej drodze*, znanym z dzieła Ksenofonta *Memorabilia*²⁹.

²⁷ Zob. J. D o m a n i s k i, *Życie kontemplacyjne i życie aktywne jako problem filozoficzny w renesansie włoskim XV wieku*, w: *Pamiętnik XII Powszechnego Zjazdu Historyków*, t. 2, *Sympozja*, red. S.K. Kuczyński, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979, s. 81-88.

²⁸ Por. Z. K a l i t a, *W renesansowym regnum hominis. Giannozzo Manetti i jego filozofia człowieka na tle filozofii XV wieku*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1981, s. 72-75. Zob. L.B. A l b e r t i, *Libri della famiglia*, Laterza, Bari 1960; t e n ż e, *De iciarchia*, https://it.wikisource.org/wiki/De_Iciarchia.

²⁹ Por. K s e n o f o n t, *Ze wspomnień o Sokratesie*, w. 777-790, w: tenże, *Wybór pism*, tłum. A. Rapaport, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ksenofont-sympozjon-oraz-wybor-pism.html#s26>.

W malarskich ujęciach tego tematu przedstawiano herosa na drodze rozwidlającej się w kształcie litery Y (tak zwanej litery pitagorejskiej, symbolizującej rozdroża ludzkiego życia) między dwiema kobietami: nagą, uosabiającą przyjemność zmysłową (Voluptas) i półnagą, będącą personifikacją męstwa (Virtus)³⁰. Niekiedy antyczny strój bohatera zstępowano zbroją, upodabniając męża do chrześcijańskiego wojownika (łac. miles christianus), zawsze jednak sytuowano go między wyobrażeniami cnoty dzielności i losu. Wskazywano w ten sposób, że człowiek dokonuje w życiu wyboru, walczy ze słabościami, a to co ma, zawdzięcza swej odwadze (wł. coraggio), sile (wł. forza) i przedsiębiorczości (wł. intrapresa). Była to wizja racjonalna, zakładająca, że religia pomaga żyć i tworzyć, ale nie jest dobrze, gdy człowiek opiera się tylko na niej, czyniąc z religii narzędzie obłąskawienia losu. Interpretując natomiast opowieść Prodikosa w kontekście zbawienia, zwracano uwagę na wolną wolę chrześcijanina, jego pragnienie, by być doskonalszym i wieść dobre życie z myślą o ostatecznym rozliczeniu. Dlatego w przedstawieniach kobiet spotkanych przez Herkulesa naga Venus pandemos uosabia piękno tymczasowe, zmysłowe, zatrzymujące człowieka na drodze do zbawienia, a kobieca postać przesłonięta białą tkaniną – piękno angażujące człowieka w sposób duchowy do poznania prawdy, płynące z duszy i wyzwajające łaski, które wieść mogą do sławy. Półnaga personifikacja Virtus wskazywała, że to, co dobre, zdobywane jest w trudzie.

W wieku czternastym we Florencji ożywiono w ikonografii starożytną alegorię literacką, łącząc z postacią antycznego bohatera Herkulesa wizerunki cnót i aniołów³¹. Dopatrywano się też moralnej paraleli między tym mitycznym herosem a Chrystusem, czego dowody odnajdujemy na przykład na miniaturze z manuskryptu z roku 1340, należącego do Roberta de Anjou. Miniatura ukazuje Herkulesa z lwem i sześć nagich personifikacji cnót; widnieje na niej podpis „Fortitudo”. Przedstawienie Herkulesa w kontekście zbawienia i cnót symbolizowało duszę i jej pracę nad sobą. Zestawienie go z Chrystusem, jak uczynił to na ambonie w baptysterium w Pizie rzeźbiarz Nicolo Pisano, oznaczało zbawienie uzyskane mocą Chrystusa³². W czternastym wieku opowieść o Herkulesie stała się popularna dzięki dziełu Francesca Petrarcki *De viris il-*

³⁰ Zob. E. P a n o f s k y, *Herkules am Scheidewege, und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Teubner, Leipzig–Berlin 1930.

³¹ Jego postać rzeźbiono w detalach budowli we Florencji (na przykład w katedrze), także w Pawii, Bergamo, Rzymie (na przykład w bordiurze drzwi katedry św. Piotra, pochodzącej z lat 1433-1435, odlanej przez Filarette), a także w Borgo San Sepolcro (w Villa Graziano z około 1466 roku). Temin „virtus” etymologicznie wywodzono od „vir”, czyli „mąż”. Herkules uosabiał męstwo.

³² Por. M. S e i d e l, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, „Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut Florenz” 19(1975) nr 3, s. 337.

*lustribus*³³. Pogańskiego herosa uznano za bohatera pomagającego ludzkości oraz za ideał rycerski, zwłaszcza w Burgundii i Italii (odzwierciedlają to ikonografia polityczna miasta Florencji oraz freski w pałacu Carrara w Padwie, na zamku Viscontich w Mediolanie i w Palazzo Venezia w Rzymie). Tam, gdzie przedstawiano Herkulesa w alegorii politycznej, pojawiał się znak ociosanego kamienia jako symbol siły i roztropności, w połączeniu z nagością herosa (oznaczającą prawdę)³⁴.

SKROMNA DAMA I TOPOS SAPIENTIA ET FORTITUDO

Umacnianie cnoty, czyli zdolności do czynienia dobra, i unikanie występku kojarzono ze wspinaczką duchową, podczas której człowiek zmagają się z wadami: pychą (wł. *superbia*), żądzą (wł. *libido*) i zazdrością (wł. *invidia*)³⁵. Motyw ten pojawia się w zamawianych przez włoskich humanistów dziełach sztuki. Na przykład Pisano na ambonie katedry w Pizie wyrzeźbił cnotę jako *Venus pudica* towarzyszącą Herkulesowi.

Interesujące jest, w jaki sposób z sapiencjalnymi motywami Herkulesa na rozdwoju i sądu Parysa splotło się w piętnastym wieku wyobrażenie duszy człowieka jako skromnej kobiety, damy. Obydwa motywy osadzono na średniowiecznym toposie *sapientia et fortitudo*, wzbogacając go recepcją kultury rycerskiej. Nawiązywano przy tym do postaci zbrojnych mężów: św. Jerzego i św. Michała, uosabiających ideał *miles Christi*, oraz do wyobrażeń czterech cnót kardynalnych: sprawiedliwości (*Iustitia*), roztropności (*Prudentia*), umiarkowania (*Temperantia*) i męstwa (*Fortitudo*) – sił duszy, w które wyposażony jest żołnierz Chrystusa, pragnący osiągnąć raj³⁶.

W malarstwie włoskim piętnastego wieku tematem „zarezerwowanym” dla postaci *Venus* był sąd Parysa³⁷. Boginię przedstawiano – podobnie jak postać niewiasty w kompozycjach ukazujących scenę Herkulesa na rozstajnych

³³ Fragmenty tekstu opublikowane zostały w języku polskim w *Wyborze pism* Petrarke (zob. F. Petrarca, *O znakomitych mężach*, tłum. K. Morawski, w: tenże, *Wybór pism*, tłum. F. Faleński, K. Morawski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 354-359).

³⁴ Por. N. Himmelman, *Ideale Nacktheit*, Springer, Wiesbaden 1985, s. 59; A. Friedrich, *Eros in Parisurtaildarstellungen in Früher Neuzeit*, w: *Eros-Macht-Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur*, red. H. Scurie, H.J. Bachorski, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 1996, s. 384.

³⁵ Por. A. Chastel, R. Klein, *Die Welt des Humanismus. Europa 1480-1530*, Callwey, München 1963, s. 19.

³⁶ Por. J. Seibert, hasło „Cnoty i wady”, w: tenże, *Leksykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole*, tłum. D. Petruk, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2007, s. 67.

³⁷ Zob. J.M. Musacchio, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, Yale University Press, New Haven–London 1999, il. 61, 79; tenże, *Art, Marriage and Family in Florentine Renaissance Palace*, Yale University Press, New Haven–London 2008, il. 139, 147. Por. J. Miziolek,

drogach (Hercules prodocos)³⁸ – jako półnągą kobietę na łące, bądź w towarzystwie mężczyzny (przykładem może być ilustracja Francesca di Antonio del Chierico do utworu Petrarcki *Trifoni* (pracownia Apollonio di Giovanni i Marco del Buono Giamberi, Cassone, ok. 1450; MS Italien 545, 12r, Bibliothèque Nationale de France, Paryż), bądź samotną. Są też kompozycje, na których Wenus występuje z inną niewiastą – Wenus ziemską, która niekiedy trzyma lustro. Jednym z takich dzieł, wyrafinowanych i do dziś intrygujących, jest Tycjana *Miłość niebiańska i miłość ziemską* (1514, Galeria Borghese, Rzym), stworzona na zamówienie księcia Ferrary Alfonsa I d'Este, a przedstawiająca dwie kobiety: jedną ubraną, drugą nagą (il. 2). Tak pomyślana kompozycja obejmuje podwójną symbolikę postaci Wenus, wskazującą z jednej strony na piękno ziemskie, z drugiej zaś na piękno niebiańskie³⁹. W ten sposób artysta starał się przedstawić zagrożenie złem tkwiące w naturze człowieka bądź – jak uważa Edgar Wind – inicjację piękna w miłość⁴⁰. Beverly L. Brown natomiast widziała w kompozycji perfekcyjne wyobrażenie małżeństwa⁴¹.

Wenus jako kobieca personifikacja piękna powiązanego z mądrością ukazana została na obrazie Andrei Mantegny *Parnas* (1497, Luwr, Paryż)⁴² (il. 3). Bogini przedstawiona jest w górnej części malowidła, obok Marsa (w sztuce często zestawiano Wenus z Marssem bądź Merkurem – z mężczyzną personifikującym siłę, mądrość lub nauki), na tle drzew pomarańczy – symbolu słodko-cierpkiego smaku miłości. Poniżej widnieje Apollo grający na harfie i nimfy-muzy tańczące w rytm jego muzyki, po prawej stronie kompozycji zaś – Merkury z Pegazem. Całość ukazuje wywoływane muzyką zgodę i spokój panujące w królestwie Helikonu, królestwie miłości i sztuki, które było marzeniem starożytnych poetów Homera i Pindara, a w piętnastym wieku: Dantego, Boccaccia i Petrarcki.

Niekiedy artyści ukazywali postać Wenus w aurze melancholii, czego przykładem może być obraz Giovanniego Battisty Busiego (Carianiego) *Koncert*

Renaissance Weddings and the Antique: Italian Domestic Paintings from the Lanckoroński Collection, L'Erma di Bretschneider, Roma 2018, s. 123-137.

³⁸ Por. P a n o f s k y, dz. cyt., s. 176; H i m m e l m a n n, dz. cyt., s. 53-60; P. L ü d e m a n n, *Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weibliche Aktfiguren in venezianischer Malerei des frühen Cinquecento*, w: *Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig Centro Tedesco di Studi Veneziani*, t. 1, red. K. Bergdolt, Akademie Verlag, Berlin 2008, s. 9-22; 91-28.

³⁹ Zob. D. H o w a r d, *Contextualising Titian's Sacred and Profane Love: The Cultural World of the Venetian Chancery in the Early Sixteenth Century*, „*Artibus et historiae*” 34(2013) nr 67, s. 185-199.

⁴⁰ Por. E. W i n d, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Faber & Faber, London 1968, s. 148.

⁴¹ Zob. B. L. B r o w n, *Picturing the Perfect Marriage: The Equilibrium of Sense and Sensibility in Titian's „Sacred and Profane Love”*, w: *Art and Love in Renaissance Italy*, red. A. Bayer, Metropolitan Museum of Art–Yale University, New York–New Haven 2008, s. 238-245.

⁴² Zob. S. F e r i n o - P a g d e n, *Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, katalog wystawy, Kunsthistorisches Museum, Wien 1994, s. 200, il. nr kat. 78, s. 201.

wiejski (ok. 1515, Muzeum Narodowe, Warszawa) (il. 4). Podjęto tu temat koncertu muzycznego, w którym muzyka pastoralna wyraża tęsknotę za doskonałością Arkadii. Wzniosła atmosferę, piękno koncertu, zakłóca motyw śmierci (gdyż i ona obecna była w Arkadii). Zamyślenie Wenus wskazuje na melancholię, rozumianą jako stan umysłu, stan duszy. Pasterz przerywa grę na flecie, a smutek zachmurzonego nieba przywodzi na myśl strofy pastoralnego poematu Jacopa Sannazara *Arcadia*⁴³ (wydanego w roku 1504). Wymowa kompozycji wskazuje też na wartość muzyki jako doskonałości opartej na matematycznych prawach, które rządzą kosmosem. Kto się w nie wsłuchuje, lepiej zrozumie siebie i swoje miejsce we wszechświecie. Takie przekonanie głosili pitagorejczycy i Platon, odnajdujący w uniwersum przejaw harmonii sfer niebieskich. Stąd też humaniści dostrzegali piękno matematyczne w harmonii i dopasowaniu elementów – także w harmonii przeciwieństw dopełniających się w miłości. Świadczą o tym na przykład dialogi o miłości *Gli Asolani* Pietra Bemba⁴⁴. W przedstawieniach nawiązujących do przekonania, że podstawą jedności w różnorodnym świecie jest przymierze miłości (małżeństwo), Wenus stanowi personifikację piękna miłości rozprzestrzeniającego się w naturze, w stworzeniu.

W sztuce florenckiej modny był astrologiczny temat dzieci planety Wenus (podjęty między innymi przez Andreę Pisana w reliefie *Planeta Wenus* znajdującym się w katedrze we Florencji). Wizerunki dzieci planet wskazywały na wpływ ciał niebieskich na zachowania i charakter człowieka; były to alegoryczne modele interpretujące naturę⁴⁵. Motywy te należały do tradycji późnego antyku, do repertuaru sztuki europejskiej włączone zostały ponownie w trzynastym i czternastym wieku, kiedy artyści powracali do klasycznych form wyrazu. W celu ukazania wysublimowanego wizerunku miłości stworzono metafory nawiązujące do literacko-filozoficznego dyskursu na temat piękna, który obejmował religijne, prawne, medyczne i społeczne aspekty kultury. Artystyczny poziom tych dzieł był wysoki, wynikał z koncepcyjnego myślenia, jak połączyć nowożytny sens pytań o wartość ludzkiego życia i cierpienia z powrotem do plastyki starożytnej.

W *Triumfie miłości* (il. 5) Apollonia di Giovanni di Tomaso (ok. 1460, Muzeum Wiktorii i Alberta, Londyn) skrzydła górującego nad sceną Erosa przypominają kształtem skrzydła pelikana, który w ówczesnej ikonografii uważany był za symbol ofiarnej miłości Boga do człowieka⁴⁶. Okolica ukazana poniżej to

⁴³ Zob. J. S a n n a z a r o, *Arcadia*, Venetia 1524 ([https://translate.google.com/translate?hl=pl&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Arcadia_\(poem\)&prev=search](https://translate.google.com/translate?hl=pl&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Arcadia_(poem)&prev=search)).

⁴⁴ Zob. P. B e m b o, *Gli Asolani*, Aldus Manutius, Venezia 1505.

⁴⁵ Por. *Der Welt Lauf. Allegorische Graphikserien des Manierismus*, red. H.M. Kaulbach, R. Schleier, Hatje, Ostfildern-Ruit 1997, s. 76.

⁴⁶ Zob. M u s a c c h i o, *Art, Mariage, Family in the Florentine Renaissance Palace*, s. 251, il. 262 a.

obszar królestwa Afrodyty, a jej zmysłowe piękno, jej gesty są nośnikami znaczenia przeciwstawionego znaczeniu wyższej miłości, która ogarnia wszystko, także namiętności. Odróżnione tu zostają dwa rodzaje wartości: niebiańskie i ziemskie. W sztuce Italii był to temat związany z estetyką humanistów. Humanisci interesowali się cielesnością i płciowością w ramach dyskursu o różnych modelach miłości, sytuowanych na płaszczyznach: religijnej, społecznej i filozoficznej. Na płaszczyźnie ikonografii i artystycznych środków wyrazu istotne znaczenie miało zróżnicowanie form reprezentacji piękna – przy dążeniu do zachowania w nich religijnej natury piękna i idealnego wyobrażenia piękna wzorcowego. W piętnastym wieku w Europie przodowały kulturowo północne Włochy, przede wszystkim Florencja Medyceuszy i Wenecja, a także dwory: Malatestów w Rimini, Sforzów w Mediolanie, Montefeltro w Urbino i de'Este w Mantui. Na tym terenie wartość kultury umysłowej w służbie sztuk znacznie wzrosła.

PIĘKNO WENUS JAKO CNOTA

Interesująca jest rycina działającego we Florencji złotnika i rytownika Baccia Baldiniego (ok. 1470, British Museum, Londyn) (il. 6), która przedstawia leżącą na łące kobietę trzymającą banderolę z napisem „amor vuol fe e dove fe nonne amor non puo” (miłość potrzebuje wiary i gdy nie ma wiary, nie może być miłości)⁴⁷. Formułę tę spopularyzowali Giovanni Boccaccio i Lorenzo Medici, który wykorzystał ją jako swoje motto podczas turnieju w roku 1465 (motto to spotyka się też jako napis wyryty na pierścieniu ślubnym⁴⁸). W sztuce Florencji taki sam napis towarzyszy często wizerunkowi leżącej na łące kobiety ukazanej jako Venus Urania, trzymającej w ręku sferę armilarną. W Italii ukształtował się bowiem nurt malarstwa posługujący się aluzjami do religii, nauki, astrologii czy alchemii. Wysoki poziom życia sprzyjał inwestowaniu w sztukę, której tematem były kobiece alegorie o wysublimowanym znaczeniu. Ciekawy pod tym względem jest obraz anonimowego ferraryjskiego mistrza z szesnastego wieku, nawiązujący do obrazu Dossa Dossiego *Wenus odkrywa piękno Psyche* (1529, Galeria Borghese, Rzym)⁴⁹. Przedstawia on scenę z mitu Pandory. Przy drzewie, za którym rozciąga się daleki krajobraz, znajdują się

⁴⁷ Zob. tamże, s. 156, il. 154.

⁴⁸ Por. P.L. Rubin, A. Wright, *Renaissance Florence: The Art of the 1470s.*, National Gallery, London 1999, s. 339, 343; D. Scarisbrick, M. Henig, *Finger Rings: From Ancient to Modern*, Ashmolean Museum, Oxford 2003, s. 48n.

⁴⁹ Zob. L. Ciammitti, *Dosso as a Storyteller: Reflections on His Mythological Paintings*, w: *Dosso's Fate: Paintings and Court Culture in Renaissance Italy*, red. L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 1998,

trzy niewiasty. Śpiącej nimfie Psyche towarzyszy stara kobieta – Pandora, a Venus Urania wskazuje palcem ku niebu, wieszcząc przeznaczenie duszy. Starość, kojarzona z grzechem, nieszczęściem, smutkiem i chorobą, jest tu odniesiona do duszy pragnącej osiągnąć doskonałość.

W piętnastym wieku wielu włoskich humanistów dostrzegało potrzebę wyrażenia wewnętrznego piękna człowieka, gdyż – jak uważano – nie sąd, który orzeka o pięknie, o nim stanowi, lecz obecne w ludzkiej duszy pragnienie doskonałości. Sądono, że poprzez cnotę można odczytać naturę jako wzorcowe piękno organizujące świat będący dziełem Stwórcy. W sztuce idee tę wyrażają akty przedstawiane pośród malowniczego, ciepłego krajobrazu, symbolizujące początek organizującego uniwersum piękna, a także odbicie makrokosmosu w mikrokosmosie duszy człowieka i natury Boskiej w naturze ludzkiej. W ten sposób wizerunek nagiej piękności skłaniał do rozważań na temat relacji między odwagą (łac. *virtus*) a dążeniem do przyjemności (łac. *voluptas*), między ciałem a duszą, wadą a cnotą czy człowiekiem a Bogiem. Ukazując konflikt między sferą piękna fizycznego a sferą cnót: czystości, nieskazitelności, niewinności, artyści dążyli do zobrazowania w pięknie wyższym siły miłości, poprzez którą można wznieść się ku Bogu. Jej znakiem stała się postać oblubienicy, narzeczonej przygotowanej do ślubu⁵⁰. Topos drogi zaczynającej się od ceremonii weselnej pojawia się na przykład w obrazie Francesca Pesellina *Historia Griseldy* (ok. 1450, cassone, Carrara, Bergamo)⁵¹. W ikonografii małżeństwa i zaręczyn wzbogacano skalę niuansów w wizerunkach narzeczonej, wskazując na cnotliwość i obszar lekkomyślności (łac. *luxuriae*). W ten sposób poruszano problem konfliktu między idealnym modelem *virtù* wypracowanym przez wczesnych humanistów a rzeczywistością życia. W Toskanii zamawiano z okazji zaślubin obrazy ukazujące Wenus leżącą na łące, w zestawieniu z Merkurym stanowiącą symbol początków piękna, powstającego w wyniku łączenia przeciwieństw (łac. *harmonia est discordia concors*)⁵².

Postać Wenus mogła stanowić metaforę duszy ludzkiej, ale także wszelkiego upodobania, które wiedzie do doskonałości i przyczynia się do osiągnięcia szczęścia wiecznego, także poprzez kształtowanie postawy dzielności i uczoności – widzianej w kontekście religijnym – oraz wystrzeżenie się tego, co

s. 84-103; por. V. F a r i n e l l a, *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, katalog wystawy, red. V. Silvana, Milano 2014, s. 190.

⁵⁰ Zob. H. N e h r, *Seelenliebe – amor spiritualis – amour pur*, w: *Liebesemantik*, red. K. Dickhaut, Harrassowitz, Wiesbaden 2014, s. 223-261.

⁵¹ Zob. M u s a c c h i o, *Art, Mariage, Family*, s. 161, il. 160.

⁵² Np. Sandro Botticelli, *Mars i Wenus* (National Gallery, Londyn); Pietro di Cosimo, *Mars, Wenus i Kupidyn* (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz); Tycjan, *Portret z alegorycznymi postaciami (Alegoria Alfonso d'Avalosa*, Paryż, Luwr). Zob. A. B. B a r r i a u l t, „Spalliera” *Paintings of Renaissance Tuscany: Fables of Poets for Patrician Homes*, Pennsylvania State University Press, University Park 2000. Por. L ü d e m a n n, dz. cyt., s. 86-88.

zagroza duszy⁵³. Prowadzone w kręgach humanistów dyskusje o wzorze cnotliwego męża znalazły wyraz w subtelnej ikonografii ślubnej, ukazującej piękno jako cnotę. W przedstawieniach tego rodzaju dokonano swoistej fuzji: znaki grzeszności nałożono na postaci uosabiające piękno zewnętrzne – upodobnione do starożytnych rzeźb Wenus i Nereid. Ponadto wprowadzono atrybuty pozwalające odczytywać akty jako aluzje do piękna niebiańskiego. Elity Florencji prowadziły wówczas dysputy na temat rozumnej części duszy – uważano, że poprzez duszę w człowieku odbija się obraz Boga i całego stworzenia. Był to znak nowego pojmowania istoty ludzkiej i ludzkiego poznania, współgrający z wiedzą, rozsądkiem humanisty chrześcijanina i z hasłami stoicyzmu Seneki. Zachęcano do wniknięcia w siebie i do rachunku sumienia, by rozpoznać swe przywary i przymioty w dążeniu do wewnętrznego spokoju i do osiągnięcia zbawienia. Zobaczyć więcej, to próbować sięgnąć po mądrość – ową mądrość umysłu symbolizowała Prudentia (Roztropność). Przedstawiając Wenus jako postać dyskretnie okrytą białym płótnem, artyści nadawali jej cechy personifikacji cnot Spes/Humilitas i Penitentia⁵⁴. Okrycie płótnem wyrażało nieposłuszeństwo ciała i poczucie wstydu⁵⁵. Postać skromnej niewiasty nawiązywała swym pięknem do wizerunków kobiet z antycznych sarkofagów, monet i luster. Warto w tym kontekście wspomnieć o przypisywanym obecnie Leonardowi da Vinci rysunku *Wenus i Kupidyn* (ok. 1475, Uffizi, Florencja)⁵⁶, na którym ukazana jest niewiasta w melancholijnej pozie, zagłębiona w sobie. Tego typu alegorie skłaniały do rozważań o równowadze zachodzącej między pięknem duchowej postawy człowieka a pięknem doskonałego ciała. Obydwe cechy kojarzono z chrześcijańskim pojęciem dobrego człowieka (łac. *vir bonus*), rozumianym w świetle poglądów kształtowanych przez włoskich filologów.

Wzrost zainteresowania tą problematyką zbiegł się w czasie z przetłumaczeniem *Uczty* Platona. Powstał też wówczas (w latach 1468-1469) komentarz

⁵³ Zob. J. Miziołek *Jacopo del Sellaio's Adaptation of the „Primavera”*, w: *Botticelli Past and Present*, red. A. DeBenedetti, C. Elam, UCL Press, London 2019, s. 73-90.

⁵⁴ Zob. G. Heile, *Lorenzo Lottos Spiegel im Dienst von Paragone und Religion*, „Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien” 4-5(2002-2003), s. 77-119.

⁵⁵ Por. W. Neumer-Pfa, *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen*, Habelt, Bonn 1982, s. 157; L.B. Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, tłum. i oprac. O. Bätschmann, Ch. Schäublin, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2000, s. 130. Zob. P. Seiler, *Schönheit und Scham, sinnliches Temperament und moralische Temperantia. Überlegungen zu einigen Antikenadaptionen in der spätmittelalterlichen Bildhauerei Italiens*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 70(2007) nr 4, s. 473-512.

⁵⁶ Zob. J.K. Cadoğan, *Verrocchio's Drawings Reconsidered*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 46(1983) nr 4 s. 367-400; *Verrocchio Master of Leonardo: Florenz Palazzo Strozzi and Museo Nazionale del Bargello 9.03-14.06. 2019*, katalog wystawy, red. F. Caglioti, A. de Marchi, Marsilio, Venezia 2019, s. 192n, il. nr kat. 6-4.

do tego dialogu, zatytułowany *De Amore*⁵⁷, autorstwa Marsilia Ficina. Czołowy przedstawiciel środowiska florenckich uczonych twierdził, że miłość to pragnienie piękna. Dusza ludzka obdarzona jest miłością i pragnie poznać Stwórcę; spełnia rolę medium, poprzez które objawia się Bóg⁵⁸. Widok tego, co piękne, pobudza miłość, gdyż piękno stanowi dowód istnienia Boga jako budowniczego świata. Piękno prowadzi zatem do dobra. W pięknie ciała i skromnych pozach nagich kobiet przedstawianych przez malarzy wczesnego renesansu dostrzec można odniesienia do doskonałości człowieka, ale również aluzje do relacji między pięknem zmysłowym a ulotnością piękna duchowego. Niektóre z przedstawień Wenus osadzone były w tradycji mitologicznych sztuk teatralnych, a postać bogini niejednokrotnie wyobrażała realną kobietę. Tego typu przedstawienia zamawiano na dworach książąt de Este, Gonzagów, a także w szesnastowiecznej Wenecji z okazji zaślubin.

Na sztukę oddziaływały wówczas dyskusje podejmowane przez literatów, teoretyków sztuki i artystów, takich jak Angelo Poliziano, Bessarion, Niccolò Alberti, Andrea del Verrocchio i Sandro Botticelli. Na kształt ówczesnych poglądów miało wpływ odrodzenie się platonizmu⁵⁹ po soborze ferraryjsko-florenckim w roku 1438 i zainteresowanie uczonych kulturą starożytną. Porównywano wybrane zagadnienia platonizmu z filozofią Arystotelesa i z koncepcjami Plotyna⁶⁰. Poszukiwano płaszczyzny, na której możliwe byłoby uzupełnienie wiedzy teologicznej o odpowiednio dobrane tezy platonizmu i arystotelizmu w kwestiach nauki o duszy, miłości i przyjaźni. Interpretacje zmierzały w kierunku wyjaśnień dotyczących moralności i chrześcijańskiej koncepcji miłości w jej aspekcie duchowym⁶¹. Nauka Platona o duszy, ideach i o dobru, dzięki któremu powstał świat i które jest istotą istnienia, wydawała się zbieżna z wykładnią Pisma Świętego. Doniosłe znaczenie dla kultury chrześcijańskiej miała

⁵⁷ Zob. M. F i c i n o, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, oprac. P.R. Blum, Meiner Felix Verlag, Hamburg 2004.

⁵⁸ Zob. L. B. A l b e r t i, *Vom Hauswesen (Della Famiglia)*, tłum. W. Kraus, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1986. Por. R. W a t k i n s, *L. B. Alberti's Emblem, the Winged Eye, and his Name, Leo*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” 9(1960) nr 3-4, s. 256; H. B r e d e k a m p, *Bilder bewegen. Von Kunstammer zum Endspiel*, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin 2007, s. 198; U. B o l l m a n n, *Wandlungen neuzeitlichen Wissens. Historisch-systematische Analysen aus pädagogischer Sicht*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2011, s. 113-118.

⁵⁹ Zob. D. K n i p p, *Medieval visual imagines of Plato*, w: *The Platonic Tradition in the Middle Ages: Doxographic Approach*, red. S. Gersh, M.J.F. Hoenen, De Gruyter, Berlin–New York 2002, s. 373-414.

⁶⁰ Zob. M. B o n a z z i: *Il platonismo*, Einaudi, Torino 2015; S. T o u s s a i n t, „My Friend Ficino”. *Art History and Neoplatonism, from Intellectual to Material Beauty*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” 59(2017) nr 2, s. 147-173; J. H a n k i n s, *Plato in the Italian Renaissance*, Brill, Leiden 1994.

⁶¹ Por. S. S w i e z a w s k i, *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*, t. 3, Byt, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1978, s. 180-217.

zwłaszcza antyczna trójjednia: piękno, dobro i prawda, przez piętnastowiecznych humanistów utożsamiana z przymiotami przysługującymi Bogu. Triada ta stanowiła podstawę platońskiej teorii chorei jako części paidei: ideałem wychowania było kształtowanie człowieka tak, by łączył w sobie sprawności umysłu, dobro i piękno, by stawał się wewnątrz i zewnątrz szlachetny⁶². Aby ten cel osiągnąć, należało rozwijać cnoty i przestrzegać zasad moralnych. Uważano, że doskonalenie się, dążenie do mądrości, kierowanie się wiarą i rozumem pozwala wieść życie szczęśliwe, pożyteczne i piękne.

Przekonanie, że miłość do piękna ziemskiego, pokonując kolejne etapy od miłości do piękna zmysłowego, przez miłość do piękna dusz, wiedzie do miłości piękna wiecznego, znajdowało wyraz w sztuce. Skoro piękno fizyczne wyobrażało duchowe, to nierozdzielnie związane było z cnotą. W czternastych i piętnastowiecznych traktatach szczególnie podkreślano ten związek. Miało to wpływ na sztukę portretową⁶³. Leonardo da Vinci na portrecie Ginevry de Benci umieścił napis „Virtutem forma decorat” (Piękno ozdabia cnotę)⁶⁴, wskazując na potrzebę zestrojenia zewnętrznego piękna z pięknem moralnym. Ideał kobiety postrzegano wówczas w kontekście małżeństwa – miała ona wносить do domu męża swą czystość – jako jedność piękna i cnoty, która w przyszłości wyda owoce miłości⁶⁵.

PIĘKNO DUCHOWEJ POSTAWY CZŁOWIEKA A PIĘKNO DOSKONAŁEGO CIAŁA

Prastary ideał cnotliwego życia poddanego dyscyplinie zawsze fascynował ludzkość. W kulturze europejskiej określany był łacińską nazwą „virtus”. W koncepcji greckiej łączył się ze szczęściem, w starorzymskiej raczej ze zdolnością do poświęceń i zasługami wobec ojczyzny. Określenie to, oznacza-

⁶² Por. T. Zieliński, *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa–Kraków 1923, s. 47-50; E. Zieliński, *Chorea. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1988, s. 11.

⁶³ Por. R. McMillen, *Mona Lisa: The Picture and the Myth*, Houghton Mifflin, Boston–London 1975, s. 76; A. Dübler, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15 und 16 Jahrhundert*, Gebr. Mann, Berlin 1990, s. 123n. Zob. V. Kirkham, *Poetic Ideals of Love and Beauty*, w: D.A. Brown i in., *Virtue & Beauty. Leonardos Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, katalog wystawy, National Gallery of Art of Washington–Princeton University Press Princeton 2001, s. 49-62.

⁶⁴ Zob. J. Fletcher, *Bernardo Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra Benci*, „The Burlington Magazine” 1989, nr 131, s. 811-816.

⁶⁵ Por. F. Zöllner, *Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis „Primavera”*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 1997, nr 50, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/174/> (w tej wersji s. 7).

jące wartość, wskazywało na właściwą postawę w wypełnianiu obowiązków i energię życiową przejawiającą się w czynnej postawie wobec społeczeństwa – na powściągnięcie swawoli, męstwo, siłę, moc, odwagę, potęgę. Antyczne pojęcie „virtus” odnosiło się jednak nie tyle do poszczególnych zalet, ile do człowieka rozumianego całościowo jako *vir bonus* – mąż dobry, mądry i wykształcony, cieszący się zasłużoną sławą⁶⁶. Uważano, że jedynie *vir fortis*, czyli waleczny *vir bonus*, oddany służbie państwowej obywatel, szcycący się czystością obyczajów, a więc moralnie doskonały, może dokonać wybitnych czynów (łac. *virtutes*). Był to zatem ideał postawy męża stanu, wzór godny naśladowania, wskazujący na wartość wypracowanej cnoty. W koncepcji antycznej pojęcie „virtus” wiązano z rozbudowaną systematyką cnót zgodnych z etyką stoicką. Określenie „*virtus vera*” zakresem znaczeniowym obejmowało odwagę i miłość bliźniego. *Virtus* zwykle przeciwstawiano słabości woli (łac. *ignavia*) i dążeniu do przyjemności (łac. *voluptas*)⁶⁷. Ze względu na ułomność ludzkiej kondycji, na sprzeczności i słabości tkwiące w naturze człowieka, wskazywano na potrzebę wykształcenia w sobie odpowiedniej postawy w konfrontacji z losem i dramatami życia społecznego, z ludzką chciwością, zawiścią, podstępem i niegodziwością. Człowiek odpowiedzialny za swój los winien wykazywać stałość charakteru, umiejętność właściwego korzystania z darów świata i panowania nad swoimi namiętnościami. Słowo „virtus” mieściło w sobie zatem odniesienia do sztuki życia zapewniającej szczęście, a także do dzielności człowieka, cnoty i zasług w pełnieniu szlachetnych czynów.

Katalogi cnót i wad, kształtujące zasady życia, były wyrazem dualistycznego ujmowania świata. Platon, a po nim stoicy oraz Chryzyp z Soloi, Aryston z Chios i Kleantes z Assos wyróżniali cztery cnoty kardynalne oraz cztery wady przysparzające cierpienie. Starożytni filozofowie twierdzili, że świat stanie się lepszy dzięki poznaniu, a przyczynić się do tego może człowiek doskonały pod względem intelektualnym i zrównoważony wewnętrznie (na taki wzór człowieka wskazywali między innymi: Sokrates, Epiktet z Hierapolis, Dion z Prusy, Muzoniusz Rufus, Plutarch z Cheronei, Seneka oraz Filon z Aleksandrii). Autorzy nowotestamentalnych Listów Apostolskich przejęli zarówno żydowskie, jak i greckie katalogi upomnień (por. np. Rz 1,18-32; 1 Kor 5, 9-13; 6,9-10; 2 Kor 6,14-7,1). Zdaniem myślicieli chrześcijańskich rozbieżność między ludzkimi ambicjami, twórczymi pragnieniami i możliwością ich realizacji stanowi odpowiednik rozdzwięku między tym, jak jest, a tym, jak być powinno, jaki nastąpił po grzechu pierworodnym. Petrarca przywrócił do łask starożytne pojęcie dobrego, mądrego człowieka (łac. *vir bonus*), okre-

⁶⁶ Zob. T. S i n k o, *De Romanorum viro bono*, Akademia Umiejętności, Kraków 1903.

⁶⁷ Por. K. S t a w e c k a, *Virtus jako ideał życiowy w piśmiennictwie przedcycerońskim*, „Roczniki Humanistyczne” 16(1968) nr 3, s. 79n. Zob. Lüdemann, dz. cyt.

ślanego przez niego jako „uritus”⁶⁸. Mądrość wzmacniać miały hart ducha i postawa równowagi wewnętrznej. Wśród elit europejskich najwyżej ceniono odwagę (łac. fortitudo) i właśnie mądrość (łac. sapientia). Cnoty te wiązano z postawą bohaterskiego Herkulesa dokonującego mądrego wyboru, porównaną do postawy rycerskiej. Humanści włoscy rozszerzyli chrześcijańskie rozumienie doskonałości, uważając, że osiąga się ją nie tylko przez żarliwą wiarę i mądrość, ale także dzięki wiedzy i sławie (w znaczeniu „gloria”). Chrześcijańską egzegezę połączyli z opowieściami o trzech Gracjach (utożsamianych z łaskami) towarzyszących Wenus, bogini miłości, i o sędziu Parysa⁶⁹. W piętnastowiecznej grafice przedstawienia Herkulesa, Parysa, Merkurego i zbrojnego rycerza stopiły się w jedno.

W Sebastiana Branta *Das Narrenschiff*⁷⁰ (z roku 1494), w rozdziale „Concertatio Virtutis cum Voluptate”, zamieszczono drzeworyt ukazujący Herkulesa śpiącego u podnóża dwóch gór oraz jego sen związany z wyborem drogi. Herkules przedstawiony został jako śpiący Parys. Za nim znajduje się Merkur, a po lewej stronie stojące Parki przędą nić. Merkur nazwany jest w tej rycinie „Somnus” („sen”); termin ten odnosi się do życia duszy, wskazuje na początek stawania się nieśmiertelnym bohaterem, na duchowość człowieka: jego intelekt, wiedzę o przeszłości, pamięć. Ten typ postaci, ukazywanej jako Somnus, występował w ikonografii średniowiecznej i nawiązywał do snu Salomona, w którym prosił on Boga o roztropność serca. Motyw trzech Charyt zaś utożsamiony został z motywem trzech Parek.

Inną interesującą realizacją tego tematu jest rycina Mistrza Banderol *Sąd Parysa* (miedzioryt, Niderlandy, ok. 1470, Bayerische Staatsbibliothek, Monachium)⁷¹, według Mistrza E.S. Grafika przedstawia Parysa śpiącego przy fontannie, w towarzystwie Merkurego i trzech Gracji. Krajobraz w tle tworzą dwie góry oraz morze, z daleka widoczna jest Troja. Na jednej górze znajduje się zamek, na drugiej zaś modlący się mnich. W miedziorycie posłużono się motywem dwu gór jako tak zwanych słupów Herkulesa, by powiązać sąd Parysa z pojęciem cnoty (motyw Hercules prodicos z motywem miles Christi). W ten sposób ukazano – propagowany w średniowieczu przez Izydora z Sewilli – wzór dobrego chrześcijanina, który miał odznaczać się męstwem i mą-

⁶⁸ Słowa „uritus” użył Petrarca w kontekście dobra publicznego. Terminem tym posłużył się też Witruwiusz na określenie wiedzy i przebiegłości architekta, Alberti w *Della famiglia* wiązał je z rodziną, przyjaciółmi i cnotą dzielności w trudach dnia codziennego (zob I.K. M c E w e n, *Virtù-vioux: Roman Architecture, Renaissance Virtue*, w: „Cahiers des études anciennes” 48(2011), s. 255-282 (<https://etudesanciennes.revues.org/334>)).

⁶⁹ Zob. *Kulturkosmos der Renaissance. Die Gründung der Bayerischen Staatsbibliothek*, red. C. Fabian, Harrassowitz, München 2008, s. 184n., il. kat. 65.

⁷⁰ Zob. S. B r a n t, *Das Narrenschiff*, Marix, Wiesbaden 2004.

⁷¹ Zob. *Kulturkosmos der Renaissance. Die Gründung der Bayerischen Staatsbibliothek*, katalog wystawy, oprac. B. Hernad, Harrassowitz, Wiesbaden 2008, s. 185, il. nr kat. 65.

drością (łac. fortitudo et prudentia). Jak wskazywała ikonograficzna tradycja przedstawiania Merkurego i Marsa⁷², droga życia człowieka winna być ciągłym wyborem cnoty, pozwalającym uzyskać szczęście wieczne⁷³. W piętnastym wieku w ikonografii florenckiej Merkury spełniał ważną rolę jako ucieleśnienie sławy ludzi cnotliwych, pomysłowych i zgodnych⁷⁴. W przedstawieniach Dzieci planet był patronem podróżników, kupców, uczonych i dzielnych ludzi pracujących zawodowo. Jego wyobrażenia starano się odnosić do starożytnej rzeźby i do filologicznej tradycji związanej z Merkurym⁷⁵ oraz Marsem, przełożonej w tradycji chrześcijańskiej na wzorec miles Christi.

Wszystkie przywołane tu motywy zyskiwały nowe treści w ikonografii małżeństwa⁷⁶, polityki, uczoneści, w powiązanej z kulturą rycerską⁷⁷ ikonografii Herkulesa⁷⁸ oraz w ikonografii Sądu Parysa.

Parys jawi się jednak jako postać dwuznaczna. Do wydania werdyktu na rzecz jednej z trzech bogiń dochodzi za sprawą Eris, bogini niezgody: nie została ona zaproszona przez Zeusa na ślub Peleusa i Tetydy, rzuciła więc jabłko, prowokując rywalizację między Ateną, Afrodytą i Herą. W scenach Sądu Parysa jabłko jest znakiem podjętego wyzwania, a jednocześnie obiektu pożądania. Parys, zwykle przedstawiany jako pasterz, często ma za towarzysza posłańca bogów Merkurego. Tych dwóch bohaterów reprezentowało dwa

⁷² Odnośnie do Merkurego zob. np. M. Phillips Perry, *On the Psychostasis in Christian Art*, „The Burlington Magazine” 22(1912) nr 116, s. 94-105. Odnośnie do Marsa zob. M. Rzepińska, *Osobliwe charty Sigismonda Malatesty. Próba interpretacji fresku Piera della Francesca w Rimini*, „Rocznik Historii Sztuki” 9(1973), s. 26n, il. 12.

⁷³ Zob. *Kulturkosmos der Renaissance*, s. 184n, il. nr kat. 65.

⁷⁴ Z kaduceuszem Merkury przedstawiany jest jako concordia, felicitas i pax, z Wenus – jako ucieleśnienie harmonii, z muzami – jako personifikacja harmonii kosmosu, z Marsem i Wenus zaś jako przezwyciężenie niezgody (discordia). Por. *Isabella d’Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, katalog wystawy, red. S. Ferino-Pagden, Kunsthistorisches Museum, Wien 1994, s. 200.

⁷⁵ Na temat przedstawień Merkurego odnoszących się do cnoty zob. np. L.B. Alberti, *Momus*, tłum. S. Knight, oprac. V. Brown, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts–London 2003. Por. D. Marsh, *Lucian and the Latins: Humor and Humanism in the Early Renaissance*, The University of Michigan Press, Michigan 2001, s. 33-35.

⁷⁶ Np. Baccio Baldini, *Venus* (z serii *Planety* z ok. 1464), miedzioryt, nr 1845,0825.467, British Museum, Londyn (por. M.J. Zucker, *The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters*, t. 24, cz. 1, Abaris Books, New York 1993, s. 94-95; E. Schöter, *Die Ikonographie des Themis Parnass vor Raffael*, Olms, Hildesheim 1977, s. 348-351; tamże, il. s. 290).

⁷⁷ Por. T. Dobrowolski, *Ze studiów nad ikonografią patrona rycerstwa*, „Folia historiae atrium” 9(1973), s. 46.

⁷⁸ Por. Panofsky, dz. cyt., s. 24. Zob. W. Bulst, *Das Olympische Turnier des Herkules mit den Amazonen. Flämische Tapissereien am Hofe der Este in Ferrara*, w: *Italianische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*, red. J. Poeschke, Hirmer, München 1993, s. 203-234; T.E. Mommsen, *Petrarch and the Story of the Choice of Hercules*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 16(1953), s. 178-192; L.D. Ettlinger, *Hercules Florentinus*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” 16(1972) nr 2, s. 119-142.

przeciwstawne podejścia do życia: Merkury uosabiał równowagę wewnętrzną, Parys zaś – kierowanie się w życiu przyjemnością zmysłową i uleganie żądom (na co wskazuje dokonany przez niego wybór: wszak oddał jabłko bogini Wenus).

Około roku 500 Fabius Planciades Fulgentius w dziele *Mitologiarum libri tres* przedstawił chrześcijańską wersję mitu, w której zdyskredytował Parysa, negatywnie oceniając dokonany przez niego wybór moralny i twierdząc, że nie był on spostrzegawczy ani nie był dobrym pasterzem. Rzymski mitograf przyporządkował trzem boginiom trzy rodzaje ludzkiego życia: Atenie – *vita contemplativa*, Herze – *vita activa*, Wenus – *vita voluptaria*, czyli życie pożądlive. Podobnie humaniści wyróżniali trzy typy ludzkiego życia: kontemplatywne, czynne i poświęcone przyjemnościom. Obecność Merkurego w przedstawieniach Sądu Parysa przypominała o równowadze owych możliwości, chociaż Parys wybrał gorszą opcję. Niekiedy jednak w przedstawieniach tych postaci Wenus (ukazana jako *Venus activa*) oznaczała przyływ sił życiowych. Sąd Parysa już około roku 1430 ukazywany był na przedmiotach użytkowych: na *desco da parto* (czyli okrągłej tacy ofiarowywanej kobietom po porodzie) oraz na *cassone* (ozdobnej skrzyni)⁷⁹.

W piętnastym wieku postaci trzech Gracji przedstawiano jako uosobienie piękna, cnoty i duszy. Motyw Wenus i trzech Gracji wzbogacono o motywy związane z ikonografią małżeństwa i baśni o Amorze i Psyche. Tradycja literacka mitu Amora i Psyche znanego z *Metamorfoz*⁸⁰ Apulejusza zyskała w średniowieczu interpretację chrześcijańską – w odniesieniu do duszy, która pragnie poznać niebiańską prawdę, choć popada w grzech⁸¹. Mit ten odczytywano w świetle Arystotelesowskiej tezy, że dusza jest entelechią ciała⁸². Zgodnie z interpretacją teologiczno-alegoryczną w Psyche widziano duszę, która trafia do nieba. W tej wizji Psyche – piękna, czysta, miłująca Boga i obdarzona siłą duchową – stanowiła nawiązanie do chrześcijańskiej *virtus*, która oznacza pokorę (łac. *humilitas*)⁸³. Psyche uosabiającą pokorną duszę ukazywano jako

⁷⁹ Por. V. M e r t e n s, *Die drei Grazien: Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Harrassowitz, Wiesbaden 1994, s. 87-94. Zob. M u s a c c h i o, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Itali*, il. 61, 79; t a ż, *Art, Marriage, Family in the Florentine Renaissance Palace*, il. 139, 147.

⁸⁰ Zob. A p u l e j u s z, *Metamorfozy albo złoty osioł*, tłum. E. Jędrkiewicz, PIW, Warszawa 1976.

⁸¹ Zob. F. P. F u l g e n t i u s, *Mythologiarum libri*, tłum. L.G. Whitbread, Ohio State University Press, Columbus 1971. Por. G. B o c c a c c i o, *De genealogiae deorum gentium libri*, red. V. Romano, Laterza, Bari 1951, t. 2, s. 257-261.

⁸² Por. S. S w i e ż a w s k i, *Jeden z kryzysów myśli chrześcijańskiej w wiekach średnich*, „*Studia Philosophiae Christianae*” 3(1967) nr 2, s. 97-99.

⁸³ Por. L ü d e m a n n, dz. cyt., s. 9-22, 91-128.

postać leżącą na łące, symbolizującej szczęście płynące z jedności z naturą⁸⁴. Miłość i wiarę alegorycznie wyobrażano jako parę leżących na łące kochanków. W taki sposób przedstawiano mężczyznę i kobietę na podniebieniu zamkniętego wieka cassone, podobny wizerunek ukazują Francesca di Antonio del Chierico ilustracja do manuskryptu utworu Petrarcki *Trifoni* z 1456 roku (MS Italien 545, 12r, Bibliothèque Nationale de France, Paryż)⁸⁵. Warsztat Botticellego poszerzył temat ten w kierunku konotacji erotycznych. Erotyczny wydźwięk ma też obraz Sandra Botticellego *Wenus i Mars* (ok. 1485, National Gallery, Londyn) (il. 7). Temat ten został również wykorzystany w dekorujących spalliere obrazach ukazujących leżącą na trawie Wenus z puttami i Marsem, czego przykładem jest pochodząca z warsztatu Botticellego *Alegoria z Wenus z puttami* z około 1500 roku.

Wenus szukająca wsparcia silnego Marsa i rozsądnego Merkurego w sensie głębszym stanowiła alegorię wewnętrznego skupienia: zaślubin duszy z mądrością wznoszącą ją ku Bogu. Postać Merkurego wskazywała na inspirację do poznania wielkości Stwórcy, jak w obrazie Botticellego *Wiosna* (1477, Galeria Uffizi, Florencja)⁸⁶ (il. 8). W tokańskiej kulturze mieszczańskiej temat ten wizualizowano w dekoracjach weselnych, zdobieniach podarków ślubnych, sypialni, spalliere i cassoni⁸⁷. Duszę ukazywano w nich jako piękną kobietę w parze z mężczyzną – symbolika takiego przedstawienia odnosiła się do mądrości (łac. sophia) człowieka⁸⁸. Alegorię natury ludzkiej, mądrości panującej nad instynktami, przedstawiają na przykład obrazy: Andrei Mantegnny *Tryumf cnoty* (1499-1502, Luwr, Paryż)⁸⁹, ukazujący Atenę przepędzającą wady z ogrodu Cnoty (il. 9), czy Sandra Botticellego *Atena ujarzmiająca centaurą* (ok. 1485, Uffizzi, Florencja) (il. 10).

⁸⁴ Zob. P.F. Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Art Alliance Press, London 1979; Zöllner, dz. cyt.

⁸⁵ Zob. Musacchio, *Art, Marriage, Family in the Florentine Renaissance Palace*, il. 153 a, 153 b.

⁸⁶ Por. Lüdemann, dz. cyt., s. 83-90. Przedstawienie brzemiennej (miłością) Wenus z Charytami inspirowane było postacią Izydy-Hekate (J. De e: *Eclipsed. An Overshadowed Goddess and the Discarded Image of Botticelli's „Primavera”*, „Renaissance Studies” 27(2013) nr 1, s. 4-33; Miżiłek, *Jacopo del Sellaio's Adaptation of the „Primavera”*, s. 73-90.

⁸⁷ Zob. Miżiłek, *Mity – legendy – exempla. Włoskie malarstwo świeckie epoki Renesansu ze zbiorów Karola Lanckorońskiego*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2003; por. tenże, *Renaissance Weddings and the Antique*, s. 189-221.

⁸⁸ Według Platona rozumna część duszy harmonizuje przeciwieństwa oraz dąży do cnoty i mądrości duchowej (zob. J. Kohl, *Sublime Love: The Bust of Platonic Youth*, w: *Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500*, red. J. Kohl, M. Koos, A.W.B. Randolph, Deutscher Kunstverlag, München–Berlin 2014, s. 133-148).

⁸⁹ Por. *Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, s. 210-216; zob. tamże, s. 211, il. nr kat. 81.

CNOTLIWA NAGOŚĆ A CNOTA ROZTROPNOŚCI

Takie ujęcie kobiecej postawy, szacunek dla cnotliwej nagości identyfikowanej z cnotą roztropności (łac. prudentia) – czego przykładem jest rzeźba Giovanniego Pisana *Venus pudica* na ambonie z baptysterium w Pizzie – lub powściągliwości (łac. temperantia) czy wstydlivosti (łac. castitas), w przeciwieństwie do przedstawiń *Venus luxuria* czy *Venus pandemos*, sięga korzeniami dwunastego wieku. W kompendiach wiedzy na temat antycznych bogów postaciom z mitologii nadawano znaczenie dydaktyczne. W manuskrypcie *Le Livre des échecs amoureux* (Bibliothèque Nationale de France, Paryż, m Fr. 143), który powstał w Burgundii około 1470 roku, znajduje się ilustracja przedstawiająca Naturę, *Venus Juno* i *Pallas* w ogrodzie. Te postaci kobiece symbolizują trzy rodzaje życia: *vita activa*, *vita contemplativa* i *vita voluntaria*. W przedstawieniach tego rodzaju nagość w jakiś sposób okryta oznaczała walkę z rozwiązłością. O zakrytej nagości mowa jest w dziele Prudencjusza *Psychomachia*, gdzie dziewica (łac. *virgo pudicitia*) walczy z żądzami (łac. *libido*). Zwycięża je za pomocą umiaru. Spojrzenie kobiety w niebo oznacza natomiast doskonałości⁹⁰. *Venus* zakrywająca łono białą tkaniną lub dłonią – jak w przypadku rzeźby Praksytelesa *Venus z Knidos* – wyobrażała piękno cielesne i duchowe: umiarkowanie, pokorę, łagodność, skromność, czystość, zawstydzenie (*Venus pudica*, *Venus pudicitia* i *Venus castitas*). Umiarkowanie przedstawiano za pomocą schludnego wyglądu postaci⁹¹. W tradycji średniowiecza wystąpiły z czasem dwie lub trzy wersje *Venus*: pierwsza młoda i dziewicza, druga w typie westalki – odpowiedzialna za małżeństwo, a trzecia – za siłę kochania⁹². Boccaccio w opowieści o pasterzu zakochanym w jednej z siedmiu nimf uosabiających cnoty⁹³ ukazał wzlot duszy do Boskiej miłości, spersonifikowanej w postaci świętej bogini *Venus* (*Santa dea Venus*). Cnotę umiaru Boccaccio opisał jako *Venus* – pannę młodą w białej draperii i wieńcu z mirtu.

Jak już wspomniano, w ikonografii florenckiej łączono *Venus* z Merkurym, patronem kupców, ludzi wolnych zawodów i uczonych (przykładem jest

⁹⁰ Zob. A. Henning, G.J.M. Weber, *Der himmelende Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari*, katalog wystawy, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1998.

⁹¹ Zob. D. Hammer Tugendhaft, *Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalters*, w: *Frauen, Bilder, Männer, Mythos*, red. I. Barta i in. Reimer, Berlin 1987, s. 13-34; H.P. Duerr, *Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.

⁹² Por. Himmelmann, dz. cyt., s. 54-58. Zob. J.B. Friedman, *L'iconographie de Venus et de son miroir à la fin du Moyen âge*, w: *L'érotisme au moyen âge. Études présentées au IIIe colloque de l'Institut d'Études médiévales*, red. B. Roy, Aurore, Montréal 1977, s. 51-82.

⁹³ Zob. G. Boccaccio, *Commedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*. Edizione critica, oprac. A.E. Quaglio, Sansoni, Firenze 1963.

miedzioryt Maso Finiguerra *Dzieci planety Merkury* z około 1470 roku). Wynikało to między innymi z przekonania o wpływie planet na ludzi uczonych, zdolnych do analiz, zajmujących się badaniem natury. Łącząc Wenus z Merkurym, czyniono aluzję do postawy, jaką winni się charakteryzować humaniści: miłości do studiów artes liberales. Inspirowano się dziełem o siedmiu sztukach wyzwolonych *De nuptiis Philologiae et Mercurii* Martianusa Capelli⁹⁴. Motyw Wenus Uranii powstał zaś w oparciu o komentarze Marsilia Ficina do *Uczty* Platona – Ficino pisał, że Wenus humanitas (Wenus Urania, Wenus coelestis) wspierana jest ramieniem Merkurego, dobrego doradcy, który symbolizuje mądrość i filozofię⁹⁵.

W sztuce piętnastego wieku chrześcijański model życia wzbogacono mitologiczną alegorią Wenus i Merkurego jako człowieka czynu oraz męznego Herkulesa. Świadczyło to o zmianach zachodzących w mentalności wykształconych elit, które patronowały sztuce i literaturze. Rodziła się wówczas nowa ikonografia religijna, tworzona w oparciu o filologiczną wiedzę o starożytności. Początkowo stosowano dawne sposoby ukazywania cnót jako postaci kobiecych, lecz alegorie wzbogacono o nowe motywy i wykorzystano do wyrażania nowych treści. Inspirowano się antycznymi przedstawieniami znanymi z sarkofagów, gemm i rzeźb. W myśl doktryny chrześcijańskiej i filozofii neoplatońskiej miłość rozumiano jako zasadę inicjującą powstanie świata i łączącą przeciwieństwa. Wizerunek Wenus wykorzystywano jako alegorię duszy pragnącej powrotu do niebiańskiej ojczyzny – postać ta uosabiała zarazem piękno ciała, cnotę skromności i siłę miłości, którą Bóg obdarował człowieka podczas aktu stworzenia. Piękno jako cnotę duszy uważano za ślad Boskiego piękna w człowieku, rozum zaś za władzę pozwalającą dostrzec piękno Boga w stworzonym przez Niego świecie. Duszę określano jako koronę stworzenia⁹⁶. Dzięki swym przymiotom mogła ona wyzwolić się z ziemskości i dążyć do szczęścia wiecznego.

Nowe rozumienie duszy jako aktywnej siły znalazło wyraz w przedstawieniach Wenus pudica⁹⁷, na przykład w obrazie Botticellgo *Narodziny Wenus*

⁹⁴ Zob. *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, t. 2, *The Marriage of Philosophy and Mercury*, tłum. W.H. Stahl, R. Johnson, E.L. Bruge, Columbia University Press, New York 1977.

⁹⁵ Por. Zöllner, dz. cyt., s. 27; M. Rohlmann, *Botticellis „Primavera”*. *Zu Anlaß, Adressat und Funktion von mytologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento*, w: *Ikonographie. Neue Wege der Forschung*, red. S. Poeschel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2010, s. 200-223; S. Michalski, *Venus als Semiramis. Eine neue Interpretation der Mittelfigur in Botticellis „Primavera”*, w: *Ikonographie. Neue Wege der Forschung*, s. 224-232.

⁹⁶ Por. C. Prantl, *Geschichte der Logik im Abendlande*, Akademie-Verlag, Berlin 1955, t. 2, s. 345.

⁹⁷ Zob. K. Clark, *Transformations of Nereids in the Renaissance*, „The Burlington Magazine” 97(1955) nr 628, s. 214-217; L. Freedman, *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, Cambridge University Press, Cambridge 2011; por. *Karl der Kühne (1433-1477)*. *Kunst, Krieg und Hofkultur*, red. S. Martl, T.H. Borchert, G. Keck, katalog wystawy, Belsler Verlag, Stuttgart 2008,

(1478, Galeria Uffizi, Florencja), gdzie przebudzenie duszy ukazane zostało jako podmuch wiatru (il. 11)⁹⁸. W ikonografii Wenus wyraża ideę piękna, Eros zaś – wartość najwyższą, kojarzoną z chrześcijańską *caritas*⁹⁹. Obraz Giovanniego Antonia Bazziego *Miłość ziemską i niebiańską* (ok. 1510, Luwr, Paryż) ukazuje współdziałanie obu tych rodzajów miłości w wychowaniu cnót – szczególnie podkreślona jest rola Erosa, który pomaga pięknu w doskonaleniu duszy. Miłość ziemską, fizyczną, przedstawiona została jako postać kobieca w czerwonej sukni. Wizerunek niebiańskiej Wenus z trzema puttami przypomina zaś typową alegorię miłosierdzia (łac. *caritas*), wyraźne jest też nawiązanie do europejskich przedstawień Erosa i Anterosa. Putto ze skrzydełkami może być identyfikowane z Anterosem. Neoplatonicy postrzegali go jako zrodzonego ze związku Wenus i Marsa przeciwnika Erosa. Anteros uosabia miłość duchową, miłość cnoty, i stanowi antytezę Erosa, pozbawionego skrzydeł, symbolizującego miłość zmysłową. Jako przykład można wskazać ilustracje z *Emblematum libellus* Andrei Alciata¹⁰⁰.

Dla humanisty owe dwie nierozłączne boginie: Venus *pandemos* i Venus *celestia*, stanowiły alegorię tego, co istotne dla uczonego: miłości do wiedzy i do rzeczy pięknych (kontemplowania świata). Połączenie ich z wiarą, z miłością i pięknem pochodzącymi od samego Boga (którym patronowała Venus *celestia*), dawało nadzieję na osiągnięcie szczęścia wiecznego. W sztuce włoskiej piękno objawiające się w miłości przez cnotę najlepiej obrazowano, łącząc przedstawienia miłości niebiańskiej (łac. *amor divinus*) i miłości zmysłowej (łac. *amor vulgaris et sensualis*). Miłość niebiańską (uosabianą przez Venus *celestia*) ukazywano jako tę, która ma w sobie pokłady miłosierdzia i świętości, która łagodzi zbytnią żarliwość miłości ziemskiej (personifikowanej jako Venus *pandemos*). Ideę tę ilustruje na przykład miedzioryt Nicoletta da Modena *Westalka* (1507-1510)¹⁰¹.

Zapoczątkowany w piętnastym wieku sposób obrazowania piękna kontynuowano w Italii w wieku szesnastym. Na zakończenie niniejszych rozważań

s. 294; B. Franke, *Troia in der Monumentalkunst des Spätmittelalters. Tapiserie und antike Helden an den europäischen Höfen*, w: *Troia Traum und Wirklichkeit*, katalog wystawy, oprac. Archäologischen Landesmuseum Baden-Württemberg–Theiss Verlag, Erscheinungsort, Stuttgart 2001, s. 239-244.

⁹⁸ Por. H. Bredekamp, *Sandro Botticelli. Primavera: Florenz als Garten der Venus*, Wagenbach, Berlin 2009, s. 33.

⁹⁹ Por. D. Domrowski, *Die Religiösen Gemälde Sandro Botticellis. Malerei als pia philosophia*, w: *Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz – Max-Planck-Institut*, t. 7, red. A. Nova, G. Wolf, Deutsche Kunstverlag, Berlin–München 2010, s. 74.

¹⁰⁰ Zob. *Anteros, Amor virtutis, alium Cupidinem superans*, w: A. Alciato, *Emblematum libellus*, Chrestien Wechel, Paris 1542, emblem 72; E. Panofsky, *Studia historii sztuki*, tłum. J. Maurin Białostocka, oprac. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 308n., il. 272, 273. Por. D.J. Gordon, *The Renaissance Imagination: Essays and Lectures*, oprac. S. Orgel, University of California Press, Los Angeles–London 1980, s. 272-274.

¹⁰¹ Por. L. De Girolami Cheney, *Giovanni Antonio Bazzi, Allegories of Love: Emblematic Ardor*, „Cultural and Religious Studies” 5(2017) nr 5, s. 291 (<https://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/59f6ed1aec6b8.pdf>).

warto przywołać z symboliczne przedstawienie piękna z *Ikonologii* Cesarego Ripy¹⁰² (pierwsze ilustrowane wydanie tego dzieła ukazało się dopiero w roku 1603). Ukazana w kontrapoście urodziwa kobieta w jednej ręce trzyma kulę i cyrkiel, symbolizujące proporcjonalność, symetrię i harmonię, w drugiej zaś lilię, bo „podobnie jak lilia intensywnym swym zapachem porusza zmysły i pobudza ducha, tak też piękno porusza dusze do miłowania i pożądania rzeczy, jakie uznajemy za wartościowe i godne szacunku”¹⁰³.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Alberti, Leon Battista. *Das Standbild. Die Malkunst: Grundlagen der Malerei*. Edited and translated by Oscar Bätschmann and Christoph Schäublin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.
- . *Momus*. Translated by Sarah Knight. Edited by Virginia Brown. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 2003.
- . *Vom Hauswesen (Della Famiglia)*. Translated by Walther Kraus. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986.
- Ambroży z Mediolanu. *Obowiązki duchownych*. Translated by Kazimierz Abgarowicz. Edited by Jan Sajdak and Jan Wikarjak. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1967.
- Arystoteles. *O duszy. Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne. Zoologia. O częściach zwierząt*. In Arystoteles, *Dzieła wszystkie*. Vol. 3. Translated by Paweł Siwek. Warszawa: PWN, 1992.
- Barriault, Anne B. *“Spalliera” Paintings of Renaissance Tuscany: Fables of Poets for Patrician Homes*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2000.
- Bembo, Pietro. *Gli Asolani*. Venezia: Aldus Manutius, 1505.
- Boccaccio, Giovanni. *De genealogiae deorum gentilium libri*. Edited by Vincenzo Romano. Vol. 1–2. Bari: Laterza 1951.
- Bollnow, Otto Friedrich. *Wesen und Wandel der Tugenden*. Frankfurt am Main: Ullstein Taschenbücher, 1958.
- Bollmann, Ulrike. *Wandlungen neuzeitlichen Wissens: Historisch–systematische Analysen aus pädagogischer Sicht*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011.
- Bonazzi, Mauro. *Il platonismo*. Torino: Einaudi, 2015.
- Brant, Sebastian. *Das Narrenschiff*. Wiesbaden: Marix, 2004.
- Bredenkamp, Horst. *Bilder bewegen: Von Kunstkammer zum Endspiel*. Berlin: Klaus Wagenbach Verlag, 2007.
- . *Sandro Botticelli. Primavera: Florenz als Garten der Venus*. Berlin: Wagenbach Verlag, 2009.

¹⁰² Zob. C. Ripy, *Piękno*, w: tenże, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Universitas, Kraków 1998, s. 129.

¹⁰³ Tamże.

- Brown, Beverly Louise. "Picturing the Perfect Marriage: The Equilibrium of Sense and Sensibility in Titian's 'Sacred and Profane Love.'" In *Art and Love in Renaissance Italy*. Edited by Andrea Bayer. New York and New Haven: Metropolitan Museum of Art and Yale University, 2008.
- Bulst, Wolfger A. "Das Olympische Turnier des Herkules mit den Amazonen: Flämische Tapisserien am Hofe der Este in Ferrara." In *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*. Edited by Joachim Poeschke. München: Hirmer Verlag, 1993.
- Cadogan, Jean K. "Verrocchio's Drawings Reconsidered." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, no. 4 (1983): 367–400.
- Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*. Vol. 2. *The Marriage of Philosophy and Mercury*. Translated by William Harris Stahl, Richard Johnson, and E. L. Bruge. New York: Columbia University Press, 1977.
- Chastel, André, and Robert Klein. *Die Welt des Humanismus: Europa 1480–1530*. München: Callwey, 1963.
- Ciammitti, Luisa. "Dosso as a Storyteller: Reflections on His Mythological Paintings." In *Dosso's Fate: Paintings and Court Culture in Renaissance Italy*. Edited by Luisa Ciammitti, Steven F. Ostrow, and Salvatore Settis. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- Clark, Kenneth. "Transformations of Nereids in the Renaissance." *The Burlington Magazine* 97, no. 628 (1955): 214–17.
- Dee, John. "Eclipsed: An Overshadowed Goddess and the Discarded Image of Botticelli's 'Primavera.'" *Renaissance Studies* 27, no. 1 (2013): 4–33.
- Dobrowolski, Tadeusz. "Ze studiów nad ikonografią patrona rycerstwa." *Folia historiae atrium* 9, (1973): 45–73.
- Dombrowski, Damian. "Die Religiösen Gemälde Sandro Botticellis: Malerei als 'pia philosophia.'" In *Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz – Max-Planck-Institut*. Vol. 7. Edited by Alessandro Nova and Gerhard Wolf. Berlin and München: Deutsche Kunstverlag, 2010.
- Domański, Juliusz. "Życie kontemplacyjne i życie aktywne jako problem filozoficzny w renesansie włoskim XV wieku." In *Pamiętnik XII Powszechnego Zjazdu Historyków*. Vol. 2. *Sympozja*. Edited by Stefan Krzysztof Kuczyński. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1979.
- Duerr, Hans Peter. *Nacktheit und Scham: Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Dülberg, Angelica. *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15 und 16 Jahrhundert*. Berlin: Gebr. Mann, 1990.
- Ettlinger, Leopold David. "Hercules Florentinus." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 16, no. 2 (1972): 119–42.
- Ferino-Pagden, Sylvia, ed. *Isabella d'Este: Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*. Catalog of an exhibition. Wien: Kunsthistorischen Museums, 1994.
- Ficino, Marsilio. *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Edited by Paul Richard Blum. Translated by Karl Paul Hasse. Hamburg: Feliks Meiner Verlag 2004.

- Fletcher, J. Bernardo. "Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra Benci." *The Burlington Magazine*, no. 131 (1989): 811–16.
- Franke, Brigit. "Troia in der Monumentalkunst des Spätmittelalters: Tapiserie und antike Helden an den europäischen Höfen." In *Troi Traum und Wirklichkeit*. Catalog of an exhibition. Edited by Archäologischen Landesmuseum Baden–Württemberg. Stuttgart: Theiss Verlag, 2001.
- Fulgentius, Fabius Planciades. *Mythologiarum libri*. Translated by Leslie G. Whitbread. Columbus: Ohio State University Press, 1971.
- Freedman, Luba. *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Freiberg, Jack. "Verrocchio's 'Putto' and Medici Love." In *Medieval Renaissance Baroque*. Edited by David A. Levine and Jack Freiberg. New York: Italica Press 2010.
- Friedman, John. B. *L'iconographie de Venus et de son miroir à la fin du Moyen age, w: L'érotisme au moyen âge. Études présentées au IIIe colloque de l'Institut d'Études médiévales*. Edited by Bruno Roy. Aurore, Montréal: 1977.
- Girolami Cheney, Liana De. "Giovanni Antonio Bazzi. Allegories of Love: Emblematic Ardor." *Cultural and Religious Studies* 5, no. 5 (2017): 277–313. <https://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/59f6ed1aec6b8.pdf>.
- Gersh, Stephen, and Maarten J.F.M. Hoenen, eds. *The Platonic Tradition in the Middle Ages*. Berlin and New York: De Gruyter, 2002.
- Gordon, D. J. *The Renaissance Imagination: Essays and Lectures*. Edited by Stephen Orgel. Los Angeles–London: University of California Press, 1980.
- Hammer–Tugendhat, Daniela. "Venus und Luxuria: Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalters." In *Frauen, Bilder, Männer, Mythos*. Edited by Ilsebill Barta, et al. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1987.
- Hankins, James. *Plato in the Italian Renaissance*. Leiden: Brill, 1994.
- Helke, Gabriele. "Lorenzo Lottos Spiegel im Dienst von Paragone und Religion." *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 4–5 (2002–2003): 77–119.
- Himmelmann, Nikolaus. *Ideale Nacktheit*. Wiesbaden: Springer, 1985.
- Howard, Deborah. "Contextualising Titian's Sacred and Profane Love: The Cultural World of the Venetian Chancery in the Early Sixteenth Century." *Artibus et historiae* 34, no. 67 (2013): 185–99.
- Kalita, Zdzisław. *W renesansowym regnum hominis: Giannozzo Manetti i jego filozofia człowieka na tle filozofii XV wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1981.
- . *Leon Battista Alberti: Człowiek jako dzieło sztuki*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2007.
- Katzenellenbogen, Adolf. *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art: From Early Christian Times to the Thirteenth Century*. London: Warburg Institute, 1939.
- Kaulbach, Hans–Martin, and Reinhard Schleier, eds. *Der Welt Lauf: Allegorische Graphikserien des Manierismus*. Ostfildern–Ruit: Hatje, 1997.

- King, Margaret L. *Frauen in der Renaissance*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1998.
- Kirkham, Victoria. "Poetic Ideals of Love and Beauty." In David Alan Brown, et al, *Virtue & Beauty: Leonardos Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*. Catalog of an exhibition. Princeton: National Gallery of Art of Washington and Rinceton University Press, 2001.
- Kirschbaum, Engelbert, ed. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Vol. 4. Rom, Freiburg, Basel, and Wien: Herder Verlag, 1994.
- Koch, Elisabeth. *Maior dignitas est in sexu virili: Das weibliche Geschlecht im Normensystem des 16. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1991.
- Kohl, Jeanette. "Sublime Love: The Bust of Platonic Youth." In *Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500*. Edited by Jeanette Kohl, Marianne Koos, and Adrian W. B. Randolph, München and Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2014.
- Ksenofont. *Wybór pism*. Translated by Artur Rapaport. <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ksenofont-sympozjon-oraz-wybor-pism.html#s26>.
- Kube, Jörg. *Techne und Arete: Sophistisches und platonisches Tugendwissen*. Berlin: De Gruyter, 1969.
- Kuczyńska, Alicja. *Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina*. Warszawa: PWN, 1970.
- . "Uzdrawiające moce filozofii według Marsilia Ficina." *Estetyka i Krytyka*, no. 1–2 (9–10) (2005–2006): 196–209.
- Laqueur, Thomas. *Auf den Leib geschrieben: Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Translated by Jochen Bußmann. Frankfurt am Main and New York: Campus Verlag, 1992.
- Legowicz, Jan. *Historia filozofii starożytnej Grecji i Rzymu*. Warszawa: PWN, 1986.
- Lottin, Odon. *Psychologie et morale aux XIIe et XIIIe siècles*. Vol. 6. *Problèmes d'histoire littéraire: De 1160 à 1300*. Gembloux: Duculot, 1960.
- Lüdemann, Peter. "Virtus und Voluptas: Beobachtungen zur Ikonographie weibliche Aktfiguren in venezianischer Malerei des frühen Cinquecento." In *Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig Centro Tedesco di Studi Veneziani*. Vol. 1. Edited by Klaus Bergdolt. Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- Marsh, David. *Lucian and the Latins: Humor and Humanism in the Early Renaissance*. Michigan: University of Michigan Press, 2001.
- McEwen, Indra Kagis. "Virtù–vīous: Roman Architecture, Renaissance Virtue." *Cahiers des études anciennes* 48 (2011): 255–282. <https://etudesanciennes.revues.org/334>.
- McMullen, Roy. *Mona Lisa: The Picture and the Myth*. London and Boston: Houghton Mifflin, 1975.
- Mertens, Veronika. *Die drei Grazien: Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1994.
- Miziołek, Jerzy. "Jacopo del Sellaio's Adaptation of the 'Primavera.'" In *Botticelli Past and Present*. Edited by Ana Debenedetti and Caroline Elam. London: UCL Press, 2019.

- . *Mity – legendy – exempla: Włoskie malarstwo świeckie epoki Renesansu ze zbiorów Karola Lanckorońskiego*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2003.
- . *Renaissance Weddings and the Antique: Italian Domestic Paintings from the Lanckoroński Collection*. Roma: L’Erma di Bretschneider, 2018.
- Mommsen, Theodor E. “Petraarch and the Story of the Choice of Hercules.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953): 178–92.
- Musacchio, Jacqueline Marie. *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- . *Art, Marriage, Family in the Florentine Renaissance Palace*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- Nehr, Harald. “Seelenliebe – spiritualis – amour pur.” In *Liebesemantik*. Edited by Kirsten Dickhaut. Wiesbaden: Harrassowitz, 2014.
- Neumer–Pfau, Wiltrud. *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite–Statuen*. Bonn: Habelt, 1982.
- Olejnik, Stanisław. “Cnota chrześcijańska: Struktura i rozwój cnotliwości życia.” *Studia Theologica Varsaviensia* 13, no. 1 (1975): 43–74.
- Panofsky, Ervin. *Herkules am Scheidewege, und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Leipzig and Berlin: Teubner, 1930.
- Perszko, Piotr. “Miłość jako podstawowa zasada życia chrześcijańskiego w ‘De civitate Dei’ św. Augustyna.” *Saeculum Christianum* 5, no. 1 (1998): 21–41.
- Phillips Perry, Mary. “On the Psychostasis in Christian Art.” *The Burlington Magazine* 22, no. 116 (1912): 94–105.
- Poeschel, Sabine, ed. *Ikonographie. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010.
- Prantl, Carl. *Geschichte der Logik im Abendlande*. Vol. 2. Berlin: Akademie–Verlag, 1955.
- Prudencjusz Aureliusz Klemens. “Psychomachia.” In Prudencjusz, *Utwory poetyckie*. Translated by Mieczysław Brożek. Edited by Marek Starowiejski. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2019.
- Ripa, Cesare. *Ikonologia*. Translated by Ireneusz Kania. Kraków: Universitas, 1998.
- Rubin, Patricia Lee, and Alison Wright. *Renaissance Florence: The Art of the 1470s*. London: National Gallery, 1999.
- Rzepińska, Maria. “Osobliwe charty Sigismonda Malatesty: Próba interpretacji fresku Piera della Francesca w Rimini.” *Rocznik Historii Sztuki* 9 (1973): 7–29.
- Sammern, Romana, and Julia Saviello. *Schönheit – der Körper als Kunstprodukt: Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*. Berlin: Reimer, 2018.
- Sannazaro, Jacopo. *Arcadia*. [https://translate.google.com/translate?hl=pl&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Arcadia_\(poem\)&prev=search](https://translate.google.com/translate?hl=pl&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Arcadia_(poem)&prev=search).
- Saxl, Fritz. “A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages. Appendices: The Verses in the Casanatensis and Wellcome Manuscripts.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942): 82–142.
- Scarlsbrick, Diana, and Martin Henig. *Finger Rings: From Ancient to Modern*. Oxford: Ashmolean Museum, 2003.

- Schröter, Elisabeth. *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael*. Hildesheim: Olms, 1977.
- Seibert, Jutta. *Leksykon sztuki chrześcijańskiej: Tematy, postacie, symbole*. Translated by Dominik Petruk. Kielce: Wydawnictwo Jedność, 2007.
- Seidel, Max. "Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos." *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut Florenz* 19, no. 3 (1975): 307–92.
- Seiler, Peter. "Schönheit und Scham, sinnliches Temperament und moralische Temperantia: Überlegungen zu einigen Antikenadaptionen in der spätmittelalterlichen Bildhauerei Italiens." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70, no. 4 (2007): 473–512.
- Sinko, Tadeusz. *De Romanorum viro bono*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1903.
- Sissa, Giulia. "Platon, Aristoteles und der Geschlechterunterschied." In *Geschichte der Frauen*. Vol. 1. *Antike*. Edited by George Duby and Michelle Perrot. Frankfurt am Main and New York: Campus Verlag, 1993.
- Stawecka, Krystyna. "Virtus jako ideał życiowy w piśmiennictwie przedcycerońskim." *Roczniki Humanistyczne* 16, no. 3 (1968): 73–92.
- Stockums, Wilhelm. *Das christliche Tugendleben*. Freiburg: Herder, 1950.
- Swieżawski, Stefan. "Jeden z kryzysów myśli chrześcijańskiej w wiekach średnich." *Studia Philosophiae Christianae* 3, no. 2 (1967): 85–110.
- . *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*. Vol. 3. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1978.
- Świechowski, Zygmunt. "Psychomachia z Clermont." In *Funkcja dzieła sztuki: Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970*. Edited by Elżbieta Studniarkowa. Warszawa: PWN, 1972.
- Toussaint, Stéphane. "'My Friend Ficino': Art History and Neoplatonism, from Intellectual to Material Beauty." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 59, no. 2 (2017): 147–73.
- Tuve, Rosemond. "Notes on the Virtues and Vices." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26, no. 3–4 (1963): 264–303.
- Watkins, Renée L. B. "Alberti's Emblem, the Winged Eye, and his Name, Leo." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9, no. 3–4 (1960): 256–8.
- Watson, Paul F. *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*. London: Alliance Press, 1979.
- Waźbiński, Zygmunt. *Renesansowy akt wenecki*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1972.
- Wind, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London: Faber & Faber, 1968.
- Zielński, Tadeusz. *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*. Warszawa and Kraków: Wydawnictwo Jakuba Morkowicza, 1923.
- Zöllner, Frank. "Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis Primavera." *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, no. 50 (1997): 131–57. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/174/>.
- Zwolski, Edward. *Choreia: Muza i bóstwo w religii greckiej*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1988.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Beata PURC-STĘPNIAK – Bogowie, herosi i cnoty. Piękno jako cnota we włoskim malarstwie i grafice wczesnego renesansu

DOI 10.12887/32-2019-3-127-08

W sztuce włoskiej piętnastego i szesnastego wieku, szczególnie w malarstwie ukazującym alegorie miłości i związku małżeńskiego i w dekoracjach prezentów ślubnych, częstym motywem były akty kobiece. W ówczesnych kompozycjach, pozostających pod wpływem dyskursu literacko-filozoficznego, atrakcyjna kobieca postać odgrywała rolę bogini miłości Wenus. Piękno fizyczne wizerunków kobiet nie służyło jednak jedynie ewokowaniu wrażeń zmysłowych i ostrożnemu wyrażaniu pragnień seksualnych. Niejednokrotnie bowiem wizerunki te stanowiły personifikacje zjawisk i pojęć, za pomocą których artysta zabierał głos w kwestiach społecznych czy prawnych bądź też odnosił się do różnorodnych aspektów kultury. Akty, będące manifestacją cielesności, ukazywały zarazem rozumienie miłości: bądź jako afektu, bądź w kontekście zaaranżowanego małżeństwa, ale także jako miłości wzniosłej, opisywanej przez humanistów i związanej z wiarą chrześcijańską i perspektywą zbawienia. Poszerzenie sposobu przedstawiania miłości o aspekt postawy obywatelskiej (między innymi wartości honoru) i wymiar legalizacji (małżeństwa) pozwala na rozpatrywanie ukazywanego w kobiecych personifikacjach piękna jako cnoty. Do stworzenia takiej koncepcji piękna, znajdującej wyraz w sztuce, przyczynili się florency uczeni propagujący estetykę literatów-humanistów, przede wszystkim Marsilio Ficino. Jego teoria w połączeniu z ideą dobra zaczerpniętą z *Uczty* Platona przyniosła koncepcję piękna oraz rozumienie cnotliwego życia i godności. W mieszczańskim środowisku bogatego kupiectwa, dążącego do nobilitacji, odczuwano potrzebę wyrażenia wewnętrznego piękna człowieka. Piękno uważano za czynnik generujący w duszy harmonię i wzbudzający pragnienie doskonałości, do której droga wiedzie przez cnotę. Naturę odczytywano jako wzorcowe piękno organizujące świat stworzony przez Boga. Akty ukazywane pośród malowniczego krajobrazu symbolizują owo początkowe piękno organizujące uniwersum i znajdujące odzwierciedlenie w duszy człowieka, która – jako mikrokosmos – jest odbiciem boskiej natury w naturze ludzkiej. Przedstawiany w sztuce wizerunek kobiety skromnej i urodziwej wskazywał na nierozzerwalny związek piękna z cnotą.

Słowa kluczowe: ikonografia włoskiego renesansu piętnastego wieku, akt, alegoria piękna, alegoria miłości, dusza, cnota, neoplatonizm piętnastego wieku

Kontakt: Zakład Teorii Sztuki, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny, Uniwersytet Gdański, ul. Bielańska 5, p. 53, 80–851 Gdańsk

E-mail: beatapurc@tlen.pl

Tel. 58 5233740

https://ug.edu.pl/pracownik/2416/beata_purc-stepniak

Beata PURC-STEPNIAK – Gods, Heroes, and Virtues: Beauty as a Virtue in the Italian Painting and Graphic Art of the Early Renaissance

DOI 10.12887/32-2019-3-127-08

In the Italian art of the 15th and 16th centuries, in particular in paintings representing allegories of love and marriage, as well as in the decoration of wedding gifts, a frequent motif was that of the female nude. Visual compositions characteristic of the time were related to its literary and philosophical discourse, the attractive female figure playing the role of Venus, the goddess of love. However, the physical beauty of the images of women was not intended to evoke sensual pleasure nor was it used to cautiously express sexual desire. Those images were not infrequently personifications of certain phenomena and concepts, and were used by artists as a means to voice their views on social or legal issues and to comment on various aspects of culture. At the same time, female nudes, which were manifestations of corporality, expressed an understanding of love as an affect and love in the context of an arranged marriage, as well as the sublime love described by humanists and associated with the Christian faith and the perspective of salvation. As the Renaissance representations of love embraced such elements as civic attitudes (emphasizing, among others, the value of honor) and legality (of marriage), one may consider the beauty personified in the figures of women as a virtue. Such a concept of beauty, expressed in art, was created by the Florentine scholars, proponents of the aesthetic principles put forward by the writers–humanists, and it was developed by Marsilio Ficino, whose understanding of beauty, virtuous life, and dignity referred to the idea of the good described in Plato's *Symposium*. The need to express an inner beauty of the human being was popular also among the bourgeois milieu of wealthy merchants. Beauty was considered as inherent to the harmony of the soul, as well as the root of the desire for perfection accomplishable by way of virtue. Nature was interpreted as the model of beauty reflected in the universe created by God. Nudes represented against picturesque landscapes symbolically rendered the original beauty which organized the universe and which was reflected in the human soul considered as a microcosm and, as such, as the image of the divine in the human nature. Artistic representations of modest and beautiful women pointed to the inseparable connection between beauty and virtue.

Keywords: iconography of the 15th-century Italian Renaissance, the nude, allegory of beauty, allegory of love, soul, virtue, 15th-century Neoplatonism

Contact: Institute of Art History, Faculty of History, University of Gdańsk, ul. Bielańska 5, p. 53, 80-851 Gdańsk, Poland

E-mail: beatapurc@tlen.pl

Phone: +48 58 5233740

https://ug.edu.pl/pracownik/2416/beata_purc-stepniak

Michał HAAKE

PIĘKNO SYMBOLU

O „Zwiastowaniu” z Ołtarza św. Kolumby Rogiera van der Weydena

Spływający na posadzkę płaszcz Marii układa się równolegle do granicy obrazu – złote obszycie płaszczka wyraźnie koresponduje z rozświetlonym, wąskim pasmem portalu. Dolna część płaszczka układa się jednocześnie w kierunku wycięcia w dolnej partii ławy i wypełniającej ją ciemności. Ponad otworem znajduje się płasko-rzeźba z przedstawieniem Adama i Ewy, wygnanych z raju za nieposłuszeństwo wobec Boga, co wskazuje na kontekst, w którym należy pojmować wolę Marii. Płaszcz Marii sięga zarówno ciemności, jak i świetlistego pasma portalu.

Piękno jest jednym z głównych pojęć towarzyszących refleksji o sztuce. Od starożytności greckiej aż po epokę nowoczesną pozostawało dla niej – obok pojęcia mimesis – podstawowym odniesieniem. Nie straciło swego znaczenia także wtedy, gdy w wieku osiemnastym przeciwstawiono je wzniosłości, choć od tamtego czasu coraz częściej traktowane było jako odniesienie negatywne. Dzieje myśli o sztuce obfitują w próby zdefiniowania zasad, którymi powinni kierować się artyści pragnący stworzyć piękne dzieło. Stąd też namysł nad pięknem sztuki stale szuka pojęć, które pozwoliłyby sens tej kategorii doprecyzować, a znalazły się już wśród nich chociażby „harmonia”, „sprezzatura” czy „malowniczość”. Do tego uproszczonego obrazu dziejów myśli o sztuce dodajmy jeszcze, że równie chętnie całym nurtem sztuki czy jej epokom piękna odmawiano. Uczynił to na przykład Michał Anioł w odniesieniu do malarstwa flamandzkiego. Uznał je za pozbawione „prawdziwej harmonii [...] symetrii, proporcji, wyboru, cienia wielkości, treści, siły, rozumu, sztuki”¹ i niezdolne do wzniesienia się ponad naśladowanie rzeczywistości ku sferze „Boskiej doskonałości”².

Refleksja nad malarstwem staroniderlandzkim daleka jest obecnie od wartościującego porównywania go ze sztuką włoską. Nikt nie kwestionuje „wyszukanego piękna”³ dzieł piętnastowiecznych mistrzów z Brugii czy Gandawy. Najczęściej jest ono objaśniane za pomocą kategorii realizmu i symboliczności

¹ F. de Holanda, *Dialogi rzymskie*, ks. II, „O malarstwie starożytnym” (1548), tłum. L. Siemiński. Cyt. za: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, tłum. zbiorowe, wybór J. Białostocki, oprac. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1985, s. 179.

² Tamże.

³ J. Białostocki, *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*, tłum. G. Przewłocki, red. A. Zięba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 105.

(traktowanej jako subkategoria idealizmu)⁴. Swoje refleksje sytuuję wśród rozważań nad pięknem tej fascynującej sztuki, kierując uwagę ku dziełu Rogiera van der Weydena *Zwiastowanie* (il. 1). Obraz ten stanowi lewe skrzydło tryptyku znanego jako Ołtarz św. Kolumby, który datowany jest na rok 1450-1451 i pochodzi z kościoła św. Kolumby w Kolonii, a od roku 1828 znajduje się w zbiorach Alte Pinakothek w Monachium (il. 2)⁵. Do namysłu nad tym dziełem ośmieliła mnie myśl Hansa-Georga Gadamera, otwierająca perspektywę rozważania relacji między symbolem a pięknem inną niż ta, którą tradycyjnie przyjmuje się w badaniach nad malarstwem niderlandzkim.

Dialogując z Platonem, Arystotelesem, Kantem, Heglem i Heideggerem, Gadamer uznaje piękno za cechę „wszelkiej sztuki”⁶, a symbol za jego nieodłączny komponent. Pojmowanie piękna jako kategorii uniwersalnej zakłada, że symboliczność nie jest w swej istocie uwarunkowana przez czasowy kontekst powstania dzieła sztuki. Pozostaje jednak pytanie, czy tego rodzaju pojęcie symbolu może w ogóle okazać się przydatne w badaniach z zakresu historii sztuki. W odniesieniu do malarstwa staroniderlandzkiego wątpliwości te okazują się jeszcze głębiej uzasadnione. Gadamer postulował odróżnienie symbolu od alegorii, tymczasem w okresie powstawania tego malarstwa symbol traktowano wymiennie z alegorią, a więc dostrzegano w nim strukturę semantyczną polegającą na tym, że artysta pokazuje coś innego niż to, co rzeczywiście ma na myśli. Potwierdzają to także dotychczasowe badania nad *Zwiastowaniem* Rogiera van der Weydena, a także nad *Zwiastowaniem* znanym jako *Zwiastowanie* paryskie, znajdującym się obecnie w Luwrze i uważanym za dzieło warsztatu malarza (il. 3). Uznano zatem, że: (1) lilie w majolikowym wazonie symbolizują dziewictwo Marii zarówno przed narodzeniem Chrystusa, w czasie jego narodzin, jak i po nich; (2) promienie przechodzące przez okno bądź przez szklaną karafkę symbolizują niepokalane poczęcie Chrystusa; (3) ubiór anioła, wzorowany na stroju kapłańskim, symbolizuje przeistoczenie dokonujące się w trakcie Mszy Świętej; (4) umiejscowienie sceny w sypialni, w której obecne jest wielkie, czerwone łożo, symbolizuje mistyczne zaślubiny Marii i Wcielenie; (5) zasłona przymocowana do baldachimu łoża i zwinięta w kształt worka, względnie gruszki, jest symbolem cudownego poczęcia Jezu-

⁴ Na temat stanowisk w tej kwestii por. A. Ziembka, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*, t. 2, *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430-1500*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 15-140.

⁵ Por. A. Kulenkampff, *Der Dreikönigsaltar (Columba-Altar) der Rogier van der Weyden. Zur Frage seines ursprünglichen Standortes und des Stifters*, „Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein” 1990, nr 192-193, s. 9-44. Wskazane datowanie można wyznaczyć na podstawie badań dendrologicznych i analizy podrysowania, nie zaś w oparciu o dane historyczne. Na temat problemów z datowaniem tryptyku por. Ziembka, dz. cyt., s. 252-254.

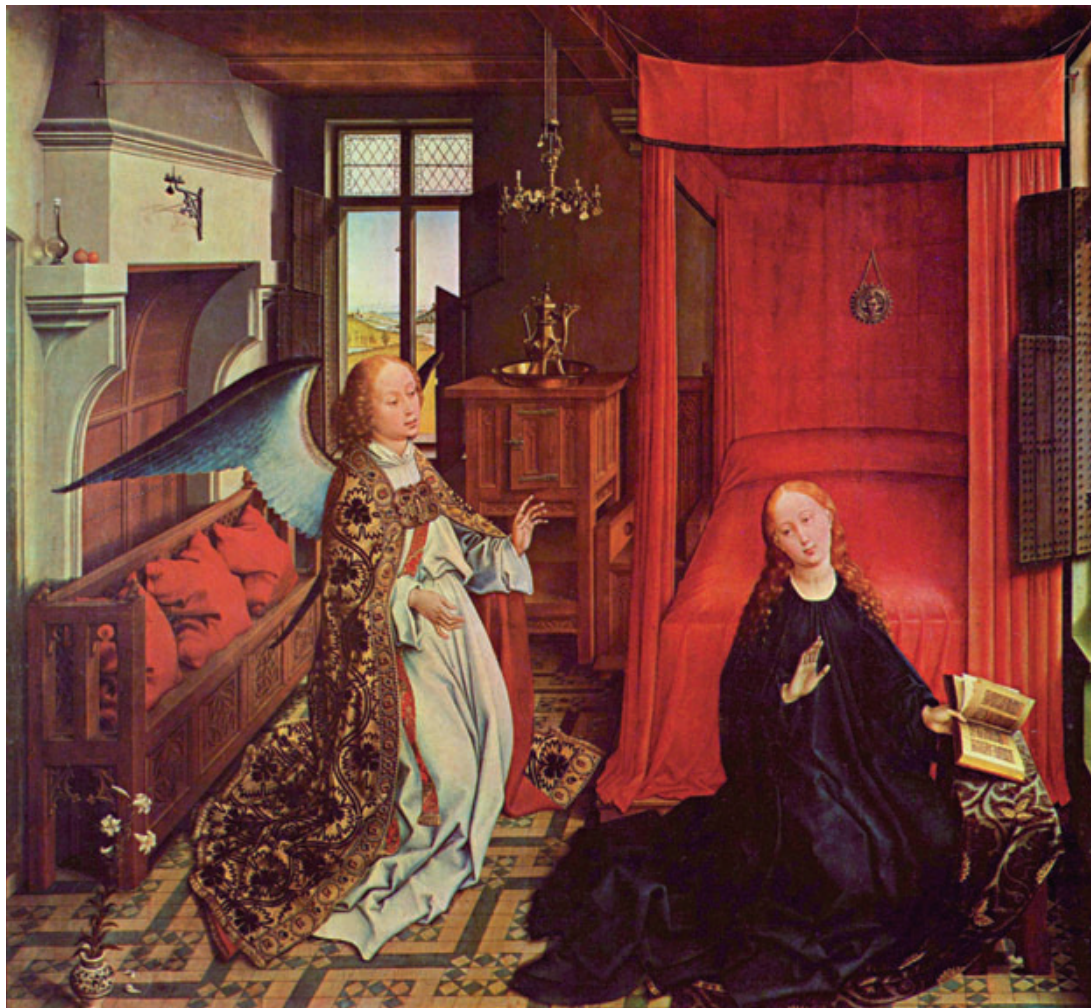
⁶ H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 70.



1. Rogier van der Weyden, *Zwiastowanie*, Ołtarz św. Kolumby, ok. 1450-1451, olej na desce, 138x70 cm, Alte Pinakothek, Monachium.
Copyright © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



2. Rogier van der Weyden, Oltarz św. Kolumby, ok. 1450-1451, olej na desce, 138x293 cm, Alte Pinakothek, Monachium.
Copyright © Wikimedia Commons.



3. Rogier van der Weyden (warsztat ?), *Zwiastowanie*, ok. 1434, 86x 92 cm, Louvre, Paryż.
Copyright © Wikimedia Commons.



4. Naśladowca Rogiera van der Weydena, *Zwiastowanie*, ok. 1460, olej na desce, 20 x 12 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia.
Copyright © Wikimedia Commons.



5. Friedrich Herlin, *Zwiastowanie*, ołtarz główny, 1466, kościół św. Jakuba, Rothenburg.
Fot. Michał Haake.



6. Rogier van der Weyden, *Zwiastowanie*, Oltarz św. Kolumby, fragment.



7. Rogier van der Weyden, *Zwiastowanie*, Oltarz św. Kolumby, fragment.

sa w łonie Marii; (6) zasłonięty (zastawiony) kominek symbolizuje cierpienie i miłość cielesną; (7) trzy czerwone poduszki na ławie symbolizują Trójcę Świętą; (8) świecznik z jedną zgaszoną świecą symbolizuje boskie światło⁷.

Śledząc dzieje kultury europejskiej, Gadamer doszedł do wniosku, że chociaż zarówno alegoria, jak i symbol oznaczają „coś obrazowego, coś, czego sens polega nie na zjawiskowości, ale na znaczeniu wykraczającym poza obraz”⁸, dzięki czemu „uzmysławiamy sobie coś niedostępnego dla zmysłów”⁹, to jednak w przypadku alegorii obraz jest jedynie nośnikiem, który odsyła do znaczenia i nie jest konieczny, by to znaczenie rozważać, w symbolu natomiast konstituuje się „nierozzerwalny związek widzialnego obrazu i niewidzialnego znaczenia”¹⁰, „wewnętrzna jedność idei i zjawiska”¹¹, co sprawia, że obraz staje się niezbędny, żeby można było uświadomić sobie istnienie idei. Uznawszy sztukę za twórczość o charakterze symbolicznym, Gadamer rozwija twierdzenie Johanna Solgera mówiące, że „dzieło sztuki jest istnieniem samej idei”¹², i wykazuje, iż nie można stwierdzić, że dopiero jakaś „znaleziona poza właściwym dziełem sztuki idea jest jego znaczeniem”¹³. W przekonaniu filozofa „istota tego, co symboliczne i symbolicznie nacechowane, polega właśnie na

⁷ Por. M. M e i s s, *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, „The Art Bulletin” 27(1945) nr 3, s. 178n.; zob. M.B. M c N a m e e SJ, *An Additional Eucharistic Allusion in Van der Weyden's Columba Triptych*, „Studies in Iconography” 2(1976), s. 107-113; S. K o s l o w, *The Curtain-Sack: A Newly Discovered Incarnation Motif in Rogier van der Weyden's „Columba Annunciation”*, „Artibus et Historiae” 7(1986) nr 13, s. 9-33; por. O. D e l e n d a, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, Belser Verlag, Stuttgart–Zürich 1996, s. 86n.; D. D e V o s, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, Hirmer, München 1999; s. 195n., 280; F. T h ü r l e m a n n, *Rogier van der Weyden. Leben und Werk*, Verlag C.H. Beck, München 2006, s. 55n.; S. K e m p e r d i c k, *Rogier van der Weyden 1399/1400-1464*, Tandem Verlag, Potsdam 2007, s. 33; L. C a m p b e l l, J. V a n d e r S t o c k, *Rogier van der Weyden 1400-1464: Master of Passions*, katalog wystawy (M-Museum Leuven, 20 IX-6 XII 2009), Waanders Publishers–Davidsfonds, Zwolle–Leuven 2009, s. 351. Szerzej na temat ikonografii i symboliki tematu Zwiastowania zob. D.M. R o b b, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, „The Art Bulletin” 18(1936), nr 4, s. 480-526; D. D e n n y, *The Annunciation from the Right: From Early Christian Times to the Sixteenth Century*, Garland Publishing, New York–London 1976; G. D u w e, *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1988; t e n ż e, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1994; J. L i e b r i c h, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von Anfang bis 1500*, Boehlau, Wien–Weimer–Köln 1997.

⁸ H.G. G a d a m e r, *Symbol i alegoria*, tłum. M. Łukasiewicz, w: *Symbole i symbolika*, tłum. zbiorowe, red. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 100. Por. t e n ż e, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Inter esse, Kraków 1993, s. 96.

⁹ T e n ż e, *Symbol i alegoria*, s. 100.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 102.

¹³ Tamże.

tym, że nie jest ono odniesieniem do osiągalnego intelektualnie celu znaczeniowego, ale kryje w sobie własne znaczenie”¹⁴. Dzieło sztuki jako prezentacja nie przedstawia sobą „czegoś, czym nie jest” – nie jest więc alegorią, ukazującą coś po to, by jego odbiorca pomyślał o czymś innym – gdyż „wszystko, co ma ono do powiedzenia, można znaleźć jedynie w nim”¹⁵ i „należy to rozumieć jako wymóg powszechny, a nie tylko jako konieczny warunek tzw. moderny”¹⁶. Już ten skrót Gadamerowskiej teorii sztuki pozwala stwierdzić, że rozpoznawana dotąd symbolika malarstwa niderlandzkiego okazuje się zupełnie innego rodzaju niż symboliczność, którą niemiecki filozof przypisywał dziełom sztuki. Symbolika sztuki dawnej jest bowiem uwarunkowana przez zaplecze tekstowe, które widz przywołuje, wykraczając myślowo poza obraz.

Nie oddalajmy jednak zbyt pośpiesznie refleksji Gadamera, choćby dlatego, że przywołanej eksplikacji symbolu broni on, powołując się na pierwotny sens greckiego słowa „symbolon”, które wskazuje na zbieżność zmysłowego zjawiska i ponadzmysłowego znaczenia. Gadamer rewiduje także uprzedzenia, które w estetyce romantycznej i w idealizmie Heglowskim narosły wobec alegorii i jeśli podtrzymuje konieczność odróżnienia jej od symbolu, to z zupełnie innych powodów, niż czyniono to u progu nowoczesności. Odcinając się od kultu geniuszu i estetyki przeżycia, rozpoznaje – leżące u podstaw pojęcia symbolu, a różniące je od alegorii – założenie „pewnego metafizycznego związku tego, co widzialne, z tym, co niewidzialne”¹⁷. Gadamer akcentuje swoistość symbolu, polegającą na tym, że „przebija się w nim metafizyczne tło, całkowicie nieobecne w retorycznym zastosowaniu alegorii”¹⁸ i że otwiera on możliwość przeniesienia tego, co zmysłowe, „ze sfery zmysłowej w boską”¹⁹. Podkreśla konieczność rozumienia symbolu jako „emanacji i odbłasku prawdy”²⁰. Takie zaś pojmowanie tego, co symboliczne, wskazuje na potrzebę przypomnienia tendencji piętnastowiecznej teologii obrazu, które zmysłowym przedstawieniom powierzały odsyłanie ku sferze metafizycznej. „W ten sposób możemy nauczyć się wychodzić naszym umysłem poza to, co widzialne i cielesne, w kierunku tego, co niewidzialne i duchowe. Taki jest cel obrazu”²¹ – pisał ówczesny teolog Jean Gerson, wywodząc swoją myśl z dawniejszych przekonań, że materia – jak to widział św. Tomasz z Akwinu – jest „metaforą ucieleśniającą rzeczy duchowe”²².

¹⁴ T e n Ź e, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, s. 50.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ T e n Ź e, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, s. 97.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ Cyt. za: B i a ł o s t o c k i, dz. cyt., s. 107.

²² Tamże. Por. św. T o m a s z z A k w i n u, *Suma teologiczna*, I, q. I, a. 9, tłum. P. Bełch OP i in., t. I, *O Bogu*, tłum. P. Bełch OP, Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas, London 1975, s. 41.

Żeby odpowiedzieć na pytanie o adekwatność omawianego pojęcia symbolu w odniesieniu do sztuki staroniderlandzkiej, trzeba – zanim przejdziemy do interpretacji konkretnego jej dzieła – przynajmniej w zarysie przedstawić główne aspekty badań nad symboliką tego fascynującego malarstwa.

TRADYCJA BADAŃ SYMBOLIKI W MALARSTWIE NIDERLANDZKIM

Przed ponad pół wiekiem Erwin Panofsky sformułował tezę, że w piętnastowiecznym malarstwie niderlandzkim, które „wraz z wprowadzeniem perspektywy zaczęło skłaniać się ku naturalizmowi”²³, zaczęła przybierać na sile (bo znamy jej wcześniejsze przykłady) „symbolika utajona”²⁴. Pozwalała ona łączyć „naturalizm z tysiącletnią tradycją chrześcijańską”²⁵ i stosowana była „do absolutnie wszystkich przedmiotów, czy to dzieł ludzkich, czy tworów natury”²⁶. „Im bardziej malarze zachwycali się odkrywaniem i odtwarzaniem świata widzialnego, tym bardziej odczuwali potrzebę nasycenia wszystkich jego elementów znaczeniem. I przeciwnie – im usilniej dążyli do wyrażenia nowych subtelności i skomplikowania myśli i wyobraźni, tym głębiej zanurzali się w nowych obszarach rzeczywistości”²⁷. Jako wybitny przykład tej tendencji wskazał Panofsky scenę zwiastowania z *Tryptyku* z Mérode z warsztatu Roberta Campina, dzieło, o którym „słusznie powiada się, że Bóg – już teraz niewidzialny – zdaje się [w nim] przenikać swą obecnością wszystkie widzialne przedmioty”²⁸. Za kryteria uznania danego przedmiotu za symboliczny uczony przyjął: (1) obecność znaczenia pewnego motywu w tradycji przedstawieniowej; (2) istnienie tekstów, które usprawiedliwiają symboliczną interpretację; (3) zgodność interpretacji symbolicznej „z pojęciami, których aktualności w danym okresie można wyraźnie dowieść”²⁹; (4) zgodność interpretacji symbolicznej „z sytuacją historyczną i osobistymi dążeniami poszczególnych mistrzów”³⁰.

Tezę o utajonej symbolice piętnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego poddawano intensywnej krytyce. Wskazywano, że obecność wielu przedmiotów na niderlandzkich obrazach odzwierciedlała po prostu stan wyposażenia

²³ E. P a n o f s k y, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim*, w: tenże, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 132n.

²⁴ Tamże, s. 133. Por. B i a ł o s t o c k i, dz. cyt. s. 105-109.

²⁵ P a n o f s k y, dz. cyt., s. 133.

²⁶ Tamże, s. 134.

²⁷ Tamże.

²⁸ P a n o f s k y, dz. cyt., s. 134.

²⁹ Tamże, s. 135.

³⁰ Tamże.

ówczesnych wnętrz, a dotyczyło to między innymi właśnie łoża obecnego w scenach narodzin Chrystusa czy zwiastowań. O fakcie tym miałyby świadczyć jeden z ówczesnych kontraktów na wykonanie obrazu, zawierający życzenie zleceniodawcy, aby łożo Marii podobne było do sprzętów, jakie w swoich domach posiadali patrycjusze Brabancji i Flandrii. Poszukiwaczom utajonej symboliki dzieł malarstwa staroniderlandzkiego zarzucano sięganie do tekstów, które w czasie powstania konkretnych obrazów prawdopodobnie nie były znane albo miały znaczenie marginalne. Podnoszono też, że koncepcja utajonego symbolizmu sprzeczna jest z ówczesnymi oczekiwaniami odbiorczymi, te bowiem, kształtowane przez ruch *devotio moderna*, nie odwoływały się do erudycji, lecz do emocji. W końcu wskazywano, że symbolika malarstwa staroniderlandzkiego ma charakter jawny i oczywisty w kontekście prawd wiary trwale obecnych w kulturze chrześcijańskiego Zachodu³¹.

Żeby odnieść się do tych zarzutów, należałoby prześledzić argumenty stojące za rozpoznaniem każdego symbolu w przywołanych *Zwiastowaniach* autorstwa Rogiera van der Weydena i jego warsztatu. Możliwe, iż przyszedłoby się wówczas zgodzić z opinią, że o ile *Zwiastowanie* paryskie jeszcze tę utajoną symbolikę zawiera (przesłonięty kominiek, trzy poduszki na ławie), o tyle w *Zwiastowaniu* z Ołtarza św. Kolumby już z niej zrezygnowano, poprzestając na symbolice jawnej, nawiązującej do starszej tradycji³². Wydaje się, że interpretację widocznego na późniejszym obrazie motywu zasłony zwiniętej na kształt worka (względnie gruszki) jako symbolu cudownego poczęcia Jezusa w łonie Maryi³³ można odrzucić ze względu na dużą liczbę niderlandzkich obrazów, w których motyw ten jest obecny, a należą do nich nie tylko przedstawienia zwiastowania, lecz także płótna o innej tematyce (jako przykład może posłużyć chociażby *Portret małżonków Arnolfinich*³⁴ Jana van Eycka). Brak jest także jakiegokolwiek zaplecza tekstowego, które uzasadniałoby traktowanie tego motywu jako ukrytego symbolu. Rozsądniej będzie zatem uznać, że zwinięta nad łóżkiem zasłona była po prostu częstym elementem wystroju wnętrz.

Główne zastrzeżenia, które pozwalam sobie zgłosić wobec interpretacji zwiniętej zasłony jako symbolu – i pośrednio wobec teorii „ukrytego symbolizmu” piętnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego – są jednak innego rodzaju. W *Zwiastowaniu* z Ołtarza św. Kolumby zwinięta na kształt worka zasłona została umieszczona w pobliżu gołębiczy, symbolu Ducha Świętego, oraz na tle promieni światła padających z okna. Z kolei w obrazach autor-

³¹ Por. Zięba, dz. cyt., s. 32-68.

³² Por. Thuerlemann, dz. cyt., s. 79.

³³ Zob. Kossow, dz. cyt. Używane w literaturze określenia „curtain-sack” i „beutelformige Vorhangbahn” tłumaczę roboczo jako „zasłona zwinięta na kształt worka”.

³⁴ Jan van Eyck, *Portret małżonków Arnolfinich*, 1434, National Gallery, Londyn.

stwa naśladowców tej wersji *Zwiastowania* zasłona ta została odsunięta od przedstawienia gołębiczy – jak gdyby uznano ją za element, który w pierwotnym wzorze optycznie dominuje nad symbolem Ducha Świętego i nie sprzyja jego odpowiedniej ekspozycji (il. 4, 5). Sytuacja ta może oczywiście wskazywać, że Rogier van der Weyden, człowiek wykształcony, wprowadził do swojego malarstwa element utajonej symboliki, której jego naśladowcy nie byli świadomi. Przyjmijmy, że zasłona zwinięta na kształt worka była w istocie odczytywana przez wykształconego odbiorcę obrazu jako symbol. Sytuacja taka oznaczałaby jednak, że odbiorca odczytywał sens tego motywu w taki sam sposób w przypadku zarówno obrazu van der Weydena, jak i dzieł jego naśladowców, a także każdego innego obrazu przedstawiającego scenę zwiastowania, w której motyw ten był obecny. To, że pojmowany w ten sposób symbol nie różni się w istocie od alegorii rozpoznawalnej na mocy konwencji kulturowej przyjętej a priori, nie jest jednak istotne. Ważny jest fakt, że przypisywane danemu przedmiotowi znaczenie symboliczne pozostaje niezależne od sposobu zakomponowania poszczególnych elementów w płaszczyźnie obrazu. W konstytucji tego rodzaju symboliki sposób ukształtowania dzieła (jego wizualność, a więc to, za pomocą czego przemawia ono jako obraz) nie odgrywa żadnej roli.

Łatwo stwierdzić, że prawidłowość ta dotyczy także jawnych symboli w dziele malarskim. Także w ich przypadku symboliczny wymiar przedstawienia pozostaje bez związku z substancją obrazu. Umysłowanie sobie tego, co w obrazie symbolizowane, nie zostaje powierzone obrazowi, lecz pozostawione naszemu myśleniu, aplikującemu do dzieła sztuki treści pozaobrazowe. Jeśli zaś symbolizowana treść nie jest bezpośrednio otwarta dla przeżycia oglądowego, lecz jedynie stwierdzana jako myślowe uzupełnienie obrazu, zaniegowana zostaje zdolność dzieła sztuki do bycia symbolem. Idąc dalej, można powiedzieć, że dzieło odmawia się wówczas jakości prawdziwego piękna.

METODA BADAŃ

W długiej tradycji badawczej, którą reprezentują Erwin Panofsky oraz jego kontynuatorzy, a także autorzy podejmujący z nimi polemikę, niezmiennie rozdziela się symboliczną treść malarstwa niderlandzkiego i jego rzekomo realistyczną formę³⁵. Analizując *Zwiastowanie* Rogiera van der Weydena, dociekał będę, czy w przypadku tego obrazu symbolizowane treści rzeczywiście nie są w żaden sposób uwarunkowane sposobem jego uformowania. Przy czym, śledząc formę przedstawienia, odwołam się do tego nurtu hermeneutycznie

³⁵ Szerzej na temat stanowisk w tej kwestii por. Zięba, dz. cyt., s. 15-140.

zorientowanej historii sztuki, który nie tylko traktuje o sposobach komponowania obrazów, lecz podkreśla rolę płaszczyzny jako czynnika decydującego o specyfice ich przekazu, a czyni to na mocy faktu, który można sobie uświadomić, porównując jakiś przedmiot z jego najbardziej nawet iluzjonistycznym przedstawieniem³⁶. Jeżeli obraz może być na swój sposób symbolem – jeśli może ustanawiać związek między formą a ideą – to zakładam, że musi do tego dochodzić przez uformowanie świata przedstawionego w odniesieniu do płaszczyzny.

Znaczenie płaszczyzny w oglądowym doświadczeniu malarstwa niderlandzkiego zostało już dostrzeżone. Nie dziwi, że zwrócił na nie uwagę Otto Pächt, należący do tych badaczy, którzy uważali, że „prawda rzeźby czy obrazu tkwi w jego warstwie oglądowej”³⁷ i że „oku widza oddana jest władza zrozumienia tej prawdy, którą następnie można przełożyć na słowo”³⁸. Pächt pisał, że na obrazach Mistrza z Flémalle „formy, które przyjmują całkiem różną wartość położenia przestrzennego, stają się w płaszczyźnie postrzeżeniowej formami ze sobą sąsiadującymi”³⁹, tworząc „wzór obrazowy stanowiący wyłącznie przez ciągłość raportów płaszczyznowych, będący czystym, addytywnym istnieniem obok siebie pojedynczych części składowych”⁴⁰. W przypadku obrazów Rogiera van der Weydena natomiast zauważał, że „nie mamy do czynienia jedynie z projekcją głębi przestrzennej na płaszczyznę”⁴¹, ponieważ równocześnie „głębina realnie wdziera się na płaszczyznę”⁴², a w rezultacie „płaszczyzna i przestrzeń zazębiają się”⁴³. Symbolika obrazów niderlandzkich pozostawała jednak poza zainteresowaniami tego ich wybitnego znawcy, który nie bez racji podkreślał, że wielkość dzieła sztuki nie polega na głębi treści

³⁶ Zob. M. I m d a h l, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Wilhelm Fink Verlag, München 1990; O. B ä t s c h m a n n, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988; G. B o e h m, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. M. Łukasiewicz, red. D. Kołacka, Universitas, Kraków 2014; M. B r ö t j e, *Der Spiegel der Kunst*, Urachhaus, Stuttgart 1990; M. B r y l, *Płaszczyzna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 6(1993), s. 55-84. Między analizami przywołanymi w tych rozprawach zachodzą znaczne różnice, których omówienie przekracza ramy niniejszego tekstu. Wyróżniam te ustalenia, które uznaję za niesprzeczne i owocne w procesie interpretacyjnym.

³⁷ A.S. L a b u d a, *Oko, obraz, słowo. Charles Sterling i Otto Pächt*, „Biuletyn Historii Sztuki” 55(1993) nr 4, s. 341.

³⁸ Tamże.

³⁹ O. P ä c h t, *Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, Prestel, München 1994, s. 55. O ile nie wskazano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – M.H.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

symbolicznych, ponieważ świat obrazów rządzi się odmiennymi prawami niż świat logosu.

Wprost hermeneutyką obrazu, a zwłaszcza ikoniką Maksa Imdahla inspirowana jest praca Antje Marii Neuner, śledzącej „mowę” (niem. Bildsprache) wczesnych malarskich tryptyków niderlandzkich⁴⁴, oraz (do pewnego stopnia) monografia Rogier van der Weyden. *Leben und Werk* autorstwa Felixa Thürlemanna⁴⁵. Szereg interesujących spostrzeżeń odnoszących się do malarstwa Rogiera van der Weydena, a dotyczących relacji między płaszczyzną obrazu a jego elementami poczynił Reinhard Liess⁴⁶. Zwracano uwagę, że architektura tych obrazów, także omawianego *Zwiastowania*, często „raczej artykułuje powierzchnię, niż wiedzie oko widza w głąb”⁴⁷. Przekonany o tym, że osiągnięcia van der Weydena były dotąd „źle rozumiane”⁴⁸, Lorne Campbell podjął wysiłek rozpoznania „ważności elementów abstrakcyjnych”⁴⁹ w kilku obrazach malarza; w jego ujęciu elementy te stanowią „geometryczne wzory linearne, tworzone w celu podkreślania emocjonalnych reakcji postaci i wspomagane przez rymowanie kształtów”⁵⁰. Campbell nie wahał się też uznać, że cechą charakterystyczną malarstwa van der Weydena jest „pogarda dla logiki przestrzennej”⁵¹. W odniesieniu zaś do omawianego *Zwiastowania* zwięźłą uwagę o „sile formalnej abstrakcji na powierzchni obrazu, wydobywanej przez materialne continuum między obiema postaciami” poczynił Daniel Arasse⁵².

Analizy malarstwa staroniderlandzkiego, które eksponują znaczenie ogłędowych relacji przedstawienie–płaszczyzna w konstytucji obrazowej semantyki, z trudem będą torowały sobie drogę w świecie nauki. Dominuje w nim bowiem przekonanie o prymacie iluzji w koncepcji tego malarstwa i o dążeniu przez jego twórców do zatarcia granicy między przestrzenią widza a przestrze-

⁴⁴ Zob. A.M. Neuner, *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Mein 1995.

⁴⁵ Zob. Thürlemann, dz. cyt.

⁴⁶ Zob. R. Liess, *Zum Logos der Kunst Rogier van der Weydens. Die „Beweinungen Christi” in den Königlichen Museen in Brüssel und in der Nationalgalerie in London*, t. 1-2, Lit Verlag, Münster 1999-2000.

⁴⁷ B. Ridderbos, *Objects and Questions*, w: *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, red. B. Ridderbos, A. van Buren, H. van Veen, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, s. 38.

⁴⁸ L. Campbell, *The New Pictorial Language of Rogier van der Weyden*, w: Campbell, Van der Stock, dz. cyt., s. 32.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże, s. 45.

⁵¹ L. Campbell, *The Workshop of Rogier van der Weyden*, w: Campbell, Van der Stock, dz. cyt., s. 113.

⁵² D. Arasse, *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, tłum. C. Presezi, La Casa Usher, Firenze 2009, s. 12.

nią przedstawienia w celu zamiany obrazu w okno⁵³. Nieufnie przyjmowane są jednak zwłaszcza te interpretacje, które z analizy relacji między przedstawieniem a płaszczyzną czynią metodę odszyfrowywania symboliki dzieła, zwłaszcza gdy chodzi o symbolikę niemającą tekstowego zaplecza, lecz „ustanawianą [...] konstruowaną przez widza [...] w długim procesie religijnej medytacji nad obrazem”⁵⁴. Ich przykładem mogą być Johna L. Warda interpretacje dzieł Jana van Eycka. Zdaniem Antoniego Zięby Ward nie prowadzi analizy o charakterze naukowym, ale „każde wyidealizowanemu, abstrakcyjnemu odbiorcy wodzić wzrokiem *po powierzchni* obrazu, jakby kwestionując jego zdolność do rozróżniania planów przestrzennych, tak jakby widzi, czy to historyczny, czy dzisiejszy, nie był świadom głębi przestrzennej, iluzyjnie wytworzonej przez artystę”⁵⁵.

Nie zamierzam bronić koncepcji Warda. Jego interpretacje reprezentują perspektywę poststrukturalistyczną, która zakłada, że odbiorca dzieła abstrahuje od przekazu tradycji i konstruuje system znaków obrazowych zawsze zgodnych ze swymi oczekiwaniami, potrzebami i przekonaniem, a zatem nie liczy się z uprzednio daną swoistością dzieła, lecz sam dzieło to ustanawia⁵⁶. Tym samym interpretacje te dalekie są od hermeneutyki filozoficznej, a więc także od myśli Gadamera. W perspektywie tej myśli naczelną dyrektywą dotyczącą interpretacji tekstów kulturowych brzmi bowiem następująco: pozwolić być temu, co jest, i mówić w taki sposób, by chronić to, co obraz powiedział. Celu tego nie osiągamy jednak, powtarzając to, co już wiemy, dzieje się to natomiast poprzez spotkanie, w trakcie którego „wrastamy w dzieło sztuki”⁵⁷ i „wyrastamy ponad siebie”⁵⁸. Gadamer przywołuje zwięzłe wskazanie Rilkego na tę właśnie siłę sztuki, które poeta zawarł w wierszu *Starożytny tors Apollina*: „[...] każda kamienia drobina / cię widzi. Musisz swe życie odmienić”⁵⁹.

Interpretacje dokonane przez Warda opierają się na analizie zderzeń motywów z różnych planów przestrzennych. Twierdzi on na przykład, że most widoczny w oddali na obrazie Jana van Eycka *Madonna kanclerza Rolina*⁶⁰ odbiorca powinien odnosić do Chrystusa znajdującego się na planie pierwszym, gdyż łuk mostowego przęsła zdaje się wychodzić z palców błogosławią-

⁵³ Por. m.in. H. B e l t i n g, Ch. K r u s e, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Hirmer, München 1994, s. 74-78; Z i ę b a, dz. cyt., s. 157-162.

⁵⁴ B e l t i n g, K r u s e, dz. cyt., s. 79.

⁵⁵ Z i ę b a, dz. cyt., s. 91.

⁵⁶ Z i ę b a, dz. cyt., s. 75.

⁵⁷ G a d a m e r, *Aktualność piękna*, s. 46.

⁵⁸ Tamże, s. 66.

⁵⁹ R.M. R i l k e, *Starożytny tors Apollina*, tłum. A. Lam, w: tenże, *Poezje nowe. Poezji nowych część wtóra. Życie Maryi*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2010, s. 73. Por. G a d a m e r, *Aktualność piękna*, s. 71.

⁶⁰ Jan van Eyck, *Madonna kanclerza Rolina*, 1435, Luwr, Paryż.

cej ręki tej postaci⁶¹. Tego rodzaju związki są mimo iluzji rzeczywiście czytelne i eksponują optyczne, niejako „miejscowe” spłaszczenie przestrzeni. Ale właśnie owo jedynie „miejscowe” spłaszczenie przestrzeni łatwo jest unieważnić jako sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem, który każe widzieć wspomniany most jako znajdujący się w tyle. Interpretacje Warda abstrahują od płaszczyzny jako tego aspektu obrazu, który jest przez oko widza doświadczany całościowo, nie zaś tylko fragmentarycznie – a zatem od płaszczyzny, która obejmuje swymi granicami cały świat przedstawiony. Doświadczana całościowo płaszczyzna jest tym aspektem, który sprawia, że obraz różni się od widoku, jaki uzyskujemy, wyglądając przez okno. Widok z okna zmienia się wraz z przesuwaniem głowy przez widza, czego nie sposób doświadczyć, oglądając obraz: owej milcząco obecnej płaszczyzny nie jest w stanie unieważnić żadna iluzja. Do tego właśnie statusu płaszczyzny odnoszą się poświęcone symbolice malarstwa niderlandzkiego prace Günthera Fienscha⁶² i jego ucznia Michaela Brötjego⁶³. W polskich badaniach ich propozycje były dotąd pomijane milczeniem, chociaż najwybitniejszy polski znawca malarstwa niderlandzkiego zauważył, że do analiz „z zakresu egzystencjalnej hermeneutyki w duchu Michaela Brötjego „wybitnie się [ono] nadaje”⁶⁴.

Inspirując się pracami Imdahla, Fienscha i Brötjego, przyjmuję, że dzieła sztuki mają swój własny *s e n s i k o n i c z n y*, który uzmysławiany jest dzięki ich autonomicznej, znaczącej strukturze wizualnej, uobecnianej przez odbiorcę bezpośrednio w procesie oglądu (niem. *Bildlichkeit*). Autonomia struktury wizualnej ufundowana jest na swoistości medium dzieła, w przypadku obrazów – płaszczyzny. Płaszczyzna obrazu wyznacza podstawę powołania wizualnego sensu ikonicznego. Sens ikoniczny konstituowany jest poprzez ustanowienie rozpoznawalnych w doświadczeniu oglądowych relacji między światem wyobrażonym a płaszczyzną i granicą obrazu. Realizacja sensu ikonicznego jest możliwa wyłącznie przy aktywizacji *w i d z e n i a w i d z ą c e g o*. O ile bowiem *w i d z e n i e r o z p o z n a j ą c e* pozwala dostrzec coś, co było

⁶¹ Por. J.L. Ward, *Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Painting*, „*Artibus et Historiae*” 15(1994) nr 29, s. 27.

⁶² Zob. G. Fiensch, *Form und Gegenstand. Studien zur Niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag, Köln–Graz 1961.

⁶³ Zob. M. Brötje, *Hans Memling, Blumenstilleben. Symbolische Erfahrung in der bildenden Kunst*, w: tenże, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer Existential-Hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Urachhaus, Stuttgart 1990, s. 106-136; tenże, *Van Eyck, Ehegelöbnis Arnolfini-Cenami*, w: tenże, *Bild-Schöpfung*, t. 1, Imhof Verlag, Petersberg 2012, s. 123-152.

⁶⁴ W bibliografii zawartej w monumentalnej prezentacji stanu badań nad malarstwem niderlandzkim, opublikowanej przez Antoniego Ziębę, prace Fienscha i Brötjego nie zostały wymienione. Pisząc o zastanawiającym braku „egzystencjalno-hermeneutycznych” interpretacji malarstwa niderlandzkiego, autor przeoczył wspomnianą wyżej analizę *Martwej natury* Memlinga (Hans Memling, *Waza z kwiatami*, ok. 1485, Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza) dokonaną przez Brötjego (por. Zięba, dz. cyt., s. 127).

już wcześniej znane (na przykład dzięki tekstowi Ewangelii), o tyle widzenie widzące nastawione jest na bezpośredni ogląd tego, co dotąd nieznanne, lecz wyłania się dzięki swoistym dla danego dzieła relacjom między tym, co skądinąd znane, a płaszczyzną obrazu. Relacja ta opiera się przy tym na istotowej odrębności płaszczyzny od przedstawienia. W doświadczeniu oglądowym obrazu płaszczyzna pozostaje obecna w każdym elemencie przedstawienia, nie będąc zarazem kolejnym z tych elementów, lecz poza nie wszystkie (poza całe przedstawienie) wykraczając i wszystkie je t r a n s c e n d u j ą c, zarazem jednak mieszcząc je w obrębie swojej granicy. Jako taka, płaszczyzna jest więc dla świata przedstawionego instancją nieprzekraczalną, a więc a b s o l u t n ą – synonimem tego, co p o z a ś w i a t o w e.

ANALIZA OBRAZU

Ołtarz św. Kolumby został bezsprzecznie zakomponowany i namalowany przez Rogiera van der Weydena. Artysta wykonał pędzlem znaczną część rozrysu – na skrzydłach ołtarza w całości. Nanoszony potem rysunek był częściowo kontynuowany przez ucznia według wzoru. W stosunku do rozrysu widoczne są pewne zmiany, które mistrz wprowadził w trakcie nanoszenia materii malarskiej⁶⁵.

Ołtarz ma strukturę tryptykową. Obraz będący przedmiotem naszego zainteresowania znajduje w jego lewym skrzydle. W kwaterze centralnej ukazana została scena pokłonu trzech króli, zaś w prawym skrzydle scena ofiarowania w świątyni. (Na odwrocie skrzydeł pierwotnie znajdowały się imitacje porfiru, które zostały w okresie późniejszym zamalowane). Ołtarz ukazuje zatem następstwo wydarzeń w porządku od lewej do prawej strony, które było już wielokrotnie przedmiotem analizy⁶⁶. By nakreślić rolę zwiastowania Marii

⁶⁵ Por. J.R.J. van Asperen de Boer, *Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups*, Waanders Uitgevers, Zwolle 1992, s. 202-221; De Vos, dz. cyt., s. 282; Campbell, *The Workshop of Rogier van der Weyden*, s. 113. Na temat technicznych aspektów obrazów Rogiera van der Weydena i jego warsztatu por. też m.in. G. Steyaert, „The Seven Sacraments”: *Some Technical Aspects observed during the Restoration*, w: *Rogier van der Weyden in Context: Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22-24 October 2009*, red. L. Campbell, J. Van der Stock, C. Reynolds, L. Watteeuw, Peeters Publishers, Paris–Leuven 2012, s. 119-136; M. Postec, *Technical Reconstructions Based on „The Seven Sacraments” by Rogier van der Weyden: An Experimental Approach*, w: *Rogier van der Weyden in Context: Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22-24 October 2009*, s. 147-157.

⁶⁶ Por. K. Arndt, *Der Columba Altar*, Reclam, Stuttgart 1962, s. 7-15; Neuner, dz. cyt., s. 127-139; zob. A. Acres, *The Columba Altarpiece and the Time of the World*, „The Art Bulletin”

w historii świętej, przypomnijmy jedynie jedno ze źródeł z epoki⁶⁷, a mianowicie modlitwę św. Bernardyna ze Sieny *De triplici Christi nativitate* (powstała między rokiem 1420 a 1444), opisującą istotę Chrystusowego wcielenia: „Cóż innego świadczy o chwale śmiertelnego człowieka, jeśli nie to, że wieczność stała się czasem, bezwymiarowość zyskała wymiar, twórca stał się stworzonym, Bóg człowiekiem, życie śmiercią [...] szczęśliwość biedą, niewzruszoność bólem, niezniszczalne zniszczalnym, n i e p r z e d s t a w i a l n e p r z e d s t a w i a l n y m, że niedające się opowiedzieć znalazło słowo, a nieograniczone – swoje miejsce, że n i e w i d z i a l n e stało się w i d z i a n y m, niesłyszalne zyskało dźwięk, a niedotykalne dało się odczuć?”⁶⁸.

Zwiastowanie z Ołtarza św. Kolumby ukazuje scenę we wnętrzu widzianym z ukosa, stosownie do pozycji, którą zajmuje widz, stojąc na wprost głównej kwatery tryptyku. Wnętrze otwiera się przez kamienny portal, ujęte w świetle wpadającym zarówno od strony widza, jak i z okien komnaty. W jednym z okien widoczne są także promienie Boskiego światła, które uzupełniają światło naturalne.

W wnętrzu wszystkie elementy wydają się zajmować miejsce zgodne z ich rzeczywistym przeznaczeniem, choć ustawienie wazonu z liliami z przodu sceny, na progu wejścia, może budzić pewne wątpliwości. Wprawdzie wazon z liliami stoi na przedzie sceny także w *Zwiastowaniu*⁶⁹ Melchiora Broederlama, ale znajduje się przed budynkiem. Ponadto obraz Broederlama, „konwencjonalny i tradycyjny”, pochodzi z okresu przejściowego, w którym „nie pod-

80(1998), nr 3, s. 422-451; por. L i e s s, dz. cyt., s. 625-665; G. P o c h a t, *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag Wien-Köln-Weimar 2004, s. 186-189; L.F. J a c o b s, *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Penn State University Press, University Park, Pennsylvania, 2012, s. 115-118.

⁶⁷ Przegląd źródeł pisanych ikonografii zwiastowania można znaleźć w pracach Gerta Duwego (por. D u w e, *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*, s. 19-29; t e n ż e, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, s. 11-21). Por. też: L i e b r i c h, dz. cyt., s. 17-45.

⁶⁸ „Che cosa, infatti, può l'uomo mortale gloriasi de dire, se non che l'eternità venne nel tempo, l'immensità nella misura, il Creatore nella creatura, Dio nell'uomo, la vita nella morte [...] la beatitudine nella miseria, l'impassibilità nel dolore, l'incorruttibilità nel corruttibile, l'infigurabile nella figura, l'innenarrabile nel discorso, l'inesplicabile nella parola, l'incircoscrittibile nel luogo, l'invisibile nella visione, l'inudibile nel suono, l'impalpabile nel tangibile?” (B e r n a r d i n o d i S i e n a, *Le prediche volgari*, Pacetti, Milano 1954, s. 54. Podkr. – M.H.). Tekst ten wykorzystywano dotąd w badaniach nad ikonografią *Zwiastowania* w malarstwie włoskim (por. Ch. K r u s e, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, Wilhelm Fink Verlag, München 2003, s. 203-224). Przeglądu źródeł pisanych włoskiej ikonografii zwiastowania dokonuje Julia Liebrich (por. L i e b r i c h, dz. cyt., s. 17-45, 177-188). Do badań malarstwa nie tylko włoskiego, ale także staroniderlandzkiego tekst ten został wykorzystany przez Claudię Cieri (zob. C. C i e r i, *The Invisible in the Visible: „The Annunciation” by Antonello da Messina from Narrative to Icon*, „Icon. Journal of Iconographic Studies” 9(2016), s. 261-268).

⁶⁹ Melchior Broederlam, *Zwiastowanie*, 1393-1399, Musée des Beaux-Arts, Dijon.

dawano każdej przedstawionej rzeczy próbie sprawdzalności⁷⁰. W dziełach, które należą do późniejszej, naturalistycznej fazy malarstwa niderlandzkiego, liliu candidum jest już „na swoim miejscu”: w *Zwiastowaniu z Tryptyku de Mérode* wazon stoi na stole, w *Zwiastowaniu z Ołtarza Gandawskiego*⁷¹ lilie trzyma anioł, a w pierwowzorze *Zwiastowania z Ołtarza św. Kolumby Rogiera van der Weydena*, którym było *Zwiastowanie*⁷² Jana van Eycka, wazon z liliami znajduje się przy postaci Marii, blisko jej modlitewnika. Czy należy jednak przywiązywać wagę do nietypowego umiejscowienia tego motywu przez van der Weydena, skoro o jego symbolicznej funkcji – jak pisał Panofsky – „wiemy z setek innych *Zwiastowań*”⁷³ i „możemy przyjąć”⁷⁴, że w malarstwie niderlandzkim piętnastego stulecia „zachował [on] znaczenie symbolu czystości”⁷⁵? A jednak Rogier van der Weyden próbuje osiągnąć za pomocą tego konwencjonalnego motywu „coś więcej”, co znajduje potwierdzenie w fakcie, że w procesie malowania zmienia on ustawienie wazonu. Na rysunku wstępnym, widocznym na zdjęciu wykonanym w podczerwieni, wazon znajduje się jeszcze przy łożu Marii⁷⁶. Z jakichś powodów malarz przesuwa jednak naczynie do przodu. Ustawienia wazonu nie można uznać za przypadkowe⁷⁷ czy niemające znaczenia dla semantyki dzieła.

Sposób oświetlenia sceny i ustawienie przedmiotów w przestrzeni nie mówią jeszcze niczego o zakomponowaniu świata przedstawionego w płaszczyźnie obrazu. W doświadczeniu wzrokowym ujawnia się napięcie między otwarciem przestrzeni w głąb a intensywnością struktury barwnej dzieła, zorganizowanej wokół triady płam: bieli szat anielskich, czerwieni łoża i niebieskiego płaszcza Marii, które wybijają się ku przodowi spośród brązów i beżów wnętrza. Czerwień łoża dorównuje intensywnością świetlistości bieli, ramując jednocześnie niebieską, a więc optycznie cofającą się sylwetę Marii, co przekłada się na osobliwe spłaszczenie kompozycji. Widać to dobrze w porównaniu z dziełem naśladowcy Rogiera van der Weydena, który chciał tego wszystkiego uniknąć, cofając postaci w głąb, za stopnie schodów, i rezygnując z czerwieni baldachimu [il. 4].

⁷⁰ P a n o f s k y, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim*, s. 126; por. A. Z i ę b a, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*, t. 2, *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 311.

⁷¹ Hubert van Eyck i Jan van Eyck, *Ołtarz Gandawski (Het Lam Gods)*, 1420-1432, Katedra św. Bawona, Gandawa.

⁷² Jan van Eyck, *Zwiastowanie*, ok. 1434, National Gallery of Art, Washington, D.C.

⁷³ P a n o f s k y, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim*, s. 135.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Por. v a n A s p e r e n d e B o e r, D i j k s t r a, v a n S c h o u t e, D a l d e r u p, F i l e d t K o k, dz. cyt., s. 211, 216.

⁷⁷ Za przypadkowe uważa je Dirk De Vos (por. D e V o s, dz. cyt., s. 195).

Ów płaszczyznowy aspekt kompozycji podkreślony został generalną relacją strukturalną między lewym skrzydłem a pozostałymi częściami tryptyku. Figury, mimo że znajdują się na różnej głębokości w przestrzeni, tworzą serię wertykalnych akcentów na płaszczyźnie obrazu⁷⁸. Przyglądając się bliżej jedynie początkowi tego ciągu, wskaźmy na sąsiedztwo Marii ze *Zwiastowania* z postacią fundatora w panelu środkowym, podkreślone optycznie przez skos ich ramion. Ścisłymi zależnościami optycznymi z pozostałą częścią ołtarza powiązane są także elementy wyznaczające konstrukcję wnętrza – skos ściany z oknami oraz krokiew podtrzymująca sklepienie i równoległy do niej baldachim łoża postrzegane są w relacji do zarysu wzgórza i konstrukcji stajni w panelu środkowym, a także w relacji do architektury kościoła – zarówno w panelu środkowym (ganek obejściowy), jak i na prawym skrzydle (tryforia i arkady), ponieważ tworzą z nimi optyczny ciąg formalny rozpościerający się przez cały tryptyk⁷⁹. Różne miejsca (Nazaret, Betlejem, Jerozolima; wnętrze domu, pejzaż, wnętrze świątyni) zespalają się zarówno na poziomie treści, jak i poprzez wspólne odniesienie do płaszczyzny przedstawienia, która przenika je wszystkie, zamykając je zarazem w swoich granicach.

W przypadku kwatery *Zwiastowania* zauważyć można, że napięcie między głębią wnętrza a płaszczyznowością grupy figuralnej doświadczane jest także ze względu na konstrukcję przestrzeni wewnątrzobrazowej. Wnętrze ukazane jest w perspektywie zbliżonej do ptasiej, a więc z wysoko wykreślonym horyzontem. Oko bez trudu wyczuwa wyniesienie miejsca zbiegu linii perspektywicznych okien i posadzki, gdyż sytuuje się ono jeszcze wyżej niż postać frunącego anioła. Także dlatego, że posadzka komnaty kończy się na tej samej wysokości, co znacznie od niej głębsza przestrzeń świątyni na prawym skrzydle. Obserwacja przestrzeni *Zwiastowania* „z góry” oraz widok wszystkich tych „oboczności” przekładają się na postrzeżenie posadzki jako chylącej się ku przodowi w coraz większym spadku. Postrzeżenie to pozostaje zarazem „niezgodne” z oglądem postaci Marii i anioła, sytuujących się na wprost widza. W konsekwencji postaci jawią się nie tyle jako osadzone we wnętrzu, ile rozciągnięte na płaszczyźnie między brzegami pola obrazowego. Odniesienie figur do granicy obrazu zostało wyraźnie zaakcentowane także przez sposób artykulacji portalu. Jego frontalna płaszczyzna została bowiem po bokach zredukowana do bardzo cienkich pasm. Na reprodukcjach omawianego dzieła pasma te, jedno bądź oba, są na ogół obcięte. Stojąc przed obrazem, nie sposób jednak od ich obecności abstrahować – także ze względu na to, że portal

⁷⁸ Por. tamże, s. 276, 278.

⁷⁹ Na opisane relacje optyczne między poszczególnymi panelami wskazywał już Alfred Acres, interesowały go one jednak jako czynnik przekładający się na splecenie różnych trybów czasowych reprezentowanych w Ołtarzu św. Kolumby (por. Acres, dz. cyt., s. 433).

stanowi (obok anioła) najjaśniejszy motyw obrazu. Architektura prezentuje się tutaj jako pasma delikatnego światła, które pośredniczą między sceną zwiastowania a granicą obrazu⁸⁰. Taka sama transformacja architektury widoczna jest także przy górnym brzegu pola obrazowego. Pasma boczne i górne są przy tym połączone przez narożne formy, które osłabiają przestrzenność sklepienia, eksponując równoległe do płaszczyzny rozpostarcie ściany z rozetą, którą już porównywano do wyniesionego w górę nimbu Marii⁸¹. Portal nie jest elementem, który ma wywołać poczucie kontynuacji przestrzeni widza w przestrzeni przedstawienia. Jego forma pośredniczy między figurami a granicą obrazu, nieprzekraczalną – a więc a b s o l u t n ą – instancją dla całego świata przedstawionego. Pełni tę samą funkcję, co portale we wcześniejszych dziełach artysty – *Tryptyku z Miraflores*⁸², *Ołtarzu św. Jana Chrzciciela*⁸³ czy *Ołtarzu Siedmiu Sakramentów*⁸⁴. Nawiązując do tradycyjnej symboliki arkady, portale są w tych obrazach ściśle związane ze scenami i tworzą wokół nich „architektoniczną aureolę”, służąc oznaczeniu wyobrażonej przestrzeni jako świętej⁸⁵.

Jeśli, stojąc na wprost sceny zwiastowania z Ołtarza św. Kolumby, widz spróbuje wirtualnie przedłużyć posadzkę do miejsca, w którym się znajduje,

⁸⁰ Nie można powiedzieć, że portal został zredukowany z braku miejsca, jego przedstawienie nie było bowiem w ogóle konieczne. Inaczej niż w przypadku portali z *Tryptyku z Miraflores* (Rogier van der Weyden, *Tryptyk z Miraflores*, 1437-1445, Gemäldegalerie, Berlin), nie ma na nim żadnej rzeźbiarskiej dekoracji istotnej dla ikonografii. W scenie *Wizja cesarza Oktawiana Augusta z Tryptyku Narodzin* (Rogier van der Weyden, *Tryptyk Narodzin*, 1432-1455, Berlin, Gemäldegalerie), która rozgrywa w podobnym wnętrzu, ujętym w równie wąskie pole obrazowe, portal jest zaś całkowicie nieobecny. Rozwiązanie analogiczne do tego, które artysta zastosował w *Zwiastowaniu z Ołtarza św. Kolumby*, widoczne jest natomiast w scenie zwiastowania z *Tryptyku de Mérode*: framuga okna, która pozostaje w relacji do skrzydeł anioła, została tu zredukowana do wąskiego pasma rozciągniętego wzdłuż lewego brzegu obrazu. Zdania na temat autorstwa *Tryptyku de Mérode* są podzielone. Przez część badaczy jest on przypisywany Robertowi Campinowi, mistrzowi Rogiera van der Weydena (w latach 1427-1432 odbył on praktykę w warsztacie Campina) (por. S. K e m p e r d i c k, J. S a n d e r, *Der Meister von Flémalle, Robert Campin und Rogier van der Weyden – ein Restimee*, w: J. Sander i in., *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, katalog wystawy (Städel Museum, Frankfurt am Main, 21 XI 2008-1 III 2009, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, Berlin, 20 III 2009-21 VI 2009), red. S. Kemperdick, J. Sander, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009, s. 149-159. Również zaginione *Zwiastowanie* van der Weydena, znane z kopii ze zbiorów Gemäldegalerie w Berlinie, prezentowało transpozycję motywu architektonicznego w rozświetlone pasmo, rozciągnięte wzdłuż lewego brzegu obrazu (por. D e V o s, dz. cyt., s. 197 – ilustracja).

⁸¹ Por. L i e s s, dz. cyt. t. 2, s. 638.

⁸² Rogier van der Weyden, *Tryptyk z Miraflores*, 1437-1445, Gemäldegalerie, Berlin.

⁸³ Rogier van der Weyden, Ołtarz św. Jana Chrzciciela, 1445-1460, Gemäldegalerie, Berlin.

⁸⁴ Rogier van der Weyden, Ołtarz Siedmiu Sakramentów, 1445-1450, Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych, Antwerpia.

⁸⁵ Zob. K.M. B i r k m a y e r, *The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century: Part One*, „The Art Bulletin” 41(1961) nr 1, s. 1-20; S.N. B l u m, *Symbolic Invention in the Art of Rogier van der Weyden*, „Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History” 46(1977) nr 3, s. 108, 111.

okazuje się, że nie sposób doświadczyć jej jako dającej wsparcie stopom. Powstaje poczucie jej uchylania się i otwierania się jakiejś głębi. Scena Zwiastowania, rozpostarta między brzegami płaszczyzny, jawi się jako reprezentacja porządku obrazu, który pozostaje przeciwstawny wobec tego uciekania gruntu spod nóg. Można zatem postawić pytanie, w jakiej relacji do tematu obrazu pozostaje owa generalna struktura optyczna.

Zależność między formą a treścią płótna ma swoje źródło w tym, że główne postaci, anioł i Maria, ukształtowane zostały w ścisłym odniesieniu do brzegów obrazu. Płaszcz anielski rozszerza się ku lewej stronie obrazu, stykając się z portalem. Dokładnie na tej samej wysokości skrzydło anielskie przecina świetliste pasmo, które sięga granicy obrazu [il. 6]. U naśladowców van der Weydena skrzydła te są konsekwentnie chowane za krawędź portalu. Najprawdopodobniej miało to służyć przywróceniu logiki przestrzennej, zgodnie z którą skrzydła anioła, który właśnie przeszedł przez drzwi widoczne po lewej stronie, mogą znajdować albo jeszcze częściowo za nimi, albo – kiedy drzwi są zamknięte – już w całości w obrębie wnętrza, nie zaś z boku portalu, jak to widzimy w Ołtarzu św. Kolumby. Mając na uwadze właśnie korekty dokonywane przez naśladowców malarza, należy uznać to rozwiązanie za niezwykle, nie zaś co najwyżej za „dziwne”⁸⁶. Ku temu właśnie miejscu zespolenia anioła z granicą obrazu spojrzenie widza kierowane jest także za sprawą złocistego paliusza, wijącego się od prawej dłoni anioła ku lewej stronie obrazu i układającego się równolegle do anielskiego skrzydła. Element ten jawi się jako jeszcze jedno – obok pasma złotych słów pozdrowienia anielskiego „Ave gratia plena Dominus tecum” – przesłanie wychodzące od anioła i skierowane ku oczom widza. Nie znajduję innego wyjaśnienia tej osobliwości niż to, że fakt sięgnięcia przez anioła jego skrzydłem granicy obrazu stanowi potwierdzenie jego ścisłego i bezpośredniego związku z tym, co pozaświatowe – z instancją, której jest on posłańcem⁸⁷.

Nie sposób określić anioła jako wchodzącego przez drzwi. Pod względem optycznym wydarza się tu coś innego. Stykające się z granicą obrazu anielskie skrzydło „przekreśla” drzwi. „Przekreślenie” drzwi jest jednocześnie z ujęciem między anielskie skrzydła okna, przez które wpadają promienie z gołębicą.

W strukturze obrazu istotne jest to, że wyeksponowane nad głową anioła okno umiejscowione zostało między mniejszym oknem a zapleckiem baldachimu, co w porządku płaszczyzny tworzy relację trzech prostokątów stopniowo zwiększających swoją powierzchnię. W relacji tej segment środkowy jawi się jako poszerzenie obszaru nieba, a jednocześnie prezentacja formy krzyżowej, odczytywanej w elementach dzielących pole okna. Wsparciem dla takiego

⁸⁶ Campbell, *The Workshop of Rogier van der Weyden*, s. 115.

⁸⁷ Stwierdzenie, że położenie skrzydła „wskazuje na to, że anioł wszedł albo przez drzwi, albo przez portal” (Arces, dz. cyt. s. 433), wprowadza niejasność, którą powyższe objaśnienie usuwa.

odczytania tej formy jest obecność krzyża, który zdobi anielski diadem i znajduje się u jej „podstawy”. W tę grę optyczną włączone jest także skrzyżowanie słów pozdrowienia anielskiego z berłem trzymanym przez anioła. Połączone świętymi promieniami, berło i okno przypominają o celu misji wyznaczonej temu, który zostanie poczęty z Ducha Świętego. Formy krzyżowe prezentują się widzeniu tylko poprzez konkretne motywy: podział okna, pasmo słów i berło. Same nie tworzą elementów materialnego świata. Pozostają w stanie wnikania w świat przedmiotowy, co unacznia związek duchowego przesłania z tym, co zmysłowe.

Prawa dłoń anioła – której położenie starannie skorygowano względem rysunku wstępnego⁸⁸ – wskazuje na słowa pozdrowienia, ale również na listwę boazerii. Bieg tej listwy wykreśla brązowy prostokąt, który staje się miejscem „spotkania” gołębiczy, promieni, berła i anielskiego pozdrowienia. Jednocześnie oko odczytuje ten usytuowany w centrum prostokąt jako analogon kształtu całego pola obrazowego. Prostokąt ten stanowi zarazem przeciwwagę drzwi. W relacji do nich ukazuje, że porządek przestrzeni i logika świata przedmiotowo-przestrzennego zostają zastąpione przez stan odniesienia do płaszczyzny obrazu – do tego, co p o z a s w i a t o w e. W ten właśnie sposób wizualizowana jest treść anielskiego pozdrowienia, wskazująca na obecność Transcendencji w tym oto miejscu (*Dominus tecum*)⁸⁹. Dzięki temu treść ta nie jest przywoływana jako konstrukt myślowy, co ma miejsce w przypadku lektury tekstu; nie jest też uzmysławiana za pomocą czysto konwencjonalnej symboliki, lecz istnieje w samym obrazie.

Pole przedstawienia symbolu Ducha Świętego prezentuje się jednocześnie między dwoma elementami o barwie czerwonej: zwinięta na kształt worka zasłona łoża i znajdująca się poniżej poduszka, a rangę tego układu podkreślono przez usytuowanie relacji tych przedmiotów w osi obrazu.

Przypominająca worek, zwinięta zasłona została w szczególnie sposób wyróżniona – wskazuje na nią skrzydło anielskie i znajduje się ona ponad znakiem Ducha Świętego. Jednocześnie została ujęta w osobne pole, które mieści się między oknem a baldachimem, wpisane w sekwencję prostokątnych kształtów. W sekwencji tej zasłona sytuuje się „po” oknie i ukazuje transpozycję otwartego nieba w formę zamkniętą, w stan skrycia. (Prostokątna okiennica z jasną kratownicą jawi się jak stan pośredni między płaskim prostokątem błękitu nieba a delikatnie fałdowaną materią wypukłego „worka”). Transpozycja ta dokonuje się „po torze” promieni, jest więc ściśle powiązana z oddziaływaniem Ducha Świętego i wyróżnieniem Marii jako pełnej łaski. Jednocześnie zwinięta na kształt worka zasłona sytuuje się między promieniami a cienkimi linkami, któ-

⁸⁸ Por. J.R.J. van Asperen de Boer, dz. cyt., s. 211, 214.

⁸⁹ Jest to kolejne rozwiązanie, które malarz przejmuje ze *Zwiastowania* paryskiego.

re podtrzymują baldachim. W procesie percepcji obrazu owe biegnące ukośnie linki ulegają nieustannej transformacji w kolejne promienie. Jak tamte łączą niebo z wnętrzem, tak te – poprzez baldachim – łączą wnętrze z portalem i w ten sposób odsyłają je do pozaświatowej granicy obrazu.

Relacje te dopełnione są przez wysunięcie przypominającej worek zasłony, która wydaje się usytuowana niemal pomiędzy aniołem a Marią, zyskując tym samym – przez analogię do ich okrągłych głów – osobliwy rys czegoś między bytem duchowym a cielesnym.

Podwieszona do zwieńczenia baldachimu, zwinięta zasłona „współwidziana” jest z zasłoną drugą, również czerwoną, znajdującą się w jednej płaszczyźnie i opadającą ukośnie ku prawej stronie. Wzajemna relacja tych elementów wskazuje na ich dopełnianie się: na dialektykę skupienia i rozpostarcia. W ten sposób zasłona druga dookreśla to, czym jest zasłona zwinięta na kształt worka, przez własne odniesienie do płaszczyzny i granicy obrazu: złota obwódka oraz pionowe, drobne fałdy zasłony tworzą sekwencję, która ma swoje zwieńczenie w świetlistym paśmie portalu! Jednocześnie zasłona ta sięga drewnianej ławy, przy której modli się Maria. Postać Marii zwraca się ku aniołowi, „ukazując” zarazem swój związek z tym, co pozaświatowe: jej ręka z modlitewnikiem, oparta o pulpit, opiera się zarazem o świetliste pasmo przy prawym brzegu obrazu. Uniesiona prawa dłoń Marii, równoległa do stronic książki⁹⁰, wyraża wolę działania w odniesieniu do tego, co absolutne, postawę wyrażoną w Biblii słowami: „Oto ja służebnica Pańska, niech mi się stanie według słowa twego” (Łk 1,38). Postawę tę poświadcza cała sylweta Marii. Płaszcz, który ją okrywa, jest lustrzanym odbiciem kurtyny baldachimu – obie formy tworzą jakby „bramę, przez którą Maria zwraca się ku aniołowi”⁹¹.

Sylweta Marii zarazem sytuuje się optycznie między skosem zasłony a skosem czerwonej poduszki, od której – jako umieszczonej blisko centrum obrazu – oko nie może abstrahować. Rogier van der Weyden maluje poduszkę z wcięciem od góry, a wklęsłość tego wcięcia odpowiada krągłości zwiniętej w worek zasłony. W ich wzajemnej relacji i w odniesieniu do usytuowanego pomiędzy nimi symbolu Ducha Świętego wcięcie to przedstawia jak gdyby ślad uderzenia niewidzialnej siły, która spływa torem wyznaczonym przez anielskie berło. Poduszka stanowi jednocześnie optyczne przejście ku łożu, do którego przylega i które jawi się niczym jej powiększenie.

Zwinięta na kształt worka zasłona, poduszka, łoże i druga zasłona ukazują przepływ – przez te poszczególne materie – niewidzialnej siły pochodzącej z nie-

⁹⁰ Na związek uniesionej dłoni Marii i księgi wskazuje Liess; nie rozpatruje go jednak w odniesieniu do granicy obrazu (por. L i e s s, dz. cyt., t. 2, s. 651).

⁹¹ L i e s s, dz. cyt., s. 652. Na temat analogii między zasłoną a płaszczem por. także: O. K e r b e r, *Rogier van der Weyden: Die frühen Werke*, „Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte” 3(1975), s. 24.

ba. Wszystkie te elementy jednocześnie ramują Marię. Tym samym jako końcowe stadium tego przepływu jawi się „spływający” z łoża płaszcz Marii. Dzięki temu także postać niewiasty prezentuje się jako materia, przez którą przenika coś bezprzedmiotowego. Zachowanie Marii jest odpowiedzią na ten bodziec. W widzeniu płaszczyznowym niewiasta kładzie głowę na podglówku⁹².

Zwinięta na kształt worka zasłona, poduszka i łożo stają się – nie same z siebie, lecz jedynie przez uczestnictwo w tej przemianie przedmiotowości w obraz bezprzedmiotowości – obrazami czegoś, co poza nie wykracza. Tylko w ten sposób stają się one symbolami: zwinięta zasłona przypominająca worek, analogiczny do głów Marii i Anioła, to symbol Wcielenia; poduszka i łożo symbolizują zaś narodziny tego, który został poczęty w łonie przenikniętym przez Ducha.

Spływający na posadzkę płaszcz Marii układa się równolegle do granicy obrazu – złote obszycie płaszcza wyraźnie koresponduje z rozświetlonym, wąskim pasmem portalu. Dolna część płaszcza układa się jednocześnie w kierunku wycięcia w dolnej partii ławy i wypełniającej ją ciemności. Ponad otworem znajduje się płaskorzeźba z przedstawieniem Adama i Ewy, wygnanych z raju za nieposłuszeństwo wobec Boga, co wskazuje na kontekst, w którym należy pojmować wolę Marii. Płaszcz Marii sięga zarówno ciemności, jak i świetlistego pasma portalu. Portal jawi się jako całkowite przeciwieństwo tej ciemności, a zarazem, wraz z płaszczem, ją „domyka”, jak gdyby uzupełniając „brakujący” odcinek drewnianej ławy (il. 7).

Relacja między światłością a ciemnością zyskała zatem w obrazie wymowną wizualizację. Przedstawia ona, w jaki sposób to, co *a b s o l u t n e*, przywoływane tu przez portal, „reaguje” na ciemność grzechu, zamykając i zmniejszając jej obszar. Wzajemna relacja całego portalu i drewnianej ramy ukazuje „skurczenie się” ciemności wobec tego, co niesie z sobą zwiastowanie, a więc wobec perspektywy odkupienia grzechów przez owoc łona Maryi, Jezusa Chrystusa.

Interpretacja otworu w dolnej partii ławy nie jako zwyczajnego zacienienia, lecz jako czeluści znajduje potwierdzenie w scenie w panelu centralnym. Czeluść ta ma bowiem dopełnienie w czeluści piwnicy („podziemne cienie”⁹³), z której wyłania się św. Józef. Anioł zwiastujący Maryi wybawił go od lęku i otworzył na perspektywę zbawienia: „Nie bój się wziąć do siebie Maryi, twej Małżonki, albowiem z Ducha Świętego jest to, co się w Niej poczęło. Porodzi Syna, któremu nadasz imię Jezus, On bowiem zbawi swój lud od jego grzechów” (Mt 1,20-21).

⁹² Na tę relację między głową Marii a łożem zwraca uwagę Reinhard Liess (por. *L i e s s*, dz. cyt., t. 2, s. 651).

⁹³ *A c r e s*, dz. cyt., s. 433. Ze względu na wyobrażenie stajenki interpretacja tego otworu jako wejścia do grotty narodzenia Chrystusa nie jest przekonująca.

Opadając na posadzkę, płaszcz Marii wiedzie oko widza ku liliom, splatając się zarazem z ich listowiem. Lilie są symbolem dziewiczego poczęcia Chrystusa, które zapowiedział anioł („Duch Święty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego okryje Cię cieniem” – Łk 1,35). Na obrazie Rogiera van der Weydena zyskują one przy tym niebywałą złożoność wizualną. Ich łodyga stanowi postać transpozycji roślinnych motywów obecnych na zielonym dywanie. Transpozycja ta odrywa spojrzenie widza od ziemi, kierując je ku górze. Kwiaty lilii, które rozchylają się na boki i zarazem utrzymują poziom wbrew swemu ciężarowi, są jakby emanacją bieli płaszcza anioła. Jednocześnie dwa kwiaty po prawej stronie otwierają się na wysokości modlitewnika i łona Marii. Dodatkowo zwracają się one ku łożu, a jeden z nich, usytuowany na tle czerwonej draperii, jakby „zasyssał” w swój środek jej wąskie fałdy. Wieńczące bukiet dwa pączki rozchylają się: jeden z nich ku aniołowi, a drugi ku Marii, czyniąc z lilii optyczny nośnik dialogu między tymi postaciami⁹⁴. Można też wskazać, że pączki te nawiązują do układu dwóch górnych narożników poduszki, „powtarzając” wspomniane „wcięcie” między nimi. Analogia ta oraz czerwień „wlewająca się” do kwiatu unaoczniają ukształtowanie lilii przez tę samą niewidoczną siłę, której ślady widoczne są w materii poduszki i łoża, docierającą do lilii za wskazaniem anielskiego berła. W ten sposób ów konwencjonalny symbol włączony został w grę o charakterze ściśle wizualnym. I jedynie przez tę grę, nie zaś przez sam ten motyw wyraża się oddziaływanie tego, co transcendentne, w świecie.

Tak jak berło anioła wysunięte jest ku Marii, tak też kwiaty lilii, ustawione w dzbanie na progu, wysunięte zostały w stronę widza – są niczym przedmiot do „wzięcia”, prezentując się zarazem, jak gdyby zostały zatrzymane na granicy obrazu. Wskazują na instancję absolutną, poświadczoną przez widoczne na brzuścu dzbana odbicie okna z formą krzyża⁹⁵. Motyw odbicia okna z formą krzyża malarz wykorzystał w tym samym czasie lub niedługo później w przedstawieniu Chrystusa Salvatora w *Tryptyku rodziny Braque*⁹⁶. Symbolika odbić okien w malarstwie niderlandzkim stała się przedmiotem sporu. Odbicie w kuli trzymanej przez Chrystusa Salvatora można raczej uznać za przedstawienie okna mistycznego – symbol łaski oświecającej, zbawienia⁹⁷. Odbicia okien w naczyniach w scenach przedstawiających zwiastowanie kojarzono przeważ-

⁹⁴ Na takie właśnie ukształtowanie lilii zwraca uwagę Reinhard Liess (por. L i e s s, dz. cyt., t. 2, s. 650).

⁹⁵ Element ten był już dostrzegany wcześniej, ale traktowano go jako symbol sam w sobie, przejęty z tradycji ikonograficznej.

⁹⁶ Rogier van der Weyden, *Tryptyk rodziny Braque*, 1451-1453, Luwr.

⁹⁷ Por. P a n o f s k y, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim*, s. 123; C. G o t t l i e b, *The Mystical Window in Paintings of the Salvator Mundi*, „Gazette des Beaux-Arts” 56(1960), s. 312-332; M. W. A i n s w o r t h, *Workshop Practice in Early Netherlandish Painting: An Inside View. Catalogue Numbers 45-71*. w: *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, katalog wystawy (Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork,

nie z symboliką maryjną, ale też powątpiewano, by zawsze miały one określoną funkcję symboliczną⁹⁸. W przypadku *Zwiastowania* z Ołtarza św. Kolumby istotne jest to, że odbicie pochodzi od okna widocznego ponad postacią anioła, które stanowi przeciwległy biegun dla okna z formą krzyżową, przez które wpadają promienie światła. Owo wirtualne okno, niezwiązane z żadną realną przestrzenią, znajduje się poza wszelkim widzem i naznacza jego przestrzeń, niejako zmieniając światło naturalne w światło łaski. Wazon z liliami, który pozwala widzowi tę sytuację rozpoznać, jawi się jako dar transcendencji kierowany do niego w następstwie *Zwiastowania*. Prowadząc spojrzenie widza ku górze, okazuje się także darem, który chroni go przed ześlizgnięciem się w przepaść⁹⁹. W ten sposób zawarta w *Zwiastowaniu* obietnica zbawienia realizuje się w odniesieniu do każdego widza, który staje przed obrazem.

W obrazie Rogiera van der Weydena można dzięki temu upatrywać szczytowe osiągnięcie niderlandzkiej formuły dzieła sztuki jako obrazu komunikacji religijnej¹⁰⁰. Płótno stanowi zarazem wariant właściwej dla twórczości tego malarza strategii świadomego wprowadzania „niezgodności” w zakresie proporcji oraz korelacji brył i przestrzeni, za pomocą której, utrzymując się w ramach naturalistycznych tendencji swojego czasu, udanie zachowywał on dewocyjną funkcję obrazów¹⁰¹. Objasniając dzieła van der Weydena, badacze przyjmują, że artysta, będąc człowiekiem wykształconym, uzupełniał swoją znajomość Biblii lekturą najważniejszych tekstów religijnych późnego średniowiecza, jak *Złota legenda* Jakuba de Voragine, *Speculum humanae salvationis* (ok. 1324), *Wizja* św. Brygidy Szwedzkiej, *Medytacje nad żywotem Chrystusa* Pseudo-Bonawentury czy *Geestelike brulocht* Jana van Ruusbroeca). Jako świadektwo odczytania artysty i jego zdolności budowania wyrafinowanych konstrukcji semantycznych wskazuje się między innymi Ołtarz Bladelina¹⁰² z połowy lat czterdziestych piętnastego stulecia¹⁰³. Nie podejmując w tym miejscu dyskusji

22 IX 1998-3 I 1999), red. M.W. Ainsworth, K. Christiansen i in., Metropolitan Museum of Art, New York 1998, s. 238.

⁹⁸ Por. J. Białościcki, *Okno i oko. Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników*, w: tenże, *O dawnej sztuce, jej teorii i historii*, red. M. Poprzęcka, A. Zięba, S. Michalski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 116.

⁹⁹ Zabieg ten został już zastosowany w *Zwiastowaniu* paryskim. Omawiany obraz rangę tego rozwiązania podtrzymuje. Osobliwość ustawienia dzbanów z liliami w przedstawieniach zwiastowania autorstwa Rogiera van der Weydena jest czytelna także na podstawie reakcji na nie ze strony naśladowców artysty, którzy zachowując motyw, jednocześnie odsuwają go od granicy obrazu, włączając w przestrzeń przedstawienia.

¹⁰⁰ Na temat tej formuły por. Zięba, *Sztuka Burgundii*, t. 2, s. 142.

¹⁰¹ Por. Birkmayer, dz. cyt., s. 16n.

¹⁰² Rogier van der Weyden, Ołtarz Bladelina, 1432-1455, Gemäldegalerie, Berlin.

¹⁰³ Por. m.in. M. Gąsiorowski, *Rogier van der Weyden: Tryptyk „Narodzin Chrystusa”*. *Miasto jako reprezentacja*, „Artium Quaestiones” 14(2003), s. 29-97.

na temat rzeczywistego przygotowania intelektualnego malarza, zaznaczmy jedynie, że semantyka omówionego wyżej *Zwiastowania* nie wykracza w żadnym stopniu poza literę Biblii.

SYMBOL I PIĘKNO

W dotychczasowych badaniach nad symbolicznością malarstwa niderlandzkiego dominowała jego lektura, w której rozszyfrowywano znaczenie przedstawień poszczególnych przedmiotów w oparciu o tradycję ikonograficzną i źródła pisane, niezależnie od tego, czy była to symbolika ukryta, czy też jawna. Badaniami tego rodzaju kieruje zwykle oczekiwanie, że treści, za pomocą których przemawia do nas sztuka, można zebrać w określonym pojęciu. Do takiego pojęciowego uprzedmiotowienia prowadzi stawianie w obliczu obrazu pytania przede wszystkim o to, co zostało na nim przedstawione. Choć swoim rozumieniem widz obejmuje tę kwestię (o ile to, co przedstawione, jest dlań rozpoznawalne), to jednak z pewnością nie stanowi ona właściwego celu odbioru dzieła. Wyliczając elementy przedmiotowe i przypisując im znaczenia symboliczne na mocy zaplecza tekstowego i tradycji ikonograficznej, pozostawiamy samą sztukę gdzieś w tyle. Jej dzieło okazuje się wówczas jedynie *n o ś n i k i e m* sensu: nośnikiem, który można by zastąpić innym. W omawianym przypadku *Zwiastowanie* Rogiera van der Weydena można by zastąpić innym obrazem ukazującym ten sam zestaw symbolicznych przedmiotów: promienie z gołębicą, lilie w wazonie, strój anioła, czerwone łożo z baldachimem i zasłoną zwiniętą na kształt worka.

W powyższej analizie starałem się wykazać, że przedmioty interpretowane jako symboliczne pozostają w obrazie Rogiera van der Weydena w niezwykle złożonych związkach wizualnych zarówno z innymi elementami, jak i z całością obrazu. Skupienie uwagi na symbolice poszczególnych motywów prowadzi w procesie analizy obrazu do ich nieuchronnego wyodrębnienia z tych związków. W przedłożonej interpretacji natomiast sensory odnoszące się do tematu zwiastowania zostały wywiedzione jedynie z relacji strukturalnych między poszczególnymi elementami: (1) między skrzydłami anioła a – jednocześnie – portalem, drzwiami i oknem; (2) między oknami, zasłoną zwiniętą na kształt worka, boazerią, ponownie drzwiami, baldachimem, drugą zasłoną, ławą z książką, płaszczem Marii; (3) między oknami, zasłoną zwiniętą na kształt worka, poduszką, łożem; (4) między kwiatami lilii w dzbanie a – jednocześnie – szatą anioła, poduszką, płaszczem Marii, portalem oraz (5) między wszystkimi tymi elementami łącznie. Poszczególne przedmioty zostały odczytane jako symboliczne wyłącznie na mocy ich uczestnictwa w tych relacjach.

Wyłanianie się treści z tych wielorakich związków strukturalnych między przedmiotami sprawia, że symbolami stają się nie tylko niektóre z nich, ale że cały obraz zaczyna funkcjonować jako symbol. W jaki sposób się to dzieje? W jaki sposób obraz jako całość staje się symbolem? Otóż opisane relacje między elementami świata na nim przedstawionego każdorazowo odnoszą spojrzenie widza do granicy obrazu: poprzez postać anioła, postać Marii, brązowy prostokąt w centrum, wazon z liliami i cały portal. W ten sposób mamy do czynienia ze wzajemnym przenikaniem się zmysłowej postaci obrazu z tym, co wobec zmysłowości nadrzędne i pozazmysłowe. Jako całość świat przedstawiony każe widzeniu wydobywać odniesienie do płaszczyzny, która zarazem nieustannie świat ten transcenduje – odsłania się poprzez świat przedstawiony i poza nim się skrywa. Ta całościowa symboliczność wykracza poza symbolikę poszczególnych motywów i pozostaje ściśle związana z konkretnym obrazem będącym przedmiotem naszej analizy. Idea zwiastowania odbierana jest jako istniejąca w obrazie. *Zwiastowanie* Rogiera van der Weydena to przykład symboliczności, która nie polega na tym, że obraz odsyła do znaczenia, lecz na tym, że dzieło pozwala się temu znaczeniu uobecnić, że owo znaczenie, do którego dzieło odsyła, jest – paradoksalnie – jedynie w tym dziele „ucieleśnione i przez nie poręczone”¹⁰⁴, obecne w nim tu oto i „to w taki sposób, w jaki w ogóle może ono tu oto być”¹⁰⁵.

W przedstawionej analizie nie chodziło o wykazanie nowych treści symbolicznych dzieła van der Weydena. W czternastym ani piętnastym stuleciu nie powstała zresztą żadna nowa ideologia czy doktryna religijna. Fundament wiary chrześcijańskiej pozostawał niezmienny, a dzieła sztuki kontynuowały schematy kompozycyjne poprzednich wieków, co szczególnie dobrze widać na przykładzie realizacji takiego tematu, jak zwiastowanie. Malarstwo niderlandzkie wykorzystywało konwencjonalną symbolikę w sposób jawny¹⁰⁶. W sensie źródłowym symbol pozwala na ponowne rozpoznanie, w którym zarazem wydobywane jest to, co trwałe. Tyle że to rozpoznanie nie dokonuje się przez odwołanie do z góry wyuczonej wiedzy (na przykład zaczerpniętej ze słownika symboli), lecz przez ponowne odczytanie języka sztuki – przyjęcie czegoś, co dociera do nas poprzez siłę oddziaływania formy i znakomitości kształtu. Forma oddziałuje przez gęstość relacji wizualnych, która przekłada się na zintensyfikowanie obrazu, wykraczające poza możliwości adekwatnego opisu. Z tej niemożliwej do przełożenia na słowo, opierającej się czystemu poznaniu intensyfikacji bierze się wyróżniona pozycja sztuki, której nie jest

¹⁰⁴ G a d a m e r, *Aktualność piękna*, s. 46.

¹⁰⁵ Tamże, s. 49.

¹⁰⁶ Por. J.H. M a r r o w, *Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance*, „Simiolus” 16(1986) nr 2-3, s. 150-169.

w stanie przewyższyć żadną dyskursywną wykładnią symboliczną. Właśnie na tym polega piękno sztuki, którego składnikiem jest symboliczność.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Acres, Alfred. "The Columba Altarpiece and the Time of the World." *The Art Bulletin* 80, no. 3 (1998): 422–51.
- Ainsworth, Maryan W. "Workshop Practice in Early Netherlandish Painting: An Inside View. Catalogue Numbers 45–71." In *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. Catalog of an exhibition held at the Metropolitan Museum of Art in New York, Sept. 22, 1998–Jan. 3, 1999. Edited by Maryan W. Ainsworth, Keith Christiansen, et al. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.
- Arasse, Daniel. *L'Annunciazione italiana: Una storia della prospettiva*. Translated by Cora Prezezzi. Firenze: La Casa Usher, 2009.
- Arndt, Karl. *Der Columba Altar*. Stuttgart: Reclam, 1962.
- Bätschmann, Oskar. *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.
- Bernardino di Siena. *Le prediche volgari*. Milano: Pacetti, 1954.
- Belting, Hans, and Christiane Kruse. *Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München: Hirmer, 1994.
- Białostocki, Jan, "Okno i oko: Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników." In Białostocki, *O dawnej sztuce, jej teorii i historii*. Edited by Maria Poprzęcka, Antoni Zięba, and Sergiusz Michalski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- . *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*. Translated by Grzegorz Przewłocki and edited by Antoni Zięba. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Birkmayer, Karl M. "The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century: Part One." *The Art Bulletin* 41, no. 1 (1961): 1–20.
- Boehm, Gottfried. *O obrazach i widzeniu: Antologia tekstów*. Translated by Małgorzata Łukasiewicz and edited by Daria Kołacka. Kraków: Universitas, 2014.
- Brötje, Michael. "Hans Memling, Blumenstilleben: Symbolische Erfahrung in der bildenden Kunst." In Brötje, *Der Spiegel der Kunst: Zur Grundlegung einer Existential-Hermeneutischen Kunstwissenschaft*. Stuttgart: Urachhaus, 1990.
- . "Van Eyck, Ehegelöbnis Arnolfini—Cenami." In: Brötje, *Bild-Schöpfung*. Vol. 1. Petersberg: Imhof Verlag, 2012.
- Bryl, Mariusz. "Płaszczynna, ogląd, absolut: Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki." *Artium Quaestiones* 6 (1993): 55–84.
- Campbell, Lorne. "The New Pictorial Language of Rogier van der Weyden". In: Lorne Campbell and Jan Van der Stock. *Rogier van der Weyden 1400–1464: Master of Passions*. Zwolle and Leuven: Waanders Publishers and Davidsfonds, 2009.

- . “The Workshop of Rogier van der Weyden.” In: Lorne Campbell and Jan Van der Stock. *Rogier van der Weyden 1400–1464: Master of Passions*. Zwolle and Leuven: Waanders Publishers and Davidsfonds, 2009.
- Campbell, Lorne, and Jan Van der Stock. *Rogier van der Weyden 1400–1464: Master of Passions*. Zwolle and Leuven: Waanders Publishers and Davidsfonds, 2009.
- Cieri, Claudia. “The Invisible in the Visible: ‘The Annunciation’ by Antonello da Messina from Narrative to Icon.” *Ikon. Journal of Iconographic Studies* 9 (2016): 261–8.
- De Holanda, Francisco. “O malarstwie starożytnym.” Translated by Lucjan Siemieński. In *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*. Translated by Lucjan Siemieński, et al., and edited by Jan Białostocki. Warszawa: PWN, 1985.
- Delenda, Odile. *Rogier van der Weyden: Das Gesamtwerk*. Stuttgart–Zürich: Belser Verlag, 1996.
- Denny, Don. *The Annunciation from the Right: From Early Christian Times to the Sixteenth Century*. New York and London: Garland Publishing, 1976.
- De Vos, Dirk. *Rogier van der Weyden: Das Gesamtwerk*. München: Hirmer, 1999.
- Duwe, Gert. *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1988.
- . *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.
- Fiensch, Günther. *Form und Gegenstand: Studien zur Niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*. Köln and Graz: Böhlau Verlag, 1961.
- Gadamer, Hans-Georg. *Aktualność piękna: Sztuka jako gra, symbol i święto*. Translated by Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.
- . *Prawda i metoda: Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Translated by Bogdan Baran, Kraków: Inter esse, 1993.
- . “Symbol i alegoria.” Translated by Małgorzata Łukasiewicz. In *Symbole i symbolika*. Translated by Grażyna Borkowska, et al., and edited by Michał Głowiński. Warszawa: Czytelnik, 1990.
- Gąsiorowski, Maciej. “Rogier van der Weyden: Tryptyk ‘Narodzin Chrystusa’.
- Miasto jako reprezentacja.” *Artium Quaestiones* 14 (2003): 29–97.
- Gottlieb, Carla. “The Mystical Window in Paintings of the Salvator Mundi.” *Gazette des Beaux-Arts* 56 (1960): 312–32.
- Imdahl, Max. *Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1990.
- Jacobs Lynn, F. *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press, 2012.
- Kemperdick, Stephan. *Rogier van der Weyden 1399/1400–1464*, Potsdam: Tandem Verlag, 2007.
- Kemperdick, Stephan, and Jochen Sander, *Der Meister von Flémalle, Robert Campin und Rogier van der Weyden – ein Resümee*. In Jochen Sander, et al. *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*. Catalog of an exhibition held at Städel Museum in Frankfurt am Main, 21 Nov. 2008–1 March 2009, and in Gemälde-

- galerie der Staatlichen Museen, Berlin, 20 March 2009–21 June 2009. Edited by Stephan Kemperdick and Jochen Sander. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009.
- Kerber, Ottmar. "Rogier van der Weyden: die frühen Werke." *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte* 3 (1975): 11–32.
- Koslow, Susan. "The Curtain-Sack: A Newly Discovered Incarnation Motif in Rogier van der Weyden's 'Columba Annunciation.'" *Artibus et Historiae* 7, no. 13 (1986): 9–33.
- Kruse, Christiane. *Wozu Menschen malen: Historische Begründungen eines Bildmediums*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003.
- Kulenkampff, Angela. "Der Dreikönigsaltar (Columba-Altar) der Rogier van der Weyden: Zur Frage seines ursprünglichen Standortes und des Stifters." *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein*, no. 192–193 (1990): 9–44.
- Labuda, Adam S. "Okno, obraz, słowo: Charles Sterling i Otto Pächt." *Biuletyn Historii Sztuki* 55, no. 4 (1993): 341–66.
- Liebrich, Julia. *Die Verkündigung an Maria: Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von Anfang bis 1500*. Wien, Weimer, and Köln: Böhlau, 1997.
- Liess, Reinhard. *Zum Logos der Kunst Rogier van der Weydens: Die "Beweinungen Christi" in den Königlichen Museen in Brüssel und in der Nationalgalerie in London*. Volumes 1 and 2. Münster: Lit Verlag, 1999–2000.
- Marrow, James H. "Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance." *Simiolus* 16, no. 2–3 (1986): 150–69.
- McNamee, Maurice B., "An Additional Eucharistic Allusion in the Van der Weyden's Columba Triptych." *Studies in Iconography* 2 (1976): 107–13.
- Meiss, Millard. "Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings." *The Art Bulletin* 27, no. 3 (1945): 176–81.
- Neuner Antje Maria. *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei: Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1995.
- Nielsen Blum, Shirley. "Symbolic Invention in the Art of Rogier van der Weyden." *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History* 46, no. 3 (1977): 103–22.
- Pächt Otto. *Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*. München: Prestel, 1994.
- Panofsky, Erwin. *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim*. Translated by Krystyna Kamińska. In Panofsky, *Studia z historii sztuki*. Translated by Krystyna Kamińska, et al., and edited by Jan Białostocki, Warszawa: PIW, 1971.
- Pochat, Götz. *Bild-Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*. Wien, Köln, and Weimar: Böhlau Verlag, 2004.
- Postec Marie, "Technical Reconstitutions Based on 'The Seven Sacraments' by Rogier van der Weyden: An Experimental Approach." In *Rogier van der Weyden in Context: Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22–24 October 2009*. Edited by Lorne Campbell, Jan Van der Stock, Catherine Reynolds, and Lieve Watteeuw. Paris and Leuven: Peeters Publishers, 2012.

- Ridderbos, Bernhard, "Objects and Questions." In *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*. Edited by Bernhard Ridderbos, Anne van Buren, and Henk van Veen. Amsterdam: University Press, 2005.
- Rilke, Rainer Maria. "Starożytny tors Apollina." In Rilke, *Poezje nowe. Poezji nowych część wtóra. Życie Maryi*. Translated by Andrzej Lam. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2010.
- Robb, David, M. "The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries." *The Art Bulletin* 18, no. 4 (1936): 480–526.
- Steyaert, Griet, "'The Seven Sacraments': Some Technical Aspects observed during the Restoration." In *Rogier van der Weyden in Context: Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22–24 October 2009*. Edited by Lorne Campbell, Jan Van der Stock, Catherine Reynolds, and Lieve Watteuw. Paris and Leuven: Peeters Publishers, 2012.
- Suchocki, Wojciech. *W miejscu sumienia: Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*. Poznań: Wydawnictwo UAM, 1996.
- Thürlemann, Felix. *Rogier van der Weyden: Leben ud Werk*. München: Verlag C.H. Beck, 2006.
- Tomasz z Akwinu. *Suma teologiczna*. Translated by Pius Bełch, et al. Vol 1. *O Bogu*. Translated by Pius Bełch. London: Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas, 1975.
- Van Asperen De Boer, Johan Rudolph Justus, *Underdrawing in Paintings of The Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups*. Zwolle: Waanders Uitgever, 1992.
- Ward, John L. "Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Painting." *Artibus et Historiae* 15, no. 29 (1994): 9–53.
- Zięba, Antoni. *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*. Vol. 1. *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- . *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*. Vol. 2. *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Michał HAAKE – Piękno symbolu. O *Zwiastowaniu z Ołtarza św. Kolumby Rogiera van der Weydena*

DOI 10.12887/32-2019-3-127-09

Przedmiotem tekstu jest symboliczność obrazu *Zwiastowanie* Rogiera van der Weydena. Obraz ten to lewe skrzydło *Ołtarza św. Kolumby*, który znajduje się w Alte Pinakothek w Monachium i stanowi wybitny przykład malarstwa

staroniderlandzkiego. Dotychczasowe badania nad dziełami reprezentującymi ten nurt koncentrowały się na kwestii ich realizmu i symboliczności. Symbole, których doszukiwano się w poszczególnych scenach religijnych, traktowano przeważnie jako znaki odnoszące się do znaczenia ufundowanego w zapleczu tekstowym: w Biblii oraz w licznych średniowiecznych tekstach religijnych. Malarstwo jawi się w takim ujęciu jako środek jedynie odnoszący do semantyki ukonstytuowanej poza nim samym. Ujęcie to odmawia zatem językowi malarskiemu zdolności generowania znaczeń w oparciu o jego własne, wizualne jakości wyrazowe. Artykuł stanowi próbę przewyciężenia tego podejścia i oparty jest na filozofii sztuki wypracowanej przez Hansa-Georga Gadamera, który definiuje piękno sztuki jako synonimiczne z symbolicznością, symboliczność zaś jako nierozwalny związek widzialnego obrazu i niewidzialnego znaczenia, jako wewnętrzną jedność idei i zjawiska.

Główną częścią rozważań jest analiza struktury wizualnej obrazu – tego, w jaki sposób poszczególne elementy przedmiotowe zostały ze sobą zestawione na jego płaszczyźnie. W konkluzji stwierdza się, że symboliczność obrazu nie wiąże się z poszczególnymi przedmiotami wyłącznie na mocy tradycji ikonograficznej. Obraz jest symbolem – w najgłębszym sensie tego słowa – jako całość. Nie stanowi jedynie ilustracji wydarzenia opisanego w Biblii, które artysta osadził w realiach piętnastowiecznych. Całościowa struktura obrazu została bowiem rozpoznana jako zmysłowy nośnik sensu mówiącego o roli zwiastowania w dziejach zbawienia ludzkości i o tym, że sens ten dotyczy każdego widza, który ogląda obraz – i przez to potencjalnie każdego człowieka.

Słowa kluczowe: Rogier van der Weyden, *Ołtarz św. Kolumby*, Hans-Georg Gadamer, hermeneutyka obrazu, symbolizm, symboliczność, struktura wizualna obrazu, granica obrazu

Kontakt: Zakład Historii i Teorii Badań nad sztuką, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Al. Niepodległości 4 (Collegium Novum), 61-874 Poznań
E-mail: michalhaake@gmail.com
Tel. 61 8293719
<http://arthist.amu.edu.pl/osoba/dr-michal-haake/>

Michał HAAKE – The Beauty of Symbol: On Rogier van der Weyden's 'Columba Annunciation'

DOI 10.12887/32-2019-3-127-09

The subject matter of the study is the symbolism of the *Annunciation*, a painting by Rogier van der Weyden which is the left wing of *Saint Columba Altarpiece*, a work representing the highest achievement of the Early Netherlandish painting and currently housed at the Alte Pinakothek in Munich. The existing research on this piece of art has focused on its realism and symbolism. The symbols identified in the particular religious scenes have been traditionally

regarded by art historians as signs of reference to the meanings inherent in the Bible and in various medieval texts. Within such a framework, the painting is considered as merely addressing an external semantics and is denied the capability of generating meanings based on the visual forms of expression it displays. The paper aims at changing this paradigm and is based on the philosophy of art worked out by Hans-Georg Gadamer, who defined the beauty of art as synonymous with its symbolism, having considered the latter as the inseparable bond between the visible image and the invisible meaning, i.e., the inner unity of the idea and the phenomenon.

A major part of the considerations is focused on the structure of the painting in question, since it is the painting's structure that defines the way in which its particular elements have been composed in the picture plane. As opposed to the researchers representing the iconographic tradition, the author points out that the symbolism of the painting results not only from the meaning of the particular objects it presents. Indeed, the entire painting, in its profundity, is a symbol. The painting is not merely a representation of the event described in the Bible and set in the 15th century context. As a result of the analysis, the entire visual pictorial structure is recognized as the carrier of the meaning which informs the viewer about the role of the Annunciation in the history of salvation of mankind, as well as about the fact that the meaning of the painting is to appeal to its every viewer and, hence, potentially, to each and every human being.

Keywords: Rogier van der Weyden, St. Columba Altarpiece, Hans-Georg Gadamer, hermeneutics of painting, symbolism, visual structure of painting, painting's border

Contact: Department of the History and Theory of Research on Art, Institute of Art History, Faculty of History, Adam Mickiewicz University, Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland

E-mail: michalhaake@gmail.com

Phone: +48 61 8293719

<http://arthist.amu.edu.pl/osoba/dr-michal-haake/>

Agnieszka DODA-WYSZYŃSKA

PIĘKNO W UPOLITYCZNIONYM ŚWIECIE Przypadek twórców samorodnych

Sztuka ma tworzyć nowe formy doświadczania świata. Artyści mają za zadanie być kimś więcej niż autorami, powinni stawać się kreatorami nowej rzeczywistości. Dlatego kategorię autorstwa najlepiej ulokować właśnie na polu sztuki surowej. „Autorstwo” jest pojęciem wyjątkowo niejednoznacznym – w przeciwieństwie do pojęcia artysty, które od co najmniej dwóch stuleci wiąże wytwórcę z konkretnymi obiektami uznanymi za dzieła sztuki. Określając twórców art brut mianem autorów, Bouillet ustanawia nową płaszczyznę doświadczenia estetycznego.

Kiedyś rozumiano, że najskuteczniejszym filtrem myśli ludzkiej jest czas. [...] Nie mamy już cierpliwości, aby czekać na powolną i staranną ocenę czasu. Zasypany co chwila informacjami, które mogą nas zainteresować, nie mamy większego wyboru: musimy skorzystać z automatycznych filtrów, które natychmiast dają pierwszeństwo temu, co nowe i popularne. W sieci wiatry opinii przybrały postać trąby powietrznej.

Nicholas Carr, *Płytki umysł*¹

Obserwujemy współcześnie zanik refleksji aksjologicznej mającej spinać etykę z estetyką, a wartość dobra z wartością piękną. Owszem, nie brakuje refleksji z zakresu etyki i estetyki, lecz nie łączy jej już Kantowskie pytanie o możliwość przedstawienia wartości. Może brakuje czasu i przestrzeni na taką refleksję? Między twórcami a odbiorcami przedstawień zawierana jest natomiast swoista umowa komunikacyjno-społeczna, będąca skutkiem tak zwanej demokratyzacji wszystkich dziedzin kultury i oderwania nowej estetyki od etyki. W kulturze współczesnej popadamy w szczególnego rodzaju mityzację, w kryzys mimetyczny, piękno uwikłane zostaje w kiczowatość i fascynację przekraczaniem kolejnych granic, egzaltowana mieszczańska wyobraźnia prowadzi zaś do powszechnego zaniku poczucia fikcjonalności obecnego kiedyś w kulturowo doniosłych wielkich przedstawieniach, stanowiących lustro dla społeczności. Kategoria przedstawienia dotyczy wypracowanego przez badaczy i uchwyconego w całość stanowiska wobec jakiegoś ważnego pojęcia (wartości); stanowisko to daje się wyrazić (przedstawić) w formie jednolitego, czytelnego, ale nie jednoznacznego, modelowego odwołania – najczęściej

¹ N. C a r r, *Płytki umysł. Jak Internet wpływa na nasz mózg*, tłum. K. Rojek, Helion, Gliwice 2013, s. 211.

dzieła sztuki. Przedstawienie to zatem zmontowane w jeden obraz (może być ruchomy, jak na przykład film czy literatura) idee i pojęcia stanowiące uobecnienie (franc. se présenter) sensu².

Współczesny konsument określanym bywa słowem „prosument”, a termin ten stanowi zbitkę wyrazów: „producent” (lub „profesjonalista”) i „konsument”, stworzoną przez Alvina Tofflera³. W czasach, gdy konsumpcja objęła nowoczesne media i obejmuje powszechne uczestnictwo w procesie produkcji czy wytwarzania dóbr na wszystkich etapach, również na etapie interpretacji (czym jest owo „dobro” w kulturze), aksjologia wydaje się sztucznie wydzielonym, niemalże archaicznym działem filozofii, a nawet próbą ograniczania współcześnie rozumianej wolności, na co wpływa również fakt oderwania jednostkowego życia ludzkiego od norm etycznych. Wolność w wymiarze kulturowym regulować mają zaś przede wszystkim „artyści”, zwolnieni przynajmniej częściowo z obowiązku podporządkowania się normom. Oczywiście w kulturze wciąż przyjmuje się istnienie pewnych etycznych wartości ogólnoludzkich, na przykład tych, które wyznacza Dekalog, ale pozbawiane są one mocy wiążącej i zależą od uwarunkowań historycznych, co bezustannie próbuje się wykazywać w tak zwanych naukach humanistycznych czy społecznych.

Termin „prosumpcja” rozmywa dotychczasowe odróżnienie sfery produkcji od sfery konsumpcji i obejmuje czynności, które kreują wartości, prowadząc zarazem do wytworzenia produktu będącego przedmiotem konsumpcji. Czynności te stają się pasmem doświadczeń konsumenta skumulowanych wokół produktu, którego często jest on współtwórcą. Prosument uczestniczy w procesie projektowania lub współprojektowania, lub też koprodukcji jakiegoś „dobra”, na przykład wypowiadając się na temat możliwości jego ulepszenia lub potrzeb z nim związanych, uczestniczy zatem w całym procesie kreowania jego wartości. Wydawać by się mogło, że osiągnęliśmy doskonałą harmonię tworzenia wartości związanych z konkretnymi „dobra” (towarami), nowy rodzaj ładu społeczno-gospodarczo-politycznego – i jest to być może jedno z naszych największych złudzeń kulturowych.

Zdaniem Geerta Hofstede i Gerta Jana Hofstede, autorów słynnej książki *Kultury i organizacje*⁴, kultura to programowanie umysłu obejmujące cztery warstwy: symbole, bohaterów, rytuały i wartości. Kategorie te są ze sobą powiązane, ale pozwalają się „czytać” również oddzielnie⁵. Często zapomi-

² Por. A. D o d a - W y s z y ń s k a, *Pułapki przedstawienia. Filozofia przez pryzmat praktyk montażu pojęć*, WNS UAM, Poznań 2016.

³ Por. A. T o f f l e r, *Trzecia fala*, tłum. Ewa Woydyłło, PIW, Warszawa, 1997, s. 43-45.

⁴ Zob. G. H o f s t e d e, G. J. H o f s t e d e, *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*, tłum. M. Durska, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2007.

⁵ Por. tamże, s. 21.

namy dziś o warstwach znajdujących się pomiędzy najbardziej zewnętrznymi symbolami, których uczymy się od innych, a wartościami najbardziej uwewnętrznionymi, opartymi na indywidualnych wyborach. Słabo rozpoznajemy to, co leży pomiędzy nimi, czyli kulturowych bohaterów i rytuały wcielające wartości w życie, łączniki między językiem a życiem. Niezwykle szybko „wchłaniani” przez rynek są w szczególności tak zwani twórcy samorodni, których na piedestał wyniósł Jean Dubuffet⁶. Stali się oni „modni” i często wykorzystywani są przez prosumentów wkraczających do zamkniętego świata „inności” – przykład tych twórców wskazuje, że zapewne nie pozostało już nic, co stanowiłoby powód, by zatrzymać się w procesie kształtowania kultury i zastanowić nad jego kierunkiem.

UWAGA! TWÓRCY SAMORODNI

Twórcy określane jako samorodni to szczególnie bohaterowie kultury, a ich dzieło wymaga ochrony i namysłu. Cały nurt sztuki nazywanej nieprofesjonalną najczęściej kojarzony jest właśnie z nazwiskiem Jeana Dubuffeta, który nie tylko go opisał, ale również zgromadził dużą kolekcję dzieł powstałych w jego ramach. Jeszcze w latach czterdziestych dwudziestego wieku ów francuski malarz stworzył pojęcie sztuki surowej (franc. art brut) dla opisanego samodzielnych „wytworów” twórców niepoddanych procesowi edukacji, wytworów wypływających z „wnętrza” i powstałych nie na potrzeby rynku, lecz pod wpływem wewnętrznego „impulsu” – wytworów spontanicznych i autentycznych. „Po ogłoszeniu tej definicji stworzył on zarys sylwetki autorów z obrzeża sztuki, którzy w «tajemnicy, ciszy i samotności»⁷ wytwarzają coś niezależnego od sztuki tak zwanego głównego nurtu. Autorzy ci w większości przypadków nie oczekują społecznego uznania. Być może dlatego właśnie podstawowym problemem jest dzisiaj odbiorca ich wytworów. Kto ma decydować o ich wartości? Jak taką twórczość opisywać? Czy należy to czynić, skupiając się na wytworach, czy raczej na procesie twórczym? Jaką intencję wytwarza ten, kto zauważy piękno nie tam, gdzie wskazują instytucje nauczające o pięknie (szkoły, uniwersytety, muzea, galerie)?

Mieć intencję to nie to samo, co czegoś chcieć. Łacińskie „intentio” oznacza rozciągnięcie, nateżenie, napięcie, uwagę, czyli świadomy proces umysłowy generujący zamierzenie. Stosując pojęcie intencjonalności, Edmund Husserl

⁶ Zob. J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Galimard–Idées, Paris 1973.

⁷ L. Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Paris 1997. Por. A. Bouillet, *Myśleć art brut. Sztuka naiwna, sztuka ludowa, „nowi prymitywiści”, sztuka „nie-profesjonalna” – i art brut w Polsce*, tłum. K. Kubaszczyk, w: *Art brut. Różnorodnie*, red. J. Daszkiewicz, Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP, Poznań 2018, s. 10.

w miejsce „ja” rozumianego jako bezwolna, ukształtowana przez indywidualne doświadczenie i targana popędami osoba wprowadził podmiotowość badacza. Mieć intencję to zaś przede wszystkim kierować na coś swoją uwagę – dopiero w ten sposób oczywista staje się struktura aktów poznawczych⁸. Akt świadomości wykracza bowiem poza to, co jest w danej chwili bezpośrednio dane. Jakkolwiek jednak bezzałożeniowo i uczciwie podchodzilibyśmy do obserwowanej rzeczywistości, zawsze mamy jakieś wstępne hipotezy badawcze, które kierują naszą uwagę. Aby coś trafiło do ludzkiej świadomości, musi znaleźć swój symboliczny nośnik. Pojedynczy element poza strukturą nie ma znaczenia. Symboliczność spotyka się z uświadomieniem w wymiarze semiotycznym i stanowi Gestalt. Dążenie do całościowego oglądu rzeczywistości skupia uwagę odbiorcy przedstawienia na procesie poznania, a w sztuce na kompozycji ustalającej reguły proporcji, czyli piękna – całościowej harmonii. Kompozycja opiera się bowiem na wzajemnych relacjach poszczególnych elementów dzieła, takich jak linia, kolor, kształt, bryła, perspektywa czy światłocień. Niejasność kryteriów oceny jakości estetycznej jest dzisiaj tak duża, że niemalże jak przysłowiowe grzyby po deszczu mnożą się specjaliści od sztuki, czyli ci, którzy oceniają i wyceniają zwłaszcza taką sztukę, której kryteria estetyczne trzeba ustalać ad hoc, bo – wydawać by się mogło – że żadne kryteria dotyczące tego obszaru obiektywnie nie obowiązują. Różnej prowieniencji teoretycy kultury chętnie zawłaszczają marginalne wydarzenia, jak choćby te z zakresu art brut, i często tworzą nieuprawnioną ich interpretację „stylistyczną”, określając niektóre z nich jako bardziej bądź mniej wartościowe artystycznie, inne zaś kwalifikując jako co najwyżej „terapeutyczne”. W związku ze sztuką surową stawiam zatem pytania: Czy nie próbujemy dopatrzeć się w niej czegoś, czego w niej nie ma? Czy nie próbujemy wykorzystać tego zjawiska, niejako „odbić się od niego”, by wykreować siebie, tak jak uczynił to Jean Dubuffet – twórca celowo bezstyłowy? Jego próba odnowy sztuki, polegająca na sięgnięciu w rejony „zakazane”, do tak zwanych marginesów sztuki, często do twórczości ludzi chorych psychicznie i dzieci, uczyniła bowiem z twórczości art brut „materiał do wykorzystania”. Czy zabieg ten pozostaje w zgodzie z etyką i estetyką?

ETYCZNY PROBLEM AUTORSTWA

Sztuka ma tworzyć nowe formy doświadczania świata. Artyści mają za zadanie być kimś więcej niż autorami, powinni stawać się kreatorami nowej rzeczywistości. Dlatego kategorię autorstwa, zdaniem Alaina Bouilleta, naj-

⁸ Por. J. B o b r y k, *Przyczynowość i intencjonalność*, Oficyna Wydawnicza Wydziału Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1992, s. 182.

lepiej ulokować właśnie na polu sztuki surowej. „Autorstwo” jest pojęciem wyjątkowo niejednoznacznym, a jego interpretacja podlega w najnowszych czasach swoistej ewolucji – w przeciwieństwie do pojęcia artysty, które od co najmniej dwóch stuleci wiąże wytwórcę z konkretnymi obiektami uznanymi za dzieła sztuki. Określając twórców art brut mianem autorów (i odróżniając ich w ten sposób od artystów), Bouillet ustanawia nową płaszczyznę doświadczenia estetycznego. Tych, którzy pasjonują się tą sztuką, nazywa zaś amatorami, traktując ich odrębnie od kolekcjonerów, zainteresowanych wytworami sztuki przede wszystkim ze względu na jej wartość wymienną. W przypadku autorów art brut nigdy nie możemy być pewni, czy doświadczenie piękna pojawiające się w odbiorze ich wytworów stanowi rezultat finalnego oddziaływania dzieła, czy też raczej kontaktu z pewnym doświadczeniem, z przymusem tworzenia silniejszym niż ograniczenia życiowe. Od „zwykłych”, czyli wykształconych artystów wymagamy, by dzieło zawierało komunikat estetyczny w idiolekcie utrwalającym sprzężenie niejasności ze zwrotnością⁹ – tak właśnie komunikat estetyczny opisywał Umberto Eco. Tylko w idiolekcie dzieła sztuki rodzi się styl spinający różne jego warstwy. Idiolekt – zdaniem Eco, który semiotycznie rozszerza jego znaczenie – stanowi model doświadczenia świata, do którego inni pragną się odnieść. Wyznacza on całą strukturę sensów, dlatego nawet brak czy niejasność staje się w idiolekcie dzieła sztuki sensownym wyborem, ma swoje uzasadnienie i wytwarza komunikację między twórcą a odbiorcą¹⁰.

Ważnym zjawiskiem na rynku sztuki jest „nagradzanie» artysty za brak zainteresowania uczestnictwem w społecznym obiegu sztuki”¹¹. Nie chodzi tu o izolację artysty od gier w obrębie estetyki czy rynku sztuki, ale o jego możliwość skupienia się na dziele, które ma spełnić paradoksalne zadanie: wpisać się w (historyczny i estetyczny) proces sztuki, a zarazem stanowić oryginalny w nią wkład. Problem ten staje się szczególnie wyraźny w dzisiejszych czasach, artyści bowiem, którzy zaczynają tworzyć „pod domniemane zamówienie historii sztuki czy pod bardziej wyczuwalne preferencje galerii”¹², niekoniecznie zostają „odsiani” od tych prawdziwych, „nieskażonych” interesem prywatnym. Współczesnym zjawiskiem estetycznym jest odchodzenie od tradycyjnych technik przedstawiania, często wymagających nakładu pracy fizycznej, jak na przykład rzeźba w kamieniu, a także czasu, jak choćby długo schnące malarstwo olejne. Zdaniem Marii Anny Potockiej tendencja ta prowadzi do dezorientacji estetyki wobec tak zwanych dzieł sztuki. Trendy

⁹ Por. U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 80.

¹⁰ Por. tamże, s. 85-87.

¹¹ M.A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2007, s. 79.

¹² Tamże.

awangardowe zmierzają do demanualizacji sztuki. „Dla wielu istota sztuki była zakłętą w tych gestach. [...] Szok demanualizacji ujawnił płytkość odbioru sztuki”¹³. Jeszcze w dwudziestym stuleciu sztuka odbierana była jako coś trudnego, kunsztownego, jej dzieła stanowiły zaś najwyższe wcielenie talentu w konkretny wytwór. Zaprzeczenie tego rodzaju oczekiwaniami wobec sztuki jako takiej nie stanowi jednak rozwiązania trudnej sytuacji, w jakiej sztuka współczesna się dziś znalazła – mam na myśli tę sztukę współczesną, której istnienie – jak określa je na przykład Jean Baudrillard – zaczyna się czy to od gestu Duchampa, czy to od gestu Warhola¹⁴. Według twórcy pojęcia simulacrum, przedmioty sztuki, których tajemnicą były kiedyś wyraz i forma przedstawienia, oddziałują dziś na nas poprzez „zageśzczenie, a następnie rozproszenie w cyklu przemian”¹⁵. Baudrillard wyróżnia dwa popularne sposoby radzenia sobie z kryzysem twórczości: „Pierwszym z nich jest jej niekończąca się dekonstrukcja, gdzie malarstwo bezustannie obserwuje własną śmierć w szczątkach zwierciadła, godząc się na majsterkowanie przy resztkach, niezmiennie w stanie przeciwważności wobec utraconego znaczenia, zawsze z braku odbicia bądź historii. Drugim – proste wyjście poza obręb przedstawienia, zapomnienie o wszelkich troskach wynikających z lektury, interpretacji, deszyfracji, zapomnienie o krytycznej przemocy sensu i bezsensu, po to, by przyłączyć się do matrycy pozorów, pojawiania się rzeczy tam, gdzie najwyuczajniej odmieniają one przez przypadki swą obecność, lecz dokonują tego w formach mnogich, zwielokrotnionych w zgodzie z duchem przemiany”¹⁶. Ów „duch rozproszenia przedmiotu”¹⁷, „matryca dystrybucji form”¹⁸ – jak nazywa je Baudrillard – są postaciami złudzenia uczestnictwa w świecie sztuki. Iluzja ta podtrzymywana jest przez rynek i służy podbijaniu stawki danych przedstawień oraz bezustannemu odtwarzaniu pytań dotyczących sztuki, na które nikt już nie szuka wiążących odpowiedzi, lecz które prowadzą do jej popadania w coraz większe niezróżnicowanie.

UPOLITYCZNIENIE TWÓRCZOŚCI

Nasz świat różnicowany jest dziś przede wszystkim za sprawą polityczności. W czasach współczesnych polityka to coś więcej niż umiejętność sprawowania władzy publicznej. Poprzez media wkradła się ona w najskrytsze

¹³ Tamże, s. 194.

¹⁴ Zob. J. B a u d r i l l a r d, *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006.

¹⁵ Tamże, s. 70.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

rejonu naszej percepcji. Pisał o tym na przykład Jacques Rancière. Poprzez system policyjny, rozpuszczający polityczność w prostych komunikatach, porządkowana i ukierunkowywana jest nasza uważność. Rancière odwołuje się do Kantowskiego odkrycia, że już czas i przestrzeń są formami zmysłowości, i twierdzi, że polityczność anektuje te podstawowe formy i ustanawia specyficzny reżim (porządek) estetyczny, afirmując wyjątkowość sztuki jako osobnej, poza realnym czasem i przestrzenią, dziedziny kultury, a jednocześnie zaprzeczając wszelkim pragmatycznym kryteriom, które pozwoliłyby odróżnić dzieła sztuki od wytworów nie-sztuki. Polityczność ustanawia jednoczesną autonomię abstrakcyjnie pojmowanej sztuki oraz jej tożsamość z formami życia. Według Rancière'a ten estetyczny (a właściwie polityczny) reżim sztuki oddaje istotę tak zwanej „nowoczesności”¹⁹.

W *L'inconscient esthétique*²⁰ Rancière stwierdza, że w *Krytyce władzy sądu*²¹ estetyka rozumiana jest jako konfiguracja dziedziny doświadczenia ściśle powiązana z poznaniem w ogólności, i podkreśla pozytywną utopijność tego ujęcia. Utopia jest dla niego nie tyle przedstawieniem idealnego toposu, ile funkcją (zdolnością) ustalenia przestrzeni percepcyjnej adekwatnej do wiedzy i na zawsze pozostającej w relacji z aisthesis. Jest ona tym, co stanowi „topos” wspólnoty. Sztuka (wolna dziedzina twórczości) miała za zadanie spajać wspólnotę²².

Podczas gdy w filozofii Platona polityka związana była z realizacją idei Dobra, dziś stanowi ona umiejętność osiągnięcia kompromisu przez kierujących sytuacją społeczną. Charakterystycznymi cechami nowoczesnego pojęcia polityki są nieokreśloność i rozproszenie. Polityka nie ma już jednoznacznego obszaru przedmiotowego, a dotyczy wszystkich dziedzin życia zbiorowego. Polityk pragnie więc przejąć władzę nad określonym terytorium (również tym, którym jest sztuka), by móc czerpać zyski ze sposobu organizacji i funkcjonowania społeczeństwa. Polityka „zagarnia” w ten sposób wszystkie dziedziny życia, umożliwiając do nich dostęp poprzez prawo dostępu, własności czy autorstwa.

Bezustannie grozi nam mylenie surowości ze szczerością oraz prawdy z brakiem techniki i wiedzy. Być może nie sposób dziś odróżnić kolekcjonera, który interesownie wyluskuje wartościowe dzieła, od amatora pragnącego bezinteresownie docierać do jakiejś prawdy, potrafimy bowiem czerpać ko-

¹⁹ K. M i k u r d a, *Słownik terminów Jacques'a Rancière'a*, w: J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Ha!art, Kraków 2008, s. 179n.

²⁰ Zob. J. R a n c i è r e, *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paris 2001.

²¹ Zob. I. K a n t, *Krytyka władzy sądu*, tłum. J. Gątecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

²² Por. R a n c i è r e, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, s. 69-71.

rzyści z nieustannego inicjowania bezproduktywnej refleksji o wartościach zawieszonych w próżni.

Włoskie słowo „brutto” wskazuje na to, co „brzydkie i brudne”²³. Fragmenty składowe pojęcia „brut” budują napięcia w różnych polach znaczeniowych. W ekonomii rachunek „brutto–netto uświadamia współobecność narracji zysku i strat”²⁴. Brutto to zarazem surowość: prostota, nieopracowanie, ale też nadmiar – gdy dotyczy rynku i własności.

Autor reprezentujący nurt art brut przeważnie nie zdaje sobie sprawy, że działa w sferze twórczości artystycznej, i często nie życzy sobie pokazywania swoich prac. Niektórzy nawet ukrywają swoje wytwory, bojąc się, że ktoś im je zabierze bądź zniszczy²⁵.

Dubuffet przez całe życie strzegł nazwy „art brut”, troszcząc się, by nie była ona mylona z takimi określeniami, jak „sztuka ludowa”, „sztuka naiwna”, „sztuka psychopatologiczna”, „sztuka outsiderska” czy „sztuka niepełnosprawnych”. Niestety, podobnie jak inne pojęcia, również kategoria art brut została mimo wszystko w dzisiejszych czasach upolityczniona i urynkowiona. Co więcej, przyczynił się do tego sam Dubuffet, kojarząc twórców „surowych” z tak zwanym ludem i przyznając wszystkim prawo do twórczej wypowiedzi. „Za błędne, choć mocno rozpowszechnione, uważam przekonanie, że ludzie obdarzeni niepowtarzalnym wnętrzem, światem wewnętrznym, który wart jest uzewnętrznienia, są rzadkimi wybrańcami losu. Potencjał oryginalnych pomysłów to rzecz wcale nierzadka, to towar najbardziej w świecie powszechny, jest wszędzie tam, gdzie znajdują się ludzie. Każdemu zaś, kto pragnie tworzyć sztukę, brakuje przede wszystkim odwołania się do tego potencjału. Następnie potrzeba umiejętności skanalizowania go tak, by nie uzewnętrzniał się poprzez odbicia i zniekształcenia”²⁶.

Przekonanie, że izolacja i nieprzystosowanie wyzwalają twórczość, okazało się jednak błędne, mimo że nastawienie Dubuffeta wywołało modę na wytwory powstałe w wyniku odosobnienia: psychiatrycznego, karnego, środowiskowego czy psychicznego (którego szczególną postacią jest autyzm). Dla Dubuffeta art brut stała się „pretekstem do dwojakiego ataku: na sztukę głównego nurtu oraz na psychiatrów i psychiatrię”²⁷. Zaczęła ona funkcjonować jako manifest i często służyć celom politycznym. Procesy tego rodzaju zabijają wrażliwość na samą sztukę, nie tylko na sztukę surową.

²³ J. D a s z k i e w i c z, *Pojęcie „art brut” – w stronę miniaturowej teorii*, w: *Art brut. Różnorodnie*, s. 106.

²⁴ Tamże, s. 98.

²⁵ B o u i l l e t, dz. cyt., s. 10.

²⁶ D u b u f f e t, dz. cyt., s. 105. Cyt. za: Bouillet, dz. cyt., s. 12.

²⁷ B o u i l l e t, dz. cyt., s. 12.

MIT POWSZECHNEGO DOSTĘPU DO PIĘKNA

Złudzenie możliwości osiągnięcia doskonałej harmonii tworzenia wartości związanych z konkretnymi „dobraami” (towarami) rodzi iluzję, jakoby możliwe było stworzenie nowego rodzaju ładu społeczno-gospodarczo-politycznego. Oba te nastawienia oparte są na micie powszechnej zgody międzyludzkiej, który głosi, że dzięki racjonalnemu „uporządkowaniu” społeczeństwa (i kultury) możemy zarządzać wspólnym dobrem (dobraami) i zmierzać ku ogólnoludzkiej harmonii: ku rajowi na ziemi.

René Girard kreśli jednak alternatywę wobec tego złudzenia, a mianowicie perspektywę mimetyzmu jako najpowszechniejszego mechanizmu współżycia między ludźmi. W jego przekonaniu człowiek musi się określić wobec „innego”, a najłatwiejszy mechanizm takiego samookreślenia zapewnia przemoc, służąca podporządkowaniu bądź zniszczeniu owego „innego”. Ów charakterystyczny dla człowieka, zracjonalizowany mechanizm naśladownictwa powoduje wojny i jest źródłem kłamstwa. Jako ludzie, porównujemy się przede wszystkim z jednostkami sobie podobnymi i albo chcemy stawać się tacy, jak inni, albo pragniemy innym coś zabrać oraz ich zniszczyć pod pozorem niszczenia złej „inności”. Bez względu na naszą wiarę w racjonalność ludzkiego poznania ostatecznie poznajemy siebie tylko poprzez innych. Girard podkreśla wyjątkowość ostatniego przykazania Dekalogu, które zabrania nie jakiegoś konkretnego aktu, na przykład zabijania czy kradzieży, ale samego pożądania. Wzór naszych pożądań stanowi bliźni. Sama struktura zakazu budzi jednak mimetyczną skłonność do jego przekraczania i wyzwala przemoc wobec innego. Mimetyzm tak zwanego „modela-przeszkody”, polaryzującego wszystkie antagonizmy w jednostce, którą należy wyeliminować, stanowi podstawę rytuału kozła ofiarnego²⁸. Ofiary są napiętnowane i naznaczone, chociaż są nimi najczęściej geniusze, którzy po prostu „nie pasują” do społeczności.

Problem opozycji między byciem sobą a zatraceniem się w innym podlegał różnym stylizacjom. Dopiero romantyzm posuwa się do sugestii, że możliwa jest jedność przeciwieństw jako wolność zyskana w drugiej osobie²⁹. Mit romantycznej miłości ma spajać na nowo ideę komunikacji i czynić to zwłaszcza poprzez sztukę.

Ideę piękna zakorzeniono dziś ponadto w kategorii szczęścia. Politycy mają dostępem do dóbr, nakłaniają do udziału w abstrakcyjnym szczęściu i głoszą prawo do szczęścia. Stan szczęścia jest abstrakcyjny, mityczny i – w sensie temporalnym – wciąż się odsuwa. Żyjemy w „zageszczonych” cza-

²⁸ Zob. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987.

²⁹ Por. N. Luhmann, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, tłum. J. Łoziński, Scholar, Warszawa 2003, s. 149-153.

sach. Każde doświadczenie musi być zarejestrowane, zapośredniczone przez media, aby więc doświadczenie mogło przerodzić się w jakiś rodzaj wiedzy (czy też pamięci) i wykroczyć poza fakt jego zarejestrowania, musi pojawić się możliwość doświadczenia jakiejś luki pozwalającej na zmianę w naszym funkcjonowaniu i na zadziałanie aksjologicznego „coś za coś”, czyli na zbudowanie hierarchii wartości. Brakuje dziś miejsca na ten rodzaj przemiany, który znamionowało niegdyś doświadczenie katharsis. Mimo mnożenia się rodzajów sztuki i poszczególnych jej konkretyzacji doświadczenie jednoczesności przeżycia i wiedzy (katharsis i szczęścia) staje się coraz rzadsze.

„Roman Ingarden, pytany o przyszłość sztuki w aspekcie możliwości mnożenia się jej rodzajów, miał odpowiedzieć, że nie jest prorokiem – kto wie, jak to kiedyś będzie? Ale nie wykluczał, że powstaną nowe, a możliwości wyjaśnienia tej dynamiki widział w poszerzaniu pojęcia sztuki. Pojęcie sztuki, ukształtowane jeszcze w starożytności w kręgu myśli Platona i Arystotelesa, na przełomie XVI i XVII wieku uległo istotnym zmianom, aż wreszcie w połowie XX wieku jej funkcje zostały poszerzone, co przejawiało się w ekspresji happeningu, instalacji – sztuką stało się pewne zachowanie, prowokowanie, zwrócenie na coś uwagi”³⁰. Poczucie fikcjonalności wynikające z fundamentalnej nieadekwatności rzeczywistości i języka – jak pisze Barthes – nie wystarcza już, aby zasypać tę przepaść³¹. Pragnienie doświadczenia, które niegdyś umożliwiała sztuka, nie tylko pozostaje niezaspokojone (bo niezaspokojenie leży w samej naturze pragnienia), lecz staje się powodem frustracji.

Według Kanta cechą dystynktywną upodobań estetycznych jest ich bezinteresowność – pozostają one niezależne od realnego istnienia podobającego się przedmiotu. Podoba się już samo jego wyobrażenie i bezpojęciowość – napawamy się bezpośrednim wrażeniem piękna rzeczy, a nie pojęciem, jakie o niej mamy. Przedmiotem upodobania estetycznego nie jest zatem cała rzecz, lecz tylko jej forma. W formie tedy leży piękno rzeczy – konkluduje Kant³². Jest on zdania, że przedmioty estetyczne, dzięki oparciu na fikcji łączą w sobie zmysłową formę i duchową treść (idee)³³. Tadeusz Sławek nazywa fikcjonalność napięciem między stanem świata a stanem języka³⁴. Fikcjonalność to zatem zarazem stopień wyczulenia świadomości językowej. Tekst, w którym język mocno nasuwa się na obraz świata, okazuje się silniej fikcjonalny niż tekst, w którym język jest „przezroczysty”, neutralny: odtwórczy, nie zaś twórczy.

³⁰ Z. Chlewiński, *Art brut po polsku*, w: *Art brut. Różnorodnie*, s. 56.

³¹ Por. R. Barthes, *Wykład*, tłum. T. Komendant, „Teksty. Teoria Literatury. Krytyka. Interpretacja” 1979, nr 5(47), s. 16-19.

³² Por. K a n t, dz. cyt., s. 260.

³³ Por. tamże, s. 115.

³⁴ Por. T. S ł a w e k, *Fikcja i troska*, w: *Znak, tekst, fikcja. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. T. Sławek, W. Kalaga, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1987, s. 106.

Im bardziej jesteśmy świadomi świata języka, tym głębsza jest dla nas fikcjonalność tekstu. W dzisiejszych zmediatyzowanych czasach świadomość ta ulega zatraceniu. Fikcję pojmujemy dziś bardzo trywialnie – jako zmyślenie, oderwanie od uznanych znaczeń czy prowokację. Nawet sztuka surowa i szczerza podlega szybkiej „sprzedaży”, wraz z sensacją dotyczącą życia jej autora, zmagającego się z chorobą lub z innym cierpieniem.

Forma dzieła sztuki jako pewna całość powoduje upodobanie całego naszego umysłu, inaczej niż ma to miejsce w przypadku upodobania zmysłowego. Podoba się estetycznie to, co umie pobudzić działanie wszystkich władz umysłu, twierdzi Kant. Sądy estetyczne cechuje więc, według Kanta, powszechność, chociaż jest to powszechność szczególnego rodzaju: powszechność bez reguły. Piękne jest bowiem to, co podoba się z subiektywną koniecznością, w sposób powszechny, bezpośredni i zupełnie bezinteresowny³⁵. *Krytyka praktycznego rozumu* Kanta pokazała, że istnieją praktyczne zasady określające a priori cel rozumu. Moralność, stanowiąca czystą, praktyczną teleologię, dąży do urzeczywistnienia swych celów w świecie, a zależą one od naszej woli, mimo że siły prowadzące do ich urzeczywistnienia rozpoznajemy tylko i wyłącznie w naszym intelekcie. Do poruszeń woli skłaniają nas rzeczy stworzone całkowicie ze względu na cel sam w sobie, a zatem dzieła sztuki. W ten sposób w myśli Kanta etyka spotyka się z estetyką³⁶. Radykalizm sztuki to tylko i aż „siła obecności” przedstawienia wstrząsającego codziennym doświadczeniem, to siła kojarzona (zwłaszcza przez Rancièrè’a) z Kantowskim pojęciem wzniosłości (jako „heterogenicznej i nieredukowalnej obecności w samym sercu zmysłowości pewnej siły, która ją przekracza”³⁷).

ZŁA KONCEPCJA SZTUKI

Sztukę zastąpiliśmy dziś dekoracją i modą. Najbardziej znany tekst o kiczu, o sztuce złej, autorstwa Hermanna Brocha, opiera się na sformułowaniu postulatu sztuki dobrej, nie zaś pięknej. Sztuka osiąga bowiem piękno nie w sposób bezpośredni. Jeśli artysta dąży do piękna, jest twórcą kiczu, nie zaś arcydzieła czy chociażby dzieła. Hasłem przewodnim artysty powinno być: Pracuj dobrze, dobrze wykonuj swoją robotę, a piękno „spadnie w dłonie”, gdy szczęśliwie ukończysz dzieło³⁸.

³⁵ Por. K a n t, dz. cyt., s. 124.

³⁶ Por. I. K a n t, *O użytku zasad teleologicznych w filozofii*, tłum. D. Pakalski, w: tenże, *Pisma teleologiczne*, tłum. J. Nowotniak, D. Pakalski, Wydawnictwo Rolewski, Toruń 2000, s. 37n.

³⁷ J. R a n c i è r e, *Los obrazów*, w: tenże, *Estetyka jako polityka*, tłum. P. Mościcki, J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 134.

³⁸ Por. H. B r o c h, *Kilka uwag o kiczu*, w: tenże, „*Kilka uwag o kiczu*” i inne eseje, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 113.

W wywiadzie udzielonym Benoît Chantre'owi w roku 2007 René Girard powiedział, że znajdujemy się w takim punkcie historii, w którym mimetyczny układ przyciągania–odpychania, będący „podstawą wszystkich patologii resentymetu”³⁹, osiągnął punkt niezróżnicowania. Porównywanie się, porównywanie przedmiotów, obiektów czy dzieł, przestało być twórcze. Ponieważ mimesis mechanizmu naśladowczego może być, według Girarda, albo zła, albo dobra (choć dobra jest zdecydowanie rzadziej), może mieć charakter kulturotwórczy i społeczny lub kulturę niszczącą (przemocowy), stała się dziś ona mechanizmem tak powszechnym, a zarazem pozornie zindywidualizowanym, że – w przekonaniu Girarda – zatraciliśmy swoje społeczne i kulturowe punkty odniesienia, między innymi te dotyczące sztuki.

W sztuce zwyciężyła postawa kiczowa, symulacja sztuki, dokonywana czasami w sposób bardzo podstępny, gdy sprawność warsztatu aspiruje do wyrażania całej prawdy o świecie. Tymczasem sztuka nigdy nie wyraża wszystkiego, godzi się na fragmentaryczność i niezaspokojenie odbiorcy, który często nie rozumie współczesnych mu arcydzieł i niekiedy musi dojrzewać do nich przez wieki. Kicz to zatem nie tyle kiepska sztuka, ile – zdaniem Brocha – zła sztuka⁴⁰, co stanowi rezultat jej zbyt wielkich aspiracji. Autor kiczu pragnie wywołać katharsis bez pracy wymagającej przede wszystkim czasu i nakreślenia ram wspólnoty interpretacyjnej. Kicz jest egoistyczny po stronie zarówno autora, jak i odbiorcy: i jeden, i drugi ponoszą winę za powszechność „postawy kiczowej”.

Broch sytuuje wartości dobro–piękno w układzie dynamiczno–stacycznym. Gdy jedna z nich jest dynamiczna, druga staje się jej efektem. Jeżeli twórca bądź odbiorca przekazu estetycznego nie uświadamia sobie tej zależności, przekaz cierpi wskutek braku ironii, co prowadzi do przerostu formy nad treścią albo treści nad formą. Broch porównuje kicz do nowotworu. Nowotwór nie jest chorobą, która przychodzi z zewnątrz, lecz stanowi nadmierny rozrost jakiejś funkcjonalnej dla całego organizmu tkanki. Kiedy zaczyna ona zmieniać się w nowotwór? Dzieje się to, gdy tkanka traci swoją funkcję podporządkowania i niejako chce żyć dla siebie, staje się narcystyczna. Podobnie funkcjonuje kicz, oferując tak dużo, że odbiorca nie chce niczego poza przedstawieniowością, jaką w ten sposób otrzymuje. Co ciekawe, w przekonaniu Brocha kicz nie zawiera się wyłącznie w (nieudanym) dziele, ale obecny jest również w pragnieniu kiczu. Należy dostrzegać powszechność „postawy kiczowej” i tępić jej najłżejsze ślady, zawsze jednak zaczynając od siebie – pisze Broch⁴¹.

³⁹ R. Girard, *Apokalipsa tu i teraz*, rozmawiał B. Chantre, tłum. C. Zalewski, WAM, Kraków 2018, s. 75.

⁴⁰ Por. Broch, *Zło w systemie wartości sztuki*, w: tenże, *Kilka uwag o kiczu” i inne eseje*, s. 156.

⁴¹ Por. tenże, *Kilka uwag o kiczu*, s. 116n.

Niemożliwe jest bowiem bezpośrednio osiągnięcie dobra, piękna i prawdy – wartości, które kojarzymy z trzema podstawowymi dziedzinami kultury: religią, sztuką i filozofią. Dobro według Brocha, specjalisty od dobrej sztuki, zostaje przypisane sztuce, jest celem dzieła, piękno nie może być bezpośrednim celem artysty. Piękno jako cel ogólny przesuwają się w stronę innej dziedziny kultury – filozofii, a prawda to cel ostatniej dziedziny Hegłowskiego Ducha absolutnego, religii⁴². Piękno to kategoria niedoceniana przez samych filozofów, którzy rezerwują ją dla teorii estetycznych, dotyczących sposobów percepcji świata. Estetyka traktowana jest jako gałąź filozofii, a często jako dziedzina, bez której refleksja epistemologiczna, a tym bardziej ontologiczna, potrafi się obejść. Estetyka tymczasem, jak ją określił Ingarden, to epistemologiczna i również ontologiczna kompetencja odróżniania wartości artystycznych od estetycznych. Te pierwsze wynikają z samej konstrukcji wytworu artystycznego, a te drugie z jego oceny, właściwa ocena piękna zawartego w wytworze artystycznym stanowi zaś syntezę, zestrojenie różnych wartości, i daje wgląd w problem intencjonalności, nie tylko artysty⁴³. Jak to wygląda w praktyce, Ingarden ukazał w swojej koncepcji czterech warstw dzieła literackiego. „Dzieło literackie jest tworem wielowarstwowym, w którym należy odróżnić: a) warstwę brzmień słownych, jako też twórców i charakterów językowo-brzmieniowych wyższego rzędu; b) warstwę znaczeniową, zbudowaną z sensów zdań wchodzących w skład dzieła; c) warstwę uschematyzowanych wyglądown, przez które przejawiają się przedmioty w dziele przedstawione; d) warstwę przedmiotów przedstawionych, a mianowicie przedstawionych przez czysto intencjonalne stany rzeczy, które są wyznaczone przez sensy zdań wchodzących w skład dzieła”⁴⁴.

Odbiór dzieła sztuki ma charakter procesualny i stopniowo obejmuje wszystkie cztery warstwy, a zatem pozwala zbudować przedstawienie, czyli ująć nasze doświadczenie jako pewną sensowną całość. Odbiorca kiczowy skupia się natomiast na warstwie trzeciej i traktuje ją jako cel dzieła. Warstwa pierwsza, brzmieniowa, jest właściwie jako jedyna poddana twórcy i stanowi jedyne tworzywo. Warstwa znaczeniowa ma charakter odrębny – osadzone w brzmieniach znaczenia słowne tworzą sensy słów i zdań, którym odpowiadają stany rzeczy, nie realne jednak, lecz intencjonalne. Można teorię Ingardena odnieść również do malarstwa i sztuk plastycznych. W przypadku koloru warstwa brzmieniowa jest rezultatem objęcia wzrokiem całej kolorystycznej

⁴² Zob. A. D o d a - W y s z y ń s k a, *Zarządzanie martwymi. Ironia eschatologii*, WNS UAM, Poznań 2019.

⁴³ Zob. R. I n g a r d e n, *Dzieło sztuki i jego wartość*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958.

⁴⁴ R. I n g a r d e n, *Formy poznawania dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 33(1936) nr 1-4, s. 165.

kompozycji. Kolor czerwony położony obok koloru białego wywołuje inne wrażenie wizualne niż położony obok zielonego. Trzecia warstwa dzieła, obejmująca świat przedstawiony, zbudowany – według Ingardena – paradoksalnie z miejsc pustych, tak zwanych „miejsc niedookreślenia”⁴⁵, oddana jest odbiorcy do samodzielnego zrekonstruowania. W końcu czwarta warstwa, stanowiąca konkretyzację czytelniczą, generuje twórczość odbiorcy, ale ów twórczy odbiór pozostaje ściśle określony ramą dzieła. Dopiero ta ostatnia warstwa stanowi o udanej interpretacji, przez którą Ingarden rozumie polifoniczny zestrój jakości estetycznie wartościowych przysługujących poszczególnym warstwom i umiejętność posługiwania się nim⁴⁶. Wartości estetyczne nakładane są na świat fikcyjny intencjonalnie, a więc estetyka – zdaniem fenomenologa Ingardena – to pochwała intencjonalności: podstawowego żywiołu myślenia. Intencjonalność wyraża myślenie wolne, nieograniczone ideologią ani pojęciami. Estetyka Ingardena stanowi ontologię sztuki i tylko sztuka uzdalnia nas do aktów etycznych, ponieważ tylko sztuka tworzy przedmioty czysto intencjonalne.

Piękno nie jest cechą zewnątrz, które zawsze może przemienić się w zamknięty sztywnymi ramami kicz; nie jest ono tym, co się nam podoba, rzeczą gustu, lecz ponadczasową koniecznością. Filozofia potrafi uchwycić całość doświadczenia i dlatego wartość piękna powinna być jej najbliższa. Jacques Rancière pisze, że estetyka winna powrócić do Kantowskiego ujęcia czasu i przestrzeni jako form zmysłowości, które kształtują myślenie⁴⁷.

EGZALTOWANA WYOBRAŻNIA WSPÓŁCZESNEGO MIESZCZANINA

Dominująca forma wyobraźni jest jednak wąska i krótkotrwała. Broch sformułował jednoznaczne równanie tłumaczące, skąd bierze się aż tyle kiczu: mieszczaństwo + romantyzm = kicz⁴⁸. Według Brocha kicz dotyczy nie tyle konkretnej realizacji artystycznej, ile raczej postawy. Prezentujący ją człowiek (którym może być każdy) przede wszystkim myli kategorię etyczną

⁴⁵ Tenże, *O poznawaniu dzieła literackiego*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 1, PWN, Warszawa 1966, s. 9.

⁴⁶ Por. A. B u r z y ń s k a, M.P. M a r k o w s k i, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006, s. 94n.

⁴⁷ Por. J. R a n c i è r e, *Od polityki do estetyki*, w: tenże, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 39.; I. K a n t, *O formie i zasadach świata dostępnego zmysłom oraz świata inteligibilnego. O pierwszej podstawie różnicy kierunków w przestrzeni*, tłum. A. Banaszkiewicz, Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 13-17. Por. też: A. D o d a - W y s z y ń s k a, *Inwazja ikonoklastów. Filozofia przedstawienia Jacques'a Rancière'a*, WNS UAM, Poznań 2012, s. 80n.

⁴⁸ Por. B r o c h, *Kilka uwag o kiczu*, s. 107.

z kategorią estetyczną i pragnie tworzyć rzeczy piękne, a przy okazji moralnie doskonałe. Ta druga cecha ma być bezpośrednim rezultatem pierwszej. Już od czasu dziewiętnastowiecznego modernizmu dominuje pogląd, że obiektów i działań uznanych za dzieła sztuki nie należy oceniać. Powstają przy tym nie tylko „lekkostrawne” filmy, książki czy przedstawienia, ale też przedstawienia trudne, tyle że trud ich odbioru nie wynika z namysłu nad obecnym w nich zestawem jakości estetycznych czy artystycznych, a jedynie z konieczności przedzierania się przez setki odniesień lub przez ich dziennikarsko-medialną polityczną otoczkę, która często powstaje jeszcze przed premierą lub pierwszym wystawieniem obiektu. Sztuka podlega dziś wykorzystaniu, zanim zdążymy zapoznać się z konkretnym wytworem. Często pozwalają na to sami twórcy, zdradzając intencje swoich projektów. Owo poszerzenie ich kompetencji jest zjawiskiem charakterystycznym dla obecnej epoki, a odnosząc się do Ingardenowskiej koncepcji dzieła (koncepcji skupiającej się na jego formie), można powiedzieć, że zjawisko to prowadzi do zablokowania możliwości bezinteresownego doświadczenia piękna.

W latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku na kartach *Mitologii*⁴⁹ Roland Barthes określił mieszczaństwo jako klasę społeczną żyjącą kiczem. Jest to klasa, która przede wszystkim nie chce być nazywana, chce wymykać się wszelkim określeniom. Ideologia mieszczańska potrafi wypełnić wszystko, ale ideologią stricte mieszczańską jest odrzucenie mieszczańskiego imienia⁵⁰. Ideologia ta widoczna jest zwłaszcza w specyficznym doświadczeniu i definiowaniu sztuki⁵¹, głównie poprzez znawstwo i zestawienia dóbr kulturowych oraz przez przywiązanie w ich interpretacji do ściśle określonego punktu widzenia.

W *Estetyce jako polityce* Jacques Rancière powołuje się na słynne Wolterowskie stwierdzenie, że ludzie gminu, ludzie prości, mają inne zmysły niż ludzie wykształceni. Wyciąga z niego wniosek, że dominacja w kulturze opiera się na oczywistości zmysłowego podziału, który przebiega między dwoma kategoriami ludzi. Władza elit jest więc władzą zmysłów wykształconych nad zmysłami surowymi, władzą intelektu nad doznaniem. Same formy doświadczenia zmysłowego miały utożsamiać różnice funkcji oraz miejsc z różnicami dotyczącymi natury⁵². Oczywiście mieszczenie uważają siebie samych za elity.

Jean Baudrillard twierdził z kolei, że tym, co jednostka dziś konsumuje, nie jest już „treść”, ale raczej zakodowane stosunki semiotyczne znaków

⁴⁹ Zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

⁵⁰ Por. tamże, s. 273.

⁵¹ Por. tamże, s. 274.

⁵² Por. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, w: *Estetyka jako polityka*, s. 29.

pozbawione referencyjnego odniesienia. Klient nabywa nie tyle pojedynczy przedmiot, ile cały system przedmiotów, całe serie, różnego rodzaju łańcuchy relacji podmiotowo-przedmiotowych. Przedmiotem nie jest tylko rzecz, lecz wszystko, co ma wartość wymienną. Baudrillard przedstawił krytykę klasycznej koncepcji podmiotu, twierdząc, że jednostka ludzka stanowi strukturę ideologiczną, która odpowiada formie towarowej (ma wartość wymienną) oraz formie przedmiotowej (ma wartość użytkową). Dzięki przedmiotom każda jednostka i każda grupa znajduje swoje miejsce w systemie. Za Marshalllem McLuhanem Baudrillard powtarza, że treścią (zawartością) każdego medium jest jego użytkownik, będący równocześnie częścią systemu i jego wytworem. W społeczeństwie konsumpcyjnym nie istnieją potrzeby niezależne, wszystkie potrzeby są społecznie kodowane i podporządkowane logice przedmiotów. „Przedmiot” (wytwór naszej pracy zamieniony w przedmiot, ale także dusza czy obraz) mści się na nas i przy nas pozostaje. Na tym polega Freudowski proces stłumienia – to, co stłumione, powraca w postaci samej represji. Każdy przedmiot staje się narzędziem transformacji ludzkiej świadomości⁵³.

W społeczeństwie późnomodernistycznym funkcję znakową zyskuje pieniądz, wymykając się tym samym logice wartości wymiennej i użytkowej – istota pieniądza sprowadza się do ciągłego krążenia. Pieniądz jako (zimny) środek przekazu, niezwiązany z rynkiem ani ze sposobami produkcji, zyskuje status hipermedium. Według Baudrillarda, od chwili, gdy środek przekazu stał się przekazem, wkraczamy w zimną epokę symulacji⁵⁴.

„NATYCHMIASTOWOŚĆ” PRAGNIENIE WSPÓŁCZESNOŚCI

Owa zimna epoka, w której żyjemy, nie ma nic wspólnego z surowością sztuki, z prawdą o potrzebie tworzenia, która pokonuje bariery choroby, biedy, braku akceptacji czy marginalizacji. Pytanie brzmi: czy jest jeszcze miejsce na art brut? Czy należy być może upatrywać w tego rodzaju zjawiskach miejsce na odrodzenie aksjologii? Współczesna „natychmiastowość” jest najbardziej przeciwna pojęciu piękna wymagającego kontemplacji, ujęcia całościowego, wyjścia poza indywidualną, ciasną perspektywę. Ambicją jest bowiem wszystko mieć, wszystkiego doświadczać „tu i teraz”. Nawet surowość art brut ma dziś dostarczać natychmiastowej przyjemności estetycznej, doznawanej bez wysił-

⁵³ Por. A. D o d a - W y s z y ń s k a, *Nowe mieszczaństwo i jego uczestnictwo w kulturze*, w: *Praktyki społeczne uczestnictwa w kulturze*, red. U. Kozłowska, Ż. Stasieniuk, A. Terlak, *Economicus*, Szczecin 2010, s. 36-51.

⁵⁴ Por. K. L o s k a, *Dziedzictwo McLuhana: Między nowoczesnością a ponowoczesnością*, Rabid, Kraków 2001, s. 112.

ku, bez ciszy, bez tajemnicy i bez samotności. Czyżby zatem sztuka surowa nie miała swojego odbiorcy? Mimo deklaracji jej wielbicieli wydaje się, że poza niewielką liczbą pasjonatów (amatorów) cała reszta to jej kolekcjonerzy. „Natychniastowość” dotyczy nie tyle równoczesności, ile nowego poszeregowania danych, a raczej zerwania łańcucha analogii, wyjścia poza historię, jak ma to miejsce we współczesnych mitach. Rozbudzenie pragnienia „natychmiastowości” stało się możliwe już dzięki odkryciu fali elektromagnetycznej, którego dokonano na początku dziewiętnastego stulecia, wieku światła i romantyzmu.

Największy przewrót społeczny, kulturowy i cywilizacyjny nastąpił wraz z upowszechnieniem elektryczności, która zlikwidowała serię zjawisk związanych z następstwem dnia i nocy i wynikającą z tego następstwa potrzebę analogicznego myślenia. Z chwilą wynalezienia elektryczności, zwłaszcza sztucznego światła, „natychmiastowość” stała się nowym rodzajem świadomości. Zaczęły do nas docierać, jak pisze McLuhan, przyczyny zjawisk, których nie brano wcześniej pod uwagę w układach ścisłego następstwa czy powiązania łańcuchowego⁵⁵.

Anthony Giddens diagnozuje te przemiany od strony związków najbardziej intymnych, osobistych. W *Przemianach intymności*⁵⁶ wskazuje: „Romans pozwala wpisać seksualność w przewidywalną przyszłość, w której przygody seksualne są przystankami na drodze do przyszłego związku miłosnego. Seks jest jakby mechanizmem wyzwalającym, a romans – poszukiwaniem własnego przeznaczenia. Poszukiwanie miłości romantycznej nie oznacza już jednak zwlekania z aktywnością seksualną aż pojawi się «ten jedyny». Owszem, seks z nowym partnerem może być początkiem upragnionego związku, ale najczęściej nim nie jest”⁵⁷.

Eliminacja wartości z procesu osiągania partykularnych celów zabezpiecza przed bezowocnym dążeniem do ideału. Miłość wyeliminowana przez romans, pozwala – poprzez seks – wcielić pragnienie w konkretny czas. Sztuka wyeliminowana przez dekoracyjność, wciela katharsis w zwyczajne, krótkotrwałe doznanie satysfakcji.

*

Zainteresowanie twórczością różnorodnych outsiderów skutkuje sztucznym promowaniem co sprawniej posługujących się pędzlem czy dłutem ludzi nie-

⁵⁵ Por M. M c L u h a n, *Zrozumieć media*, w: tenże, *Wybór tekstów*, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 216n.

⁵⁶ Zob. A. G i d d e n s, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2006.

⁵⁷ Tamże, s. 66.

wykształconych, często chorych. Próbuje się dzisiaj wpisać art brut czy outsider art w nurt sztuki krytycznej. Od jakiego momentu sztuka uległa całkowitemu upolitycznieniu? Baudrillard twierdzi, że stało się to, gdy Andy Warhol odniósł swój spektakularny sukces, „kończąc żałobę po obrazie i wyobrażeniu”⁵⁸.

„Kiedy Warhol malował swe *Zupy Cambella* w latach sześćdziesiątych, był to rozbłysk symulacji i całej nowoczesnej sztuki: nagle i niespodzianie obiekt-jako-towar, znak-jako-towar zostały w sposób ironiczny uświęcone – co stanowi skądinąd jedyną formę rytuału, jaka nam jeszcze pozostała: rytuał przejrzystości”⁵⁹.

Natychmiastowość, przejrzystość i rozproszenie wypierają ciszę, tajemnicę i samotność, które stanowią warunki twórczości autorów art brut.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Barthes, Roland. “Wykład.” Translated by Tadeusz Komendant. *Teksty. Teoria Literatury. Krytyka. Interpretacja*, no. 5 (47) (1979): 9–29.
- Barthes, Roland. *Mitologie*. Translated by Adam Dziadek. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Baudrillard, Jean. *Spisek sztuki*. Translated by Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006.
- Bobryk, Jerzy. *Przyczynowość i intencjonalność*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Wydziału Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego, 1992.
- Bouillet, Alain. “Myśleć art brut: Sztuka naiwna, sztuka ludowa, ‘nowi prymitywiści,’ sztuka ‘nie-profesjonalna’ – i art brut w Polsce.” Translated by Katarzyna Kubaszczyk. In *Art brut: Różnorodnie*. Edited by Joanna Daszkiewicz. Poznań: Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP, 2018.
- Broch, Hermann. “Kilka uwag o kiczu.” In *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*. Translated by Danuta Borkowska, Jan Garewicz, and Ryszard Turczyn. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Burzyńska, Anna, and Michał Paweł Markowski. *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Znak, 2006.
- Carr, Nicholas. *Płytki umysł: Jak Internet wpływa na nasz mózg*. Translated by Katarzyna Rojek. Gliwice: Helion, 2013.
- Chlewiński, Zbigniew. “Art brut po polsku.” In *Art brut: Różnorodnie*. Edited by Joanna Daszkiewicz. Poznań: Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP, 2018.
- Daszkiewicz, Joanna. “Pojęcie ‘art brut’ – w stronę miniaturowej teorii.” In *Art brut: Różnorodnie*. Edited by Joanna Daszkiewicz. Poznań: Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP, 2018.

⁵⁸ Baudrillard, dz. cyt., s. 35.

⁵⁹ Tamże, s. 48.

- Doda-Wyszyńska, Agnieszka, *Inwazja ikonoklastów: Filozofia przedstawienia Jacques'a Rancière'a*. Poznań: WNS UAM, 2012.
- . "Nowe mieszczaństwo i jego uczestnictwo w kulturze." In *Praktyki społeczne uczestnictwa w kulturze*. Edited by Urszula Kozłowska, Żaneta Stasieniuk, and Albert Terlak. Szczecin: Economicus, 2010.
- . *Pułapki przedstawienia: Filozofia przez pryzmat praktyk montażu pojęć*. Poznań: WNS UAM, 2016.
- . *Zarządzanie martwymi: Ironia eschatologii*. Poznań: WNS UAM, 2019.
- Dubuffet, Jean. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris: Galimard and Idées, 1973.
- Eco, Umberto. *Nieobecna struktura*. Translated by Adam Weinsberg and Paweł Bravo. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Girard, René. *Kozioł ofiarny*. Translated by Mirosława Goszczyńska. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1987.
- . *Apokalipsa tu i teraz: Rozmawiał Benoît Chantre*. Translated by Cezary Zalewski. Kraków: WAM, 2018.
- Giddens, Anthony. *Przemiany intymności: Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*. Translated by Alina Szulżycka. Warszawa: PWN, 2006.
- Hofstede, Geert, and Gert Jan Hofstede. *Kultury i organizacje: Zaprogramowanie umysłu*. Translated by Małgorzata Durska. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, 2007.
- Ingarden, Roman. „Dzieło sztuki i jego wartość.” In Ingarden, *Studia z estetyki*. Vol. 2. Warszawa: PWN, 1958.
- . “Formy poznawania dzieła literackiego.” *Pamiętnik Literacki* 33, no. 1–4 (1936): 163–92.
- . “O poznawaniu dzieła literackiego.” In Ingarden, *Studia z estetyki*. Vol. 1. Warszawa: PWN, 1966.
- Kant, Immanuel. *Krytyka władzy sądenia*. Translated by Jerzy Gałęcki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- . *O formie i zasadach świata dostępnego zmysłom oraz świata inteligibilnego. O pierwszej podstawie różnicy kierunków w przestrzeni*. Translated by Artur Banaszkiewicz. Kraków: Zielona Sowa, 2005.
- . “O użytku zasad teleologicznych w filozofii.” Translated by Dariusz Pakalski. In Kant, *Pisma teleologiczne*. Translated by Justyna Nowotniak and Dariusz Pakalski. Toruń: Wydawnictwo Rolewski, 2000.
- Luhmann, Niklas. *Semantyka miłości: O kodowaniu intymności*. Translated by Jerzy Łoziński. Warszawa: Scholar, 2003.
- Loska, Krzysztof. *Dziedzictwo McLuhana: Między nowoczesnością a ponowoczesnością*. Kraków: Rabid, 2001.
- McLuhan, Marshall. “Zrozumieć media.” In McLuhan, *Wybór tekstów*. Translated by Ewa Różalska and Jacek M. Stokłosa. Poznań: Zysk i S-ka, 2001.
- Mikurda, Kuba. “Słownik terminów Jacques'a Rancière'a.” In Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego: Estetyka i polityka*. Translated by Maciej Kropiwnicki and Janek Sowa. Kraków: Ha!art, 2008.

- Peiry, Lucienne. *L'Art Brut*. Paris: Flammarion, 1997.
- Potocka, Maria Anna. *Estetyka kontra sztuka: Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2007.
- Rancière, Jacques. *Dzielenie postrzegalnego: Estetyka i polityka*. Translated by Maciej Kropiwnicki and Jan Sowa. Kraków: Ha!art, 2007.
- . “Estetyka jako polityka.” In *Estetyka jako polityka*. Translated by Paweł Mościcki and Jan Kutyla. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.
- . *Estetyka jako polityka*. Translated by Paweł Mościcki and Jan Kutyla. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.
- . *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.
- . “Los obrazów.” In Rancière, *Estetyka jako polityka*. Translated by Paweł Mościcki and Julian Kutyla. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.
- . “Od polityki do estetyki.” In Rancière, *Dzielenie postrzegalnego: Estetyka i polityka*. Translated by Maciej Kropiwnicki and Jan Sowa. Kraków: Ha!art, 2007.
- Sławek, Tadeusz. “Fikcja i troska.” In *Znak, tekst, fikcja: Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*. Edited by Tadeusz Sławek and Wojciech Kalaga. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1987.
- Toffler, Alvin. *Trzecia fala*. Translated by Ewa Woydyło. Warszawa: PIW, 1997.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Agnieszka DODA-WYSZYŃSKA – Piękno w upolitycznionym świecie. Przypadek twórców samorodnych

DOI 10.12887/32-2019-3-127-10

Według Geerta Hofstede i Gerta Jana Hofstede bohaterowie kultury (na przykład artyści) stanowią spersonalizowany łącznik między symbolami kultury a rytuałami. W artykule założono, że „bohaterowie” ci, jak na przykład twórcy sztuki art brut, ucieleśniają ważne wybory wartości życiowych.

Francuski termin art brut, oznaczający „surową sztukę” lub „szorstką sztukę”, został stworzony przez francuskiego artystę Jeana Dubuffeta na opisanie sztuki tworzonej poza granicami głównego nurtu kultury. Art brut jest zjawiskiem wyjątkowym, dlatego ten rodzaj sztuki przemawia do osób, które naznaczone są szczególną odpowiedzialnością za to, co zostało stworzone.

Wszystkie formy cnoty (prawdy, dobra, piękna) są tylko funkcjami konsensu, co oznacza, że ustanawiają one miarę porównawczą rzeczy i ludzi, tylko sztuka wymyka się tej nowej formie władzy. Ma to jednak miejsce pod warunkiem, że sztuka nie jest kiczem. Hermann Broch, podając najlepszą definicję kiczu, ponownie zakotwicza wartość piękna w świecie metafizycznym, w centrum dyskursu estetycznego.

W estetyce Kantowskiej schemat wyobraźni oparty jest na dwóch formach: czasu i przestrzeni i stanowi on model rozumienia sztuki. Jacques Rancière ostrzega przed „podnoszeniem go do potęgi” poprzez „upolitycznienie” myślenia, poprzez wykorzystywanie obrazów uzasadniających indywidualne opinie, budzących emocje, ale nieporuszających wyobraźni. Nowoczesna ekspansja życia tworzy podziały między obywatelami (w ramach mieszczaństwa – nowej burżuazji), wykluczając rzeczywistość (na przykład niektórych artystów) z dyskursu publicznego, a nawet usuwając ich z pola percepcji. Obecnie obserwujemy zanik refleksji nad szeroko pojętym pięknem – refleksji aksjologicznej, której celem było połączenie etyki z estetyką, a wartości dobra z wartością piękną. Wciąż istnieją pewne ogólne etyczne wartości ludzkie, takie jak Dekalog, ale obecnie są one pozbawione mocy wiążącej i zależą od uwarunkowań historycznych relatywizowanych w naukach humanistycznych i społecznych.

Słowa kluczowe: art brut, kicz, autor, wartości, piękno, mieszczaństwo, mit

Kontakt: Zakład Semiotyki Kultury, Instytut Kulturoznawstwa, Szkoła Nauk Humanistycznych, Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Szamarzewskiego 89A, 60-568 Poznań
E-mail: adod@amu.edu.pl
Tel. 509159648
<http://agnieszkadoda.pl/>

Agnieszka DODA-WYSZYŃSKA – Beauty in a Politicized World: The Case of the Creators of *art brut*

DOI 10.12887/32-2019-3-127-10

According to Geert Hofstede and Gert Jan Hofstede, cultural heroes (e.g. artists) provide a personalized link between symbols and rituals in culture. This article assumes that ‘heroes,’ for instance creators of *art brut*, embody important choices of life values.

The French term *art brut*, meaning ‘raw art,’ or ‘rough art,’ was created by the French artist Jean Dubuffet to describe art created outside the boundaries of mainstream culture. *Art brut* is a unique phenomenon appealing in particular to those who accept a special responsibility for the artifacts thus created.

Today, all the shapes of virtue (embraced by truth, goodness, and beauty) are corollary of a consensus, that is, they establish a comparative measure of things and of people. Only art, provided it is not kitsch, escapes this new form of power. Hermann Broch reanchors the value of beauty in the metaphysical realm and puts it in the center of the aesthetic discourse.

Within Kantian aesthetics, imagination is analyzed as related to the pure forms of time and space, and the scheme this analysis renders is considered as the model for understanding art. However, Jacques Rancière warns against extrapolating this paradigm onto “politicized” thinking, in particular by means of the media which use emotional images and evoke certain sentiments in

order to justify individual opinions without appealing to the imagination. Social stratification, which is a mark of the modern (philistine and bourgeoisie) society, excludes certain individuals (for instance, certain artists) from public discourse, or even removes them from the public horizon. Currently, we witness gradual disappearance of axiological considerations combining ethics with aesthetics and linking the value of the good to that of beauty. Ethical and human values, such as those inherent in the Decalogue, are still recognized, but they are no longer considered as binding: rather, they are privatized and perceived as relative to particular historical circumstances, which, in turn, are relativized by the humanities, as well as by the social sciences.

Keywords: art brut, kitsch, author, values, beauty, philistinism, myth

Contact: Zakład Semiotyki Kultury, Instytut Kulturoznawstwa, Szkoła Nauk Humanistycznych, Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Szamarzewskiego 89A, 60-568 Poznań, Poland
E-mail: adod@amu.edu.pl
Phone: +48 509159648
<http://agnieszkadoda.pl/>

Dominik MAINSKI

UTRWALIĆ DZIEDZICTWO Ikonografia medali poświęconych św. Janowi Pawłowi II

Sama decyzja o próbie sportretowania Jana Pawła II mogła stanowić dla niektórych twórców nie lada wyzwanie. Wybór Karola Wojtyły na zwierzchnika Kościoła katolickiego był wydarzeniem niespodziewanym, które rozbudziło zapotrzebowanie na pamiątki związane z osobą Papieża. Na początku pontyfikatu nie istniały jeszcze wypracowane wzory ukazywania postaci Jana Pawła II, które mogłyby służyć jako inspiracja. Trudność obrazowania wynikała z powagi tematu i z problemu kreacji portretu jako takiego.

Wybór Karola Wojtyły na Stolicę Piotrową spowodował rewolucję w sztuce polskiej i światowej. Rewolucja ta dotyczyła również medalierstwa, w którym doszło do zmultiplikowania typów medali papieskich oraz wzbogacenia ich ikonografii. W czasie pontyfikatów poprzedników Jana Pawła II medale miały charakter raczej okolicznościowy, związany z upamiętnianiem kolejnych lat sprawowania urzędu lub ważnych wydarzeń w życiu i historii Kościoła. Pojawiały się również medale o charakterze pamiątkarskim, przeznaczone dla rzeszy pielgrzymów przybywających do Watykanu. Te rodzaje obiektów emitowano jedynie na terytorium Państwa Kościelnego lub Włoch, a emisje miały charakter oficjalny¹. Od roku 1978 natomiast medale zaczęto produkować niemal we wszystkich krajach odwiedzanych przez Jana Pawła II w trakcie jego licznych pielgrzymek. Na uwagę zasługuje fakt wydawania medali w państwach o niewielkich tradycjach medalierskich, a także – co zaskakujące ze względów religijnych – w krajach islamskich. Poza tym państwo watykańskie utraciło monopol w dziedzinie emisji medali – podjęły ją również instytucje społeczne i polityczne, a nawet osoby prywatne. Z tego też powodu wiele emisji medali straciło charakter oficjalny. Trudno jest dokładnie określić liczbę medali papieskich. Jak podaje Jan Bogumił Stachowiak, do roku 2003 na świecie ukazało się ponad dwanaście tysięcy medali z wizerunkiem Jana Pawła II, co już wówczas przekraczało łączną liczbę wszystkich tego typu dzieł poświęconych wcześniejszym papieżom². Ponadto Janowi Pawłowi II

¹ Por. E. S t r ó ż c z y k, [rec.] *Jan Paweł II na medalach i monetach świata*, „Ład” 5(1987) nr 22, s. 7.

² Por. J.B. S t a c h o w i a k, *Działalność papieska medalami pisana od Marcina V do Jana Pawła II*, „Wiadomości Archidiecezji Lubelskiej” 77(2003) nr 3, s. 789.

dedykowano więcej medali niż jakimkolwiek człowiekowi w historii³. Ta ogromna liczba medali papieskich uniemożliwia ich precyzyjną klasyfikację tematyczną, ikonograficzną czy typologiczną, choć w literaturze przedstawiono kilka tego rodzaju podziałów. Wśród medali znajdują się dzieła dotyczące początków pontyfikatu (wyboru, inauguracji), opisujące religijną działalność papieską (medale doktrynalne emitowane z okazji ogłoszenia encyklik, listów i innych dokumentów, medale liturgiczne odnoszące się do beatyfikacji czy kanonizacji dokonanych przez papieża oraz medale pielgrzymkowe), a także medale ilustrujące inne rodzaje aktywności głowy Kościoła (w tym działalność kulturalną papieża). Odrębne miejsce w tradycji medalierskiej zajmują medale roczne (annualne) emitowane przez Państwo Kościelne od roku 1534⁴. Dzieła te wyznaczają chronologię kolejnych pontyfikatów: na ich awersach zawsze pojawia się wizerunek papieża, któremu towarzyszy jego imię, określenie godności, rok pontyfikatu wyrażony liczbą rzymską, a poprzedzony słowem „Anno” lub jego skrótami: „A” albo „An”; na rewersach zaś przedstawia się najważniejsze momenty minionego roku pontyfikatu. Medale te produkowane są w trzech wersjach materiałowych: złocie, srebrze i brązie. Wydawane są również medale pośmiertne (w tym medale *sede vacante*): niektóre z nich zawierają zapis przesłania zmarłego papieża.

Instytucją, która wyemitowała najwięcej medali papieskich o charakterze oficjalnym w Polsce, jest Mennica Polska w Warszawie. Firma ta produkuje swoje dzieła przede wszystkim techniką wybijania wizerunku na krążku za pomocą stempla. W połowie dwudziestego wieku w sztuce „małego reliefu” popularny stał się typ tak zwanych medali autorskich tworzonych przez artystów prywatnie, poza oficjalnymi zamówieniami płynącymi z różnego rodzaju instytucji. Prace autorskie powstawały z indywidualnej potrzeby, wskutek działania często bardzo osobistych bodźców artystycznych. Tworzono je, stosując głównie technikę odlewu w brązie. Dzieła te bywały unikatowe – nie rzadko powstawał tylko jeden egzemplarz pracy. Twórcy tego rodzaju medali mają nieograniczoną swobodę interpretacji treści poddawanych artystycznej analizie, mogą zarówno wykorzystywać znaki wypracowane w ikonografii i powszechnie zrozumiałe, jak i sięgać do najbardziej osobistych impresji. Dokładny przekaz i ikonografia medali papieskich tworzonych w tym nurcie są niekiedy trudne do odczytania (jeśli w ogóle jest to możliwe). Odbiór tych medali wymaga zatem bliskiego kontaktu z dziełem i większego skupienia. Z tego też powodu medalierstwo nazywane bywa sztuką intymną⁵. Medalier-

³ Por. T. M u l l a l y, *The Medals of Pope John Paul II*, „The Medal” 1994, nr 24, s. 107.

⁴ Por. S t a c h o w i a k, dz. cyt., s. 772.

⁵ Por. Z. N e s t o r o w i c z, *Jan Paweł II w medalierstwie polskim*, Polskie Towarzystwo Numizmatyczne Oddział w Lublinie–Lubelski Klub Kolekcjonerów przy Wojewódzkim Ośrodku Kultury w Lublinie, Lublin 2012, s. 7. Publikacja Nestorowicza jest – jak dotąd – najobszerniejszą



1. *Joannes Paulus II*, 1979, proj. Jerzy Jarnuszkiewicz. Fot. Dominik Maiński.



2. *Joannes Paulus PP II – Anno III*, 1981, proj. Józef Stasiński. Fot. Dominik Maiński.



3. *Juliusz Słowacki – Jan Paweł II*, 1999, proj. Tadeusz Tchórzewski. Fot. Dominik Maiński.



4. 90. rocznica urodzin Jana Pawła II, 2010, proj. Bronisław Chromy. Fot. Dominik Maiński.



5. Jasna Góra 1982, 1982, proj. Mieczysław Przyborowicz. Fot. Dominik Maiński.



6. Jan Paweł II, 1978-80, proj. Stanisława Wątróbska-Frindt. Fot. Dominik Maiński.



7. Jan Paweł II w bazylice Mariackiej, 1999, proj. Czesław Dźwigaj. Fot. Mariusz Berdys (udostępnione przez Bernarda Marka Adamowicza).



8. Jan Paweł II – papież – II pielgrzymka do Polski, 1983, proj. Zbigniew Łukowiak. Fot. Mariusz Berdys (udostępnione przez Bernarda Marka Adamowicza).



9. Jan Paweł II – Apostoł pokoju, 1987, proj. Ewa Olszewska-Borys. Fot. Mariusz Berdys (udostępnione przez Bernarda Marka Adamowicza).



10. *Relikwiarz*, 2014, proj. Monika Molenda. Fot. Mariusz Berdys (udostępnione przez Bernarda Marka Adamowicza).

stwo artystyczne, w ramach którego powstawały też liczne dzieła poświęcone Janowi Pawłowi II, dobrze wkomponowało się w prowadzoną po Soborze Watykańskim II politykę Kościoła wobec sztuki. Kościół uznał wówczas prawo każdego twórcy do własnego, subiektywnego sposobu analizy zagadnień religijnych.

W artykule podjęto próbę usystematyzowania najważniejszych schematów ikonograficznych i motywów, które pojawiły się dotychczas w niezwykle bogatej twórczości medalierskiej ilustrującej postać i dokonania Jana Pawła II. Posłużono się przykładami dzieł sztandarowych, charakterystycznych lub nowatorskich, wykreowanych przez najwybitniejszych współczesnych twórców. W większości przypadków są to medale, których ikonografia w sposób klarowny przywołuje najważniejsze schematy obrazowania w medalierstwie papieskim. Odwołano się również do przykładów prac nieudanych lub w sposób szampowy powtarzających wypracowane wcześniej rozwiązania ikonograficzne. W tym sensie dokonany w tekście przegląd ikonografii można zatem uznać za pełny.

PORTRET PAPIEŻA

Portret był pierwszym motywem, który pojawił się w ikonografii polskiego medalierstwa na samym początku jego dziejów, czyli w szesnastym wieku⁶, i do dzisiaj pozostaje w niej obecny jako motyw najczęściej wykorzystywany. Portrety widnieją na powierzchni prawie wszystkich medali odnoszących się do znanych osób, a w przypadku dzieł o innej tematyce pojawiają się także jako symbol lub tło wizerunku zasadniczego.

objętościowo pracą poświęconą papieskiemu medalierstwu w Polsce. Przybliżyła ona czytelnikom niemal całość dorobku projektantów medali powstałych do roku 2012. Jej niewątpliwym walorem są dokładne reprodukcje dzieł, których większość pokazano w naturalnej wielkości. Lubelski numizmatyk nie wyszedł jednak niestety poza tendencję obecną w polskiej literaturze przedmiotu, gdzie temat medali papieskich w aspekcie naukowym analizowany jest bardzo pobieżnie (tylko we wstępach do licznych katalogów wystaw lub zbiorów medalierskich). Cytowana praca nie jest zatem monografią tematu, a jedynie katalogiem (jakkolwiek monumentalnym), poprzedzonym wstępem, w którym w sposób ogólnikowy, na pięciu stronach tekstu, dokonano próby całościowej analizy bogatego zjawiska medalierstwa papieskiego, w tym jego ikonografii i technik wykonania dzieł. Co więcej, w katalogu pojawia się wiele nieprawidłowości (błędne wskazanie autorstwa niektórych medali, również bardzo znanych i stworzonych przez najwybitniejszych medalierów, na przykład przez Józefa Stasińskiego, niewłaściwa datacja prac i błędy w danych technicznych, a także mylenie awersu z rewersem), co każe korzystać z niego w sposób wyjątkowo ostrożny.

⁶ Por. H. W o j t u l e w i c z, *Portret w medalierstwie polskim*, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Lublinie i Muzeum w Zabrzu, Muzeum Okręgowe w Lublinie–Muzeum w Zabrzu, Lublin–Zabrze 1978, [b.n.s.].

Analizując powstałe w różnych epokach medale poświęcone głowom Kościoła, zauważyć można pewną regularność – na awersie pojawiał się przeważnie portret papieża, rewers zaś przedstawiał dopełnienie treści poprzez różnorakie elementy, takie jak: herby, symbole, alegorie czy motywy odnoszące się do wydarzeń z czasów pontyfikatu. W ikonografii ukazuje się papieża przeważnie dwupłaszczyznowo – z jednej strony przybliżając jego fizyczny wygląd, z drugiej zaś poprzez ilustrację jego zasług⁷. Obie strony tradycyjnie dwupłaszczyznowego dzieła medalierskiego uzupełniają się pod względem treści, co z punktu widzenia ikonografii stanowi najistotniejszą cechę specyficzną sztuki „małego reliefu” – obu stronom należy zatem poświęcić tyle samo uwagi.

W tradycji medalierstwa portret papieża z towarzyszącymi atrybutami miał za zadanie ukazywać go w sposób oficjalny jako suwerennego władcę. Najbardziej majestatyczne były dawne przedstawienia dostojnika w tiarze, wykonującego podniesioną ręką gest błogosławieństwa. Od wieku dziewiętnastego strój papieży przedstawiany na medalach stawał się coraz skromniejszy. Wiązało się to ze stopniowym ograniczaniem świeckiej władzy papieża na rzecz przywództwa jedynie duchowego.

Główny motyw na medalach portretowych stanowi samoistny wizerunek Jana Pawła II. Może to być ujęcie głowy z profilu, portret w trzech czwartych zwrócony w jedną ze stron bądź portret en face. Niekiedy jest to popiersie, kiedy indziej półpostać lub cała postać ukazane z boku, en trois quarts lub z przodu. Najczęstsze ujęcie to portret Ojca Świętego z pastorałem w lewej dłoni i prawą ręką podniesioną do błogosławieństwa lub pozdrowienia. Papież przedstawiony na medalu może stać, siedzieć lub klęczeć. Liczba ujęć i póż zastosowanych przed artystów w Polsce i na świecie – ze względu na jej ogrom – jest niemożliwa do określenia.

Sama decyzja o próbie sportretowania Jana Pawła II mogła stanowić dla niektórych twórców nie lada wyzwanie. Wybór Karola Wojtyły na zwierzchnika Kościoła katolickiego był wydarzeniem niespodziewanym, które rozbudziło zapotrzebowanie na pamiątki związane z osobą Papieża. Na początku pontyfikatu nie istniały jeszcze wypracowane wzory ukazywania postaci Jana Pawła II, które mogłyby służyć jako inspiracja. Twarz nie była łatwa do oddania w dziele – nie tak wyrazista i plastyczna jak inne wizerunki obecne w medalierstwie (na przykład oblicze Józefa Piłsudskiego z charakterystycznymi sumiastymi wąsami, które wprawnemu medalierowi łatwo wyrzeźbić). Trudność obrazowania wynikała z powagi tematu i z problemu kreacji portretu jako takiego. Portret, należący do najbardziej skomplikowanych motywów w sztuce

⁷ Por. A. Krzyżanowska, *Medale papieskie w zbiorach Gabinetu Monet i Medali Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 32(1988), s. 225.

w ogóle⁸, okazuje się szczególnie trudny w dziedzinie tak zwanego małego reliefu, gdzie na płaskiej i niewielkiej powierzchni operuje się skrótami. Artyści próbowali oddawać również wymiar psychiczny postaci. Do powstania udanego portretu rzeźbiarskiego niezbędne jest zaistnienie minimum trzech istotnych czynników: fizjonomicznego i psychologicznego podobieństwa wizerunku do portretowanej osoby oraz dobrego poziomu artystycznego pracy.

W tym kontekście można przywołać wspomnienia rozterek, które przeżywał Jerzy Jarnuszkiewicz podczas tworzenia w roku 1979 swojego pierwszego dzieła medalierskiego dedykowanego Janowi Pawłowi II (il. 1) i które opisywał w wywiadzie udzielonym czasopismu „Konteksty”⁹. Awers tego medalu ukazuje głowę Ojca Świętego zwróconą w prawo. W otoku, wzorem watykańskich medali, pojawia się łacińska legenda: • JOANNES • PAULUS • II 2-10 • VI • 1979. Także poprzez ten tradycyjny napis wyraziła się nieśmiałość Jarnuszkiewicza przy kreowaniu tego wczesnego medalu papieskiego. Artysta nie zdecydował się jeszcze na umieszczenie legendy w brzmieniu polskim – niejako z szacunku do wielowiekowej tradycji watykańskiego medalierstwa. W przywoływanym wywiadzie twórca opowiadał o swojej pełnej trudności nad portretem. Przyznawał, że nie od razu udało mu się oddać podobieństwo twarzy Papieża i że taki impas w procesie twórczym zdarzył mu się po raz pierwszy w życiu¹⁰.

W zależności od przedstawianych na medalach wydarzeń, w jakich Ojciec Święty uczestniczył, wyodrębnić można dwa rodzaje stroju papieskiego ukazywane w medalierstwie. Na zwykły, mniej oficjalny ubiór może składać się biała sutanna z szerokim pasem z herbem papieskim (łac. cingulum) i mucet, czyli biała pelerynka kończąca się na wysokości łokci, oraz piuska, którą nakryta jest głowa Papieża. Strój pontyfikalny ukazywany jest przez artystów w przedstawieniach scen podniosłych, na przykład sprawowania liturgii. Elementami widocznymi na medalach są w tym przypadku ozdobny ornat i paliusz. Nakrycie głowy stanowi mitra (infuła) – dwa połączone ze sobą trójkąty (łac. cornua) z opadającymi na plecy wstęgami (łac. vittae). Do czasów Pawła VI papież używali również tiary, czyli potrójnej korony. Uzupełnieniem stroju papieskiego jest łańcuch z krzyżem, noszony na szyi, oraz pierścień. Ten ostatni, jako symbol urzędu i godności papieskiej, nakładany jest dostojnikowi w dniu inauguracji pontyfikatu, a łamany po jego śmierci. Jan Paweł II używał płaskiego pierścienia w kształcie krzyża z wizerunkiem

⁸ Por. J. J a w o r s k a, *Jan Paweł II w sztuce polskiej*, w: *Materiały XV Sesji Stalej Konferencji Archiwów, Bibliotek i Muzeów Polskich na Zachodzie 23-26.9.1993*, red. M. Jagosz, Fundacja Jana Pawła II – Ośrodek Dokumentacji Pontyfikatu, Rzym 1994, s. 36.

⁹ Zob. A. J a c k o w s k i, *Jerzy Jarnuszkiewicz – szkic do portretu*, „Konteksty” 61(2007) nr 1(276), s. 71-98.

¹⁰ Por. tamże, s. 89n.

Jezusa tronującego z otwartą księgą ułożoną na kolanach. Ikonografię pierścienia uzupełniały monogram Chrystusa oraz przedstawienie ryby – starożytnego symbolu chrześcijan. W ukazywanych scenach uroczystych atrybut papieża jako następcy św. Piotra stanowi zwykle trzymany przez niego pastorał (laska pasterska). Jan Paweł II posługiwał się charakterystycznym smukłym pastorałem o pofałdowanej fakturze. Nadano mu kształt krzyża z sylwetką rozpiętego na nim Chrystusa. Przedmiot ten na zlecenie Pawła VI zaprojektował rzeźbiarz Lello Scorzelli.

Typowym portretem papieskim jest pozostający w konwencji realizmu wizerunek samoistny, statyczny, umiejscowiony na neutralnym tle, bez kontekstu miejsca i czasu. Bywa, że portret występuje na jednej ze stron dzieła lub jest powtórzony również na drugiej. Nestor polskich medalierów Józef Stasiński zaprojektował medal wydany z okazji trzeciego roku pontyfikatu Jana Pawła II i upamiętniający zamach z roku 1981 (il. 2). Już kształt tego medalu, zbliżony do kwadratu o ostrych konturach, oddaje dramatyzm wydarzeń. Dostyc często we współczesnym medalierstwie sam wykrój, nie typowo okrągły, kwadratowy czy prostokątny, jest nośnikiem znaczeń i elementem wzbogacającym ikonografię. Na awersie przywołanego dzieła ukazano scenę, w której Papież osuwa się po odniesieniu ran – okazuje się, że dla oddania emocji wystarczy przedstawić w ramach portretu fragment twarzy. Poza tym powierzchnię medalu wypełnia ujęcie grupy ludzi zgromadzonych na placu św. Piotra. Scenę tła artysta przedstawił – co unikatowe – stosując technikę rastra fotograficznego¹¹. Wykorzystanie tej techniki nadaje dziełom medaliera charakter collage'u. Artysta wprowadzał w strukturę swoich obiektów także odciski elementów najbliższej rzeczywistości – na przykład palców, ust czy roślin. Twarz Jana Pawła II na omawianym medalu pozbawiona jest energii, co sugeruje, że obserwujemy moment tuż po zranieniu. Artysta zróżnicował chronologię wydarzeń. Scena z tła (fotografii) miała miejsce wcześniej niż to, co zobrazowano poprzez wizerunek przedstawiający Papieża już po postrzeleniu. W ten sposób medalier sprawia, że odczuwamy następstwo czasowe kolejnych chwil.

Odwrotną stronę dzieła wypełnia scena, w której papamobile z rannym Papieżem odjeżdża w eskorcie. Tu portret jest schematyczny i ukazuje Ojca Świętego od tyłu. Pewna skrótowość przekazu i żywa narracja nadają pracy charakter relacji niejako dziennikarskiej. Dzieło to określane jest jako medal reportażowy¹². Dobrze wkomponowuje się ono w specyfikę medalierstwa

¹¹ Por. *Twórczość Katarzyny i Józefa Stasińskich*, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Białej Podlaskiej, październik-listopad 1984, red. C. Wrębiak, Muzeum Okręgowe w Białej Podlaskiej, Biała Podlaska 1984, [b.n.s.].

¹² Por. Z. B ł ą d e k, *Wielkość przekazu w artystycznej formie Józefa Stasińskiego*, Zenon Błądek, Puszczykowo–Poznań 2014, s. 22.

papieskiego – zestawy medali przedstawiających Papieża, wykonanych przez jednego artystę lub różnych twórców, stanowią jako całości niejako artystyczną kronikę pontyfikatu Jana Pawła II. Portret Papieża z awersu omawianej pracy oraz jego sylwetka wycinkowo zarysowana na rewersie są jedynymi ogniwami kompozycji wykonanymi techniką reliefu medalierskiego. Pozostałe elementy artysta wykreował, używając metody rastra. Nietypowe zestawienie technik wywołuje efekt kontrastu, spotęgowanego grą światłocienia. Medal ten stanowi przykład przemyślanego wyboru formy adekwatnej do przekazywanych treści.

Opisywane dzieło, zawierające wiele nowych rozwiązań w ikonografii papieskiej, należy do grupy medali annualnych Stasińskiego. Artysta corocznie odlewał medal, którego tematyka dotyczyła jednego z najważniejszych wydarzeń minionego roku pontyfikatu Jana Pawła II (medale takie emitowała wcześniej wyłącznie mennica rzymska). Dzieła te odznaczają się dużą różnorodnością ikonograficzną i formalną. Stasiński niejednokrotnie rezygnował ze stylizacji twarzy (co często miało miejsce we wcześniejszych wiekach medalierstwa) na rzecz naturalistycznego wręcz ukazania fizjonomii Papieża i prawdy o tym coraz bardziej starzejącym się człowieku. Medalier odszedł też od stosowania bezpostaciowego tła. Cała powierzchnia medalu prawie zawsze – zgodnie z zasadą *horror vacui* – wypełniona jest szczerlnie motywami figuratywnymi lub rozedrganą fakturą. Wizerunki Papieża zazwyczaj nie są już tradycyjnie statyczne, lecz wkomponowywano je w pełne dramaturgii i rozbudowane w czasie sceny.

Na dwustronnych pracach medalierskich portrety zbiorowe (Papieża z osobami towarzyszącymi) mogą pojawiać się na jednej ze stron medalu lub wypełniać zarówno rewers, jak i awers. Znamienne zestawienie wizerunków dwóch osób ukazano w projekcie Tadeusza Tchórzewskiego z roku 1999 (il. 3). Na awersie artysta umieścił popiersie Juliusza Słowackiego. Powierzchnia rewersu obejmuje z kolei portret Jana Pawła II przed obrazem Matki Boskiej Piękarskiej według drzeworytu Pawła Stellera¹³. Na pierwszy rzut oka zestawienie postaci wydaje się nielogiczne. Wyjaśnienie odnaleźć można w przywołanym fragmencie wiersza poety z 1848 roku zatytułowanego *Pośród niesnasków Pan Bóg uderza*, gdzie w słowach „Dla Słowiańskiego oto Papieża / Otwarty tron”¹⁴ wieszcz zdaje się przepowiadać wybór Słowianina na Stolicę Piotrową.

¹³ Por. K. G r a b i ń s k i, *Juliusz Słowacki i Jan Paweł II*, „Grosz” 76(1999), s. 5. Znamienne w wypadku tego projektu jest odwrócenie stron. W przypadku medali papieskich awers (ważniejsza strona dzieła, która zazwyczaj wskazuje na temat) zawiera przeważnie wizerunek Ojca Świętego. Tutaj autor ustalił, że portret zostanie przesunięty na rewers. Tym sposobem zaakcentowano następstwo czasowe wydarzeń: Słowackiemu poświęcono awers, od którego zazwyczaj zaczyna się obcowanie z medalem; Papieżowi z kolei dedykowano stronę odwrotną.

¹⁴ J. S ł o w a c k i, *Pośród niesnasków Pan Bóg uderza*, w: tenże, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 1. *Liryki i powieści poetyckie*, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 118.

W tym kontekście portrety pozornie niezwiązanych ze sobą osób doskonale ze sobą korespondują.

Typów postaci, które towarzyszą wizerunkowi Papieża w medalierstwie (aranżują z nim scenę bądź są jedynie obok, bez fizycznej korelacji), jest wiele. Bywają to przedstawienia osobistości, z którymi Jan Paweł II miał kontakt podczas konkretnych wydarzeń, postaci historycznych, których los czy usługi mają pewien związek z jego pontyfikatem albo też osób anonimowych – obecność tych postaci ma za zadanie podkreślić przekaz pracy lub mają one stanowić ozdobę powierzchni medalu czy wypełnienie tła przedstawienia.

Większość medali zawiera portret Jana Pawła II w formie reliefu „nałożonego” na płaszczyznę. Istnieje też grupa dzieł – wykreowanych na przykład przez Bronisława Chromego – w przypadku których portret ów jest w pełni przestrzenny. Stworzenie wizerunku tego rodzaju możliwe było dzięki zastosowaniu ażurów w strukturze obiektu. Odejście od klasycznego pojmowania medalu dostrzec można w poświęconych tematyce papieskiej pracach krakowskiego artysty, głównie projektowanych w ostatniej fazie jego twórczości. Medale z kilku ostatnich lat życia profesora wykonane zostały przez jego uczniów, zgodnie jednak projektem nauczyciela i pod jego nadzorem. Realizacje przełomowych pomysłów Chromego przeprowadzono w kilku emisjach na zlecenie Małopolskiego Okręgu Polskiego Związku Filatelistów. Z roku 2010 pochodzi medal (il. 4) w kształcie dwóch nakładających się na siebie żagli umieszczonych na cokole, co umożliwia postawienie dzieła. W centrum wyrzeźbiono otwór, w którym pojawia się niewielka statua Jana Pawła II. Portret staje się w ten sposób – i to jest najbardziej przełomowe – rzeźbą całkowicie przestrzenną. Wizerunek wykonany został z pozoru niestarannie – realizuje on raczej ideę portretu niż wiernie odwzorowuje cechy. Deformacje kształtów funkcjonują w twórczości artysty jako wyraz chęci dotarcia do istoty zjawiska i oczyszczenia go z elementów uniemożliwiających czysty odbiór¹⁵. Prace Chromego stanowią ziszczenie idei „pomnikowości” w medalierstwie. Sam artysta swoje medale określał mianem „pomników kieszonkowych”¹⁶.

Niekiedy zamiast kreacji nowego portretu Papieża przywoływano na medalu wizerunek zaczerpnięty z istniejącego już pomnika. W przypadku kilku dzieł odwołano się na przykład do sztandarowej rzeźby Jarnuszkiewicza znajdującej się na dziedzińcu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Pomnik ten ukazuje Ojca Świętego w serdecznym uścisku z kardynałem Stefanem Wyszyńskim. Na rynku kolekcjonerskim funkcjonują też tak zwane medale filatelistyczne, których tradycja sięga drugiej połowy dziewiętnastego

¹⁵ Por. J. M a d e y s k i, *Bronisław Chromy*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007, s. 74.

¹⁶ Cyt. za: D. Z a j d a, *Metal – ulubione tworzywo Chromego*, „Nasza Politechnika” 12(2008) nr 3(69), s. 42.

wieku¹⁷. Na ich powierzchni umieszczono przedstawienia znaczka pocztowego, emblematu Polskiego Związku Filatelistów lub innych symboli związanych z filatelistyką. Wśród dzieł tego typu znajdują się medale ukazujące znaczki z podobizną Jana Pawła II – jednym z najczęstszych motywów w światowej filatelistyce.

Obok projektów o wysokim poziomie artystycznym funkcjonują również w obiegu prace zupełnie nieudane w warstwie estetyki i ikonografii. Martwi duża liczba tych obiektów, a także fakt, że produkty niektórych „artystów” ukazywały się wielokrotnie w nowych, nieco tylko zmienionych odsłonach. Znamienne są w tym kontekście medale autorstwa Mieczysława Przyborowicza związane z obchodami sześćsetlecia obecności obrazu Matki Boskiej w klasztorze na Jasnej Górze. Twórca powtarzał kilkadziesiąt razy ten sam schemat portretu papieskiego (il. 5). Oprócz miernego wykonawstwa medali najslabszym ich punktem jest przedstawienie twarzy Ojca Świętego: widzimy oblicze z nienaturalnym grymasem, zapadniętymi ustami i bardzo wydatną żuchwą. Podobieństwo do modelu jest nikłe. Działanie Przyborowicza, twórcy o niskim poziomie talentu, można wytłumaczyć głęboką potrzebą przywołania papieskiego wizerunku w kolejnych wersjach (potrzebą osobistą lub wynikłą z zamówienia na medal).

Większą wrażliwością cechuje się postawa innego twórcy medali oraz monumentów papieskich – wspomnianego już Bronisława Chromego, który świadomie ograniczył w swojej twórczości liczbę wizerunków Ojca Świętego, aby nie wywoływać wrażenia, że jego własny dorobek, sztuka medalierska czy przestrzeń publiczna zdominowane są przez ten temat. Z wypowiedzi Chromego wynika, że większość jego medali papieskich powstała na zlecenie instytucji, których prośbom artysta po prostu ulegał¹⁸. W kontekście wszelkiego typu dzieł poświęconych Janowi Pawłowi II warto wspomnieć, że Chromy stworzył tylko cztery pomniki papieskie, co zdecydowanie odróżnia go od innego krakowskiego artysty, także medaliera – Czesława Dźwigaja – w którego dorobku znajduje się kilkadziesiąt papieskich rzeźb wielkoformatowych. Dźwigajowi zarzuca się, że pewne partie swoich prac wykorzystywał kilkakrotnie, projektując nowe pomniki.

Niekorzystne światło na niektórych projektantów rzucają również inne fakty. Zdarzało się w medalierstwie bezprawne wykorzystywanie wykreowanych już wcześniej schematów ikonograficznych. Przy tak dużej liczbie prac poświęconych Papieżowi musiało dojść do niezamierzonych powtórzeń, nie-

¹⁷ Por. B. K o z a r s k a - O r z e s z e k, *Polskie medale filatelistyczne 1899-1984. Katalog*, wystawa w Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu, Muzeum Sztuki Medalierskiej, Wrocław 1984, s. 3.

¹⁸ Zob. wypowiedź Bronisława Chromego w wywiadzie udzielonym Dominikowi Maińskiemu 29 sierpnia 2012 roku, archiwum autora.

k którzy artyści powielali jednak wypracowane wzory dosłownie i świadomie. Najczęstszym zapewne „plagiatem” ikonograficznym jest wykorzystywanie jednego z pierwszych wizerunków Papieża z medali i monet zaprojektowanych przez Stanisławę Wątróbską-Frindt (il. 6), przede wszystkim portretu Ojca Świętego w stroju liturgicznym, z pastorałem w lewej ręce, pozdrawiającego wiernych. Wizerunek ten nawiązuje do zdjęcia Papieża wykonanego na początku pontyfikatu. Portret ów kopiowany był dosłownie przez twórców polskich i zagranicznych.

INNE MOTYWY IKONOGRAFICZNE

Najczęściej stosowane na medalach papieskich wypełnienie tła stanowią motywy architektoniczne. Przedstawienie na medalu może koncentrować się na samej budowli, historii jej powstania czy rozbudowy. Obiekt taki staje się wówczas niejako głównym „bohaterem” dzieła. Innym wymiarem obecności tego rodzaju motywów jest ich zastosowanie symboliczne, wskazujące na miejsce związane z istotnym wydarzeniem na przykład historycznym czy gospodarczym, do którego odwołuje się treść medalu¹⁹. Architektura może też pozostawać zwykłym elementem dekoracyjnym lub tłem. Zazwyczaj przedstawienia budynków na medalach papieskich mają za zadanie wskazywać na miejsce odwiedzone przez Papieża w ramach pielgrzymki i akcentować podróżniczą tematykę pracy.

W medalierstwie współczesnym dotyczącym Jana Pawła II budowle często przedstawiane są w sposób abstrakcyjny lub modelowane schematycznie, co uniemożliwia odwołanie się do konkretnej lokalizacji. Budowle bywają też ukazywane od strony najbardziej charakterystycznego widoku, co ma spowodować widza do natychmiastowego skojarzenia z właściwym miejscem. W ramach przedstawień architektonicznych pojawiają się również grupy obiektów, a nawet panorama miasta.

Sylwetka Jana Pawła II nie zawsze pozostaje w logicznej i kompozycyjnej relacji z architekturą. W takich przypadkach celem twórcy jest symboliczne wskazanie, że Ojciec Święty odwiedził dane miejsce. Postać Papieża bywa jednak często wkomponowana w przestrzeń architektoniczną, w jej wnętrze lub otoczenie. Przestrzeń taka staje się wówczas niemal równorzędnym „bohaterem” przedstawienia. Scenę obrazowaną na medalu stanowi zwykle wycinek wydarzenia, które rzeczywiście miało miejsce w obrębie przywołanej architektury. Inspirację do takich przedstawień twórca czerpał zwykle ze zdjęć,

¹⁹ Por. *Architektura gotycka na medalach*, katalog wystawy w Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu, luty 1995, Muzeum Sztuki Medalierskiej, Wrocław 1995, s. 5.

na których ujęty został moment transponowany następnie na powierzchnię pracy. Czesław Dźwigaj na awersie medalu z roku 1999 zilustrował chwilę modlitwy Jana Pawła II przed ołtarzem Wita Stwosza w bazylice Mariackiej w Krakowie, którą Papież odwiedził w ramach siódmej pielgrzymki do ojczyzny (il. 7). Artysta przedstawił wizerunek Ojca Świętego widzianego od tyłu. W taki właśnie sposób Papież został sfotografowany. Autor zdjęcia nie zdecydował się na ujęcie od przodu, aby nie burzyć spokoju modlącego się. Ważniejsze, również dla zainspirowanego fotografią medaliera, stało się zobrazowanie nastroju chwili niż wykonanie wizerunku Papieża jako takiego. Taką perspektywę ukazania portretowanej osoby – ujęcie postaci od tyłu – można uznać za *novum* w medalierstwie światowym w ogóle.

Początków tradycji wprowadzania elementów architektonicznych do ikonografii medali papieskich można szukać w renesansie. Papieże nawiązywali do spuścizny Cesarstwa Rzymskiego poprzez umieszczanie na tych miniaturowych dziełach przedstawień budowli powstałych z ich fundacji. Pamięć zasług na tym polu miała stać się wieczna. Szczególne bogactwo motywów można zaobserwować w sztuce małego reliefu w epoce baroku²⁰. Dzisiaj papieże już nie wznoszą budowli. Powód jest prozaiczny – znikoma powierzchnia Watykanu, uniemożliwiająca stawianie nowych obiektów. Motywy architektoniczne na współczesnych medalach stanowią przede wszystkim ilustrację podróżniczego charakteru posługi papieskiej.

Obok elementów architektonicznych w medalierstwie pojawiają się wizerunki ołtarzy polowych, przy których Papież odprawiał msze święte dla wiernych. Budowle te to niekiedy samoistnie wybitne dzieła sztuki. Ich rozmach i forma często podyktowane były rangą celebrowanej liturgii, a także spodziewaną liczbą uczestniczących w niej wiernych, dla których obiekt musiał być dobrze widoczny z oddali. Wizerunki ołtarzy papieskich wskazują również jednoznacznie na doniosłość pielgrzymek i wagę spotkań z ludźmi w trakcie pontyfikatu Jana Pawła II.

W okresie PRL-u projektowanie monet czy medali na oficjalne zamówienie wiązało się z procedurą cenzorskiej weryfikacji. Na powierzchni prac nie mogły pojawiać się znaki odnoszące się do treści religijnych. Dzieła tworzone od czasu wyboru Karola Wojtyły na papieża i jemu poświęcone z natury rzeczy nie mogły być tych motywów całkowicie pozbawione. Elementem obecnym prawie na każdym medalu papieskim jest krzyż. Jan Paweł II używał charakterystycznego pastorału ze zwieńczeniem właśnie w kształcie krzyża. Nieodłączną częścią stroju Ojca Świętego był także noszony na piersiach łańcuch z krzyżem. Krzyż pojawia się w medalierstwie również jako element wyposażenia ukazywanych miejsc – świątyń czy ołtarzy podczas nabożeństw.

²⁰ Por. A.G. B e r m a n, *Papal Coins*, Attic Books, South Salem–New York 1991, s. 18.

W przypadku medali wydawanych przez mniejsze organizacje lub tworzonych przez artystę w nurcie medalierstwa autorskiego panowała niemal nieograniczona swoboda w doborze treści i motywów, także o charakterze religijnym.

Do motywów dominujących na medalach papieskich należą treści maryjne. Postać Matki Boskiej w powiązaniu z portretem Jana Pawła II nabiera jednak swego znaczenia. Madonna wskazuje na maryjny rys posługi papieskiej²¹. Na polskich medalach obok motywu Matki Boskiej odnaleźć można wiele wizerunków świętych działających na naszych ziemiach – spośród nich najczęstsze są przedstawienia św. Wojciecha i św. Stanisława, przypominające o ponadtysiącletniej tradycji chrześcijaństwa w Polsce, której niejako uwieńczeniem był wybór Polaka na Stolicę Piotrową. Na medalach upamiętniano zwłaszcza osoby wyniesione na ołtarze przez samego Jana Pawła II. Przedstawienia te umieszczano zazwyczaj na rewersach prac. Przeważnie kreacja wizerunku świętego z jego atrybutami oraz ukazanie scen z jego życia były zgodne z utartymi schematami obrazowania. Stąd identyfikacja postaci nie sprawia większej trudności.

Inspirując się opinią Terence'a Mullaly'ego dotyczącą projektów włoskich, można uznać, że znaczącą część medali papieskich czy religijnych w ogóle cechuje pewna banalność ikonograficzna²². Autorzy prac wykorzystują symbole religijne w sposób jednoznaczny, obrazują idee w taki sposób, że odbiorca może je zrozumieć bez większego zaangażowania intelektualnego. Przeważnie motywy te nie wychodzą semantycznie poza obręb ogólnych spraw związanych z wiarą i religią. Inaczej jednak jest w przypadku medalu z roku 1983 autorstwa Zbigniewa Łukowiaka, który zdecydował się wykorzystać znak korony cierniowej w zupełnie nowym wymiarze (il. 8). Na rewersie pojawia się napis POLSKA otoczony koroną z cierniami. Wnikliwszy ogląd pozwala dostrzec, że wewnętrzne kolce są dłuższe i bardziej zbliżają się do napisu. Dzieło ma wydźwięk wyraźnie polityczny i symbolicznie wskazuje na zniewolenie narodu przez władze komunistyczne. Łukowiak wypowiedział się dość odważnie, sugerując, że ból zadany Polsce przez system totalitarny jest równy temu, który kat zadał Chrystusowi.

Na medalach poświęconych Janowi Pawłowi II wielokrotnie pomijano wizerunek samego Papieża. W zamian stosowano napisy objaśniające, cytaty z wypowiedzi Ojca Świętego lub – najczęściej – herb papieski, który pełnił funkcję niejako podpisu dostojnika i określał papieską tematykę dzieła. Herb Jana Pawła II składał się z tarczy koloru niebieskiego (kolorystyka nie jest istotna w medalierstwie tradycyjnym, które opiera się na pracach tworzonych

²¹ Por. D.K. Ł u s z c z e k, *Portret Jana Pawła II medalem pisany*, „Jasna Góra” 9(1991) nr 7-8, s. 86.

²² Por. M u l l a l y, dz. cyt., s. 108.

w metalu mającym własną barwę), niesymetrycznie podzielonej złotym krzyżem, pod którego lewym ramieniem umieszczona została litera M – monogram Matki Boskiej. Elementem towarzyszącym tarczy są dwa skrzyżowane klucze św. Piotra – złoty i srebrny. Uzupełnieniem herbu papieskiego stało się zawołanie „Totus Tuus” („Cały Twój”). Tej oficjalnej formy znaku używali medalierzy, ilustrując chwile doniosłe. Upamiętniając mniej znaczące wydarzenia, ograniczali się do przedstawiania samej tarczy herbowej.

Do innych motywów ikonograficznych pojawiających się na medalach papieskich należą przedstawienia kartograficzne, zwłaszcza schemat granic Polski. Sam kształt niektórych medali nawiązuje do zarysu mapy ojczyzny Jana Pawła II. Jest to wskazanie na powód powstania dzieła – upamiętnienie pielgrzymki do Polski lub też podkreślenie znaczenia, jakie miał dla Papieża kraj rodzinny.

Artyści często nie tworzyli zarysów map samodzielnie. Korzystali z już istniejących wzorów, które w zminiaturyzowanej formie przenosili na powierzchnię dzieł. Było to albo dosyć ściśle odzwierciedlanie, albo też bardziej twórcza wizja, podyktowana estetyczną modą epoki czy względami politycznymi. Motyw kartograficzny od początku jego występowania w medalierstwie funkcjonował w dwóch postaciach – realistycznej albo symbolicznej²³. Ze względu na bardziej artystyczny wymiar współczesnego medalu mapa wykorzystywana jest dzisiaj częściej jako symbol. Na medalach papieskich odgrywa ona taką rolę, gdy wskazuje w sposób ogólny na powód powstania pracy – jedną z pielgrzymek Jana Pawła II. Gdy na mapie – co zdarza się często – widnieje dokładnie nakreślona trasa podróży, dzieło zyskuje z kolei wymiar kroniki wyprawy, precyzyjnie „napisanej” formą medalierską²⁴.

Wizerunkowi Papieża wielokrotnie towarzyszyły motywy zaczerpnięte ze świata przyrody. Przeważnie stanowiły one zwykłe tło, niekiedy jednak stawały się istotnym elementem sceny, zwłaszcza gdy krajobraz wypełniał niemal całą powierzchnię jednej ze stron pracy, pozostawiając niewiele miejsca dla ukazania portretu Papieża. Artysta podkreślał w ten sposób szacunek Jana Pawła II dla przyrody jako doskonałego dzieła Boga. Najpopularniejszym motywem zaczerpniętym z fauny stał się wizerunek ptaka. Jego funkcja na medalach może być trojaka: może on być elementem tła pracy lub ozdobą powierzchni, może podkreślać zasadnicze przesłanie dzieła lub też stanowić temat sam w sobie. Wielkość motywu bywa zróżnicowana – od niewielkiego

²³ Por. T. B o g a c z, *Mapa na medalach. Wystawa towarzysząca XIV ogólnopolskiej Konferencji Historyków Kartografii. Wrocław, 17 listopada 1993*, katalog wystawy w Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu, listopad 1993, Muzeum Sztuki Medalierskiej, Wrocław 1993, [b.n.s.].

²⁴ Por. D. M a i ń s k i, *Tematyka i ikonografia podróży na polskich medalach i monetach upamiętniających Jana Pawła II*, w: *Aksjologia podróży*, red. Z. Krawczyk, E. Lewandowska-Tarasiuk, J.W. Sienkiewicz, AlmaMer Szkoła Wyższa, Warszawa 2012, s. 126.

detalu do znacznych rozmiarów przedstawienia. Najczęściej ukazywanym w medalierstwie ptakiem jest gołąb – jako tradycyjny symbol pokoju lub jako element jednoznacznie wskazujący na pielgrzymkową tematykę pracy.

Najbardziej sugestywny obraz ptaka w polskim medalierstwie papieskim pojawia się na powierzchni dzieła Ewy Olszewskiej-Borys z roku 1987 (il. 9). Awers ukazuje półpostać Jana Pawła II, rewers zaś – wyjątkowo ubogi ikonograficznie – to prawie pusta powierzchnia, na której, u góry, objawia się miniatura-wa sylwetka nadlatującego ptaka. Przy krawędzi umieszczono lakoniczny napis: POKÓJ WAM. Można się domyślać, że chodzi tu o gołębia, który wskazuje na niesione przez Papieża przesłanie pokoju. Ponieważ jednak motyw ten nie został osadzony w jakimkolwiek kontekście miejsca czy czasu, narzuca się wielość możliwych interpretacji przedstawienia. W sztuce chrześcijańskiej gołąb może pełnić również funkcję symbolu: Ducha Świętego, duszy, miłości, łączności, nosiciela wieści. Żaden chyba znak nie harmonizuje lepiej z postacią Jana Pawła II, podkreślając znaczenie Ojca Świętego jako łącznika między światem niebiańskim i ziemskim czy jako głosiciela pokoju. Rewers medalu Olszewskiej-Borys to prawdopodobnie najbardziej ascetyczna kompozycja w polskim medalierstwie współczesnym – choć wyjątkowo mocno naznaczona semantycznie.

Poza wymienionymi przedstawieniami wizerunek ptaka (orła) funkcjonuje standardowo jako godło państwowe (częściej w odniesieniu do monet). Uzupełnieniem zestawu motywów zaczerpniętych z natury są ozdobniki floralne, takie jak wici roślinne, gałązki oliwne czy liście dębu. Ich zadaniem jest rozdzielanie partii kompozycyjnych medalu, napisów od przedstawienia lub poszczególnych tekstów od siebie. Funkcja ta jest czysto zdobnicza, zasadniczo pozbawiona znaczenia i treści.

Napisy stanowią w medalierstwie nieodłączny element dzieł, pojawiający się już na początku dziejów tej dziedziny twórczości. W przypadku medali o charakterze oficjalnym, tworzonych na zamówienie, umieszczanie tekstów jest obligatoryjne. Na napis towarzyszący wizerunkowi znanej postaci składa się głównie jej imię i nazwisko oraz daty życia. Tekst na powierzchni pracy może być rozłożony dwojako: napisy mogą się pojawić zarówno na awersie, jak i na odwrotnej stronie, w formie legend lub inskrypcji.

Niektórzy artyści czynią z napisu równoprawnego „bohatera” dzieła. Podejście takie cechuje na przykład Józefa Stasińskiego, który wiele spośród swoich prac szczerze wypełnił tekstami, odwołując się do chlubnych tradycji medalierskich renesansu i baroku. Niektórzy artyści natomiast ograniczają liczbę napisów lub wielkość liter. Czyni tak Olszewska-Borys, przyjmując postawę radykalnie różną od podejścia Stasińskiego. Artystka przyznaje, że nie lubi napisów²⁵. Jej

²⁵ Zob. wypowiedź Ewy Olszewskiej-Borys w wywiadzie udzielonym Dominikowi Maińskiemu 7 lipca 2012 roku, archiwum autora.

zdaniem okazują się one zbędne w kontekście przekazu ikonograficznego, który przeważnie jest czytelny sam w sobie, zwłaszcza jeśli twórca wybiera jednoznacznie zrozumiałe motywy. Dlatego Olszewska-Borys nie zrezygnowała z umieszczenia napisów na omówionej wcześniej pracy, lecz zmniejszyła je i przesunęła ku brzegowi medalu, aby „nie przeszkadzały” motywowi głównemu.

We współczesnym medalierstwie polskim zmieniano często charakter i wygląd tekstów, stając w opozycji do wielowiekowej tradycji ich formy. Litera przestała „pokornie” i neutralnie otaczać wizerunek lub mu towarzyszyć (co charakteryzowało dawniejsze prace). Często „wkraczają” one natomiast w strukturę powierzchni dzieła, stając się częścią przedstawieniową obrazu, dodatkowym ważnym motywem ikonograficznym lub składnikiem samej formy.

Bogactwo napisów umieszczanych na medalach jest ogromne. Teksty te opisują okoliczności, które praca upamiętnia, przypominają datę wydarzenia, w mniej lub bardziej rozbudowany sposób odnoszą się do konkretnych momentów pontyfikatu. Niekiedy artysta tworzy krótkie hasło na potrzeby swojego projektu. Często owe lapidarne teksty stają się zwyczajową nazwą medalu. Wśród napisów pojawiają się podkreślające przesłanie pracy cytaty z utworów literackich, pism takich jak encykliki czy homilie lub też z ustnych wypowiedzi Jana Pawła II. Wykorzystywanie na medalach fragmentów tekstów Papieża (często zapisywanych za pomocą kroju naśladowującego jego pismo odręczne czy będących faksymile partii tekstu tworzonego jego ręką) było novum w historii medalierstwa papieskiego.

PRZEMIANY

Zasadniczą zmianę i wzbogacenie ikonografii papieskiej przyniosła wystawa zorganizowana na Zamku Królewskim w Warszawie, która odbyła się w 2014 roku z inicjatywy legnickiego kolekcjonera Bernarda Marka Adamowicza²⁶. Wiele spośród pokazanych tam prac reprezentowało rozwiązania tradycyjne w sferze przedstawieniowej. Artyści, tworząc portrety realistyczne, akcentowali przede wszystkim fizjonomię Papieża, wizerunek głęboko tkwiący w pamięci społecznej. Poza tradycyjnym obrazowaniem twórcy decydowali się też uchwycić wygląd Ojca Świętego, przedstawiając jego postać od tyłu czy ukazując jego sylwetkę uciętą lub rozmywającą się. Po śmierci Jana

²⁶ Zob. B.M. Adamowicz, *Medalierzy polscy. Mój Jan Paweł II. 2014*, katalog wystawy na Zamku Królewskim w Warszawie, 26 maja-29 czerwca 2014, wstęp D. Maiński, Stowarzyszenie Absolwentów Dzieło, Warszawa 2014.

Pawła II zasadne stało się unikanie jego realistycznego portretowania: w ten sposób wizerunki zostały przesunięte niejako w sferę widzenia niematerialnego, pozaziemskiego. Zaczęło dominować obrazowanie niekiedy zupełnie niespodziewane, wykorzystujące motywy trudne do zrozumienia, odmienne od raczej czytelnej i nierzadko banalnej ikonografii prac z lat poprzednich. Medale stały się ilustracją, swoistym résumé bardzo głębokich przeżyć artystów powracających do osobistych wspomnień z czasów pontyfikatu Jana Pawła II lub też podkreślających dziedzictwo, które pozostawił święty Papiież.

Od czasu wystawy na Zamku Królewskim dorobek medali papieskich, dotychczas głównie odlewanych w brązie, wzbogaca się stopniowo o obiekty wykonane z materiałów niespotykanych w przypadku medalierstwa i wykorzystujących zaskakujące techniki. Powstały na przykład prace, w których użyto drewna (choćby medale autorstwa Stanisława Koźmińskiego), szkła (prace Sebastiana Mikołajczaka i Majida Jammoula) czy betonu (jeden z medali Alicji Majewskiej) lub też dzieła przestrzenne (na przykład prace Anny Praxmayer) bądź wieloczęściowe oraz zupełnie pozbawione obrazowania figuratywnego na rzecz abstrakcji (rzeźby Janusza Trzebiatowskiego). Współczesny medal papieski można już nie tylko oglądać, obcować z nim za pośrednictwem dotyku, ale również – co zaskakujące – można go słuchać. Przykładem jest projekt Moniki Molendy (il. 10), którego ikonografię (poza ukazaniem kopuły Bazyliki św. Piotra w Rzymie) zastąpiono muzyką – z zamontowanej wewnątrz pozytywki pobrzmiewa pieśń *Barka*. Nośnikiem treści staje się też w coraz większym stopniu sam kształt prac. Medal przestaje być dziełem, którego klasycznie okrągły, kwadratowy lub prostokątny wykrój nic nie znaczy.

W sztuce medalierskiej największe przemiany w zakresie ikonografii, zastosowania nowatorskich technik i materiałów dokonały się w ostatnich latach właśnie w medalierstwie papieskim. To tu wyznaczono nowe trendy, którymi podąża od niedawna całe polskie medalierstwo współczesne. Artyści odeszli daleko od tradycyjnego pojmowania medalu jako niewielkiego, metalowego, dwustronnie rzeźbionego krążka. Trwają dyskusje, czy dzieła tworzone w nowym duchu można nadal uznać za należące do dziedziny medalierstwa – nierzadko przypominają one bowiem raczej małe formy czy obiekty rzeźbiarskie. Prawo do decyzji, do jakiego kręgu twórczości należy zaliczyć te prace, jak je nazwać i w ramach jakich kategorii i typów kreować je i prezentować, mają jednak przede wszystkim sami artyści.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

Adamowicz, Bernard Marek. *Medalierzy polscy: Mój Jan Paweł II. 2014*. Catalog of an exhibition held at the Royal Castle in Warsaw, 24 May–26 June 2014. Intro-

- duction by Dominik Maiński. Warszawa: Stowarzyszenie Absolwentów Dzieło, 2014.
- Architektura gotycka na medalach*. Catalog of an exhibition held at the Museum of Medalllic Art in Wrocław, February 1995. Wrocław: Muzeum Sztuki Medalierskiej, 1995.
- Berman, Allen G. *Papal Coins*. South Salem–New York: Attic Books, 1991.
- Błądek, Zenon. *Wielkość przekazu w artystycznej formie Józefa Stasińskiego*. Puszczykowo–Poznań: Zenon Błądek, 2014.
- Bogacz, Teresa. *Mapa na medalach: Wystawa towarzysząca XIV Ogólnopolskiej Konferencji Historyków Kartografii. Wrocław, 17 listopada 1993*. Catalog of an exhibition held at the Museum of Medalllic Art in Wrocław, November 1993. Wrocław: Muzeum Sztuki Medalierskiej, 1993.
- Grabiński, Kazimierz. “Juliusz Słowacki i Jan Paweł II.” *Grosz* 76 (1999): 4–5.
- Jackowski, Aleksander. “Jerzy Jarnuszkiewicz – szkic do portretu.” *Konteksty* 61, no. 1 (276) (2007): 71–98.
- Jaworska, Janina. “Jan Paweł II w sztuce polskiej.” In *Materiały XV Sesji Stałej Konferencji Archiwów, Bibliotek i Muzeów Polskich na Zachodzie 23–26. 9. 1993*. Edited by Michał Jagosz. Rzym: Fundacja Jana Pawła II–Ośrodek Dokumentacji Pontyfikatu, 1994.
- Kozarska-Orzeszek, Barbara. *Polskie medale filatelistyczne 1899–1984: Katalog*. Catalog of an Exhibition held at the Museum of Medalllic Art in Wrocław. Wrocław: Muzeum Sztuki Medalierskiej, 1984.
- Krzyżanowska, Aleksandra. “Medale papieskie w zbiorach Gabinetu Monet i Medali Muzeum Narodowego w Warszawie.” *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 32 (1988): 217–89.
- Luszczek, Dominik K. “Portret Jana Pawła II medalem pisany.” *Jasna Góra* 9, no. 7–8 (1991): 84–8.
- Madeyski, Jerzy. *Bronisław Chromy*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2007.
- Maiński, Dominik. “Tematyka i ikonografia podróży na polskich medalach i monetach upamiętniających Jana Pawła II.” In *Aksjologia podróży*. Edited by Zbigniew Krawczyk, Ewa Lewandowska-Tarasiuk, and Jan Wiktor Sienkiewicz. Warszawa: AlmaMer Szkoła Wyższa, 2012.
- Mullaly, Terence. “The Medals of Pope John Paul II.” *The Medal*, no. 24 (1994): 107–8.
- Nestorowicz, Zbigniew. *Jan Paweł II w medalierstwie polskim*. Lublin: Polskie Towarzystwo Numizmatyczne Oddział w Lublinie and Lubelski Klub Kolekcjonerów przy Wojewódzkim Ośrodku Kultury w Lublinie, 2012.
- Słowacki, Juliusz. “Pośród niesnasków Pan Bóg uderza.” In Słowacki. *Dzieła wybrane*. Edited by Julian Krzyżanowski. Vol. 1. *Liryki i powieści poetyckie*. Wrocław: Ossolineum, 1989.
- Stachowiak, Jan B. “Działalność papieska medalami pisana od Marcina V do Jana Pawła II.” *Wiadomości Archidiecezji Lubelskiej* 77, no. 3 (2003): 771–91.

- Strózczyk, Elżbieta. Review of *Jan Paweł II na medalach i monetach świata*. *Ład* 5, no. 22 (1987): 7.
- Twórczość Katarzyny i Józefa Stasińskich*. Catalog of an exhibition held at the Regional Museum in Biała Podlaska, Biała Podlaska, October–November 1984. Edited by Celestyn Wrębiak. Biała Podlaska: Muzeum Okręgowe w Białej Podlaskiej, 1984.
- Wojtulewicz, Henryk. *Portret w medalierstwie polskim*. Catalog of an exhibition held at the Regional Museum in Lublin and the Museum in Zabrze. Lublin and Zabrze: Muzeum Okręgowe w Lublinie and Muzeum w Zabrzu, 1978.
- Zajda, Danuta. “Metal—ulubione tworzywo Chromego.” *Nasza Politechnika* 12, no. 3(69) (2008): 42.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Dominik MAINSKI – Utrwalić dziedzictwo. Ikonografia medali poświęconych św. Janowi Pawłowi II

DOI 10.12887/32-2019-3-127-11

Dominującym motywem ikonograficznym w medalierstwie papieskim jest portret Jana Pawła II. Najczęściej jest to wizerunek realistyczny, statyczny, nałożony na gładkie tło, bez kontekstu miejsca i czasu. Bywa, że na powierzchni medalu portret Papieża ukazany jest wielokrotnie. Mogą mu towarzyszyć wizerunki innych osób: ważnych osobistości, bohaterów historycznych czy postaci symbolicznych. Portrety pojawiają się obok siebie bez kompozycyjnego zespolenia lub też współgrają w logicznej korelacji. Wiele medali prezentuje motywy sceniczne, w których postać Ojca Świętego ukazana jest dynamicznie. Treść dzieła przybiera niekiedy formę dłuższej narracji. Portretowi towarzyszą dodatkowe elementy ikonograficzne: herb papieski, symbole religijne, elementy architektury czy przyrody. Dodatkowe motywy przedstawieniowe mogą być znaczeniowo równoważne z portretem, podkreślać przesłanie pracy lub stanowić jedynie element dekoracyjny. Całość obrazu uzupełniają lakoniczne napisy lub większe fragmenty wypowiedzi Papieża. Ze względu na klarowny dobór motywów treść medali jest przeważnie łatwa do interpretacji. Ikonografia medali papieskich zmienia się po śmierci Jana Pawła II. Coraz częstsze stają się portrety pozbawione realizmu, fragmentaryczne lub rozmywające się. Czasem artyści rezygnują z wizerunku Ojca Świętego, skupiając się raczej na syntezie pontyfikatu niż na realnym wyglądzie nieżyjącego Papieża.

Słowa kluczowe: Jan Paweł II, Ojciec Święty, papież, medal, ikonografia, portret, herb papieski, krzyż, Matka Boska, ołtarz, motywy architektoniczne, inskrypcje, „pomnik kieszonkowy”

Kontakt: Biblioteka Uniwersytecka Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego
Jana Pawła II, ul. Chopina 27, 20-023 Lublin
E-mail: dominik.mainski@gmail.com

Dominik MAIŃSKI – To Perpetuate the Heritage: The Iconography of Medals Dedicated to St. John Paul II

DOI 10.12887/32-2019-3-127-11

The dominant iconographic motif in the papal medallion art is that of the portrait of John Paul II. Most frequently, the portrait of the Pope is a realistic and static image, placed against a smooth background, without spatial and temporal context. Sometimes the Pope's portrait appears many times on the medal's surface. The portrait can be accompanied by images of other people, such as: important personalities, historical heroes, or symbolic figures. The portraits are placed next to each other either without compositional grouping or they are harmonized in a logical correlation. Many medals present scenes in which the figure of the Holy Father is sometimes depicted dynamically. Occasionally, the content of an artistic work has a form of a longer narrative. The portrait is accompanied by additional iconographic elements: the papal coat of arms, religious symbols, as well as elements of architecture and nature. The additional motifs presented can be equally significant as the portrait, emphasize the message, or serve only as decorative elements. The image is complemented with brief inscriptions or longer extracts from the Pope's speeches. The content of medals is usually easy to interpret owing to a clear selection of motifs. The iconography of papal medals has changed after John Paul II's death. More and more frequently, his portraits are devoid of realism, fragmentary or blurred. Artists sometimes decide not to include the image of the Holy Father in their works at all, focusing on a synthesis of the pontificate rather than on the actual appearance of the deceased Pope.

Keywords: John Paul II, Holy Father, pope, medal, iconography, portrait, papal coat of arms, cross, Mother of God, altar, architectural motifs, inscriptions, 'pocket monument'

Contact: Biblioteka Uniwersytecka Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego
Jana Pawła II, ul. Chopina 27, 20-023 Lublin, Poland
E-mail: dominik.mainski@gmail.com

PIĘKNO – CZYLI DOBRO

Mariusz CZEPCZYŃSKI

PIĘKNY KRAJOBRAZ JAKO DOBRO PUBLICZNE Reprezentacje i estetyzacje przestrzeni miejskich

Krajobraz kulturowy utożsamiany bywa ze swoistym mise-en-scène. Na podobieństwo teatralnej dekoracji, poprzez specyficzny, zrozumiały jedynie w odpowiednim kontekście kulturowym system komunikacji między obiektami a odbiorcami krajobraz nadaje sens rozgrywającym się w nim wydarzeniom. Szczególną rolę w tworzeniu, utrzymaniu i interpretacji krajobrazów piękna publicznego odgrywają jego interesariusze: reżyserzy, scenarzyści, scenografowie, suflerzy, aktorzy, statyści i widzowie tego spektaklu piękna w mieście.

Nie tylko w Polsce, ale – jak się wydaje – na całym świecie ostatnie lata przyniosły swoisty „zwrot pięknościowy”. Piękno stanowi już nie tylko przyjemny w odbiorze środek do osiągnięcia jakiegoś celu, ale coraz częściej samo staje się celem, a nawet paradygmatem lub wręcz społeczno-kulturowym przymusem. Chcemy stawać się i pozostawać piękni (służy temu dynamicznie rozwijający się „przemysł” piękna i urody). Chcemy się pięknie ubierać, otaczać pięknymi ludźmi, zwierzętami, roślinami, podziwiać piękną architekturę i żyć w pięknych przestrzeniach. Poddajemy się przemożnej i powszechnej presji piękna czy „estetycznemu ciśnieniu”¹. „Nasza rzeczywistość jest już postmodernistyczna, ponowoczesna. Jest więc otwarta, zindywidualizowana, stawiająca na identyfikację i tożsamość, a także na piękno, urok i przyjazną, ciepłą, hedoniczną atmosferę”². Ów zwrot ku pięknu wpisuje się w serię postmodernistycznych zwrotów, poczynszy od zwrotu kulturowego, przez językowy, po wizualny.

Potrzeba samorealizacji, w tym poznawczej i estetycznej, znajduje się na szczycie piramidy potrzeb opracowanej przez Abrahama Masłowa³. Potrzeba piękna dochodzi zatem do głosu z chwilą zaspokojenia potrzeb bardziej podstawowych: fizjologicznych oraz bezpieczeństwa, przynależności i uznania. Narastający w ostatnich latach głód piękna wydaje się także reakcją na

¹ S. Zukin, *The Culture of Cities*, University of California Press, Berkeley 1995, s. 1. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów prac obcojęzycznych – M.C.

² W. Kosiński, *Wstęp do wydania polskiego*, w: *Jak przetworzyć Miejsce. Podręcznik kreowania udanych przestrzeni publicznych*, tłum. T. Jeleński, W. Kosiński, Fundacja Partnerstwo dla Środowiska, Kraków 2012, s. 14 (http://www.mck.pk.edu.pl/panel/dokumenty/PPS,%20Jak_przetworzyc_miejsce.pdf).

³ Zob. A. Masłowa, *Motywacja i osobowość*, tłum. J. Radzicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

„odczucie powszechnego nienasycenia nowością, formą, powszechny niedosyt wrażeń, uczuć, doznań zmysłowych i wartości, niedosyt, który świadczy o egzystencjalnej pustce i braku poczucia głębszego sensu”⁴. Współczesna kultura, promująca bogactwo, konsumpcję i władzę jako cele życia, przysłania człowiekowi sens istnienia, serwując łatwą w odbiorze „estetoterapię”.

Ellen Dissanayake twierdzi, że człowiek ma wrodzone predyspozycje estetyczne, może sięgać do swego rodzaju „zbiornika zachowań artyfikacyjnych”⁵. Zachowania te, będąc konsekwencją predyspozycji psychobiologicznych, stanowią reakcję obronną na sytuacje życiowe generujące niepokój, a także pozwalają skutecznie radzić sobie ze zmianami w obrębie własnego ciała. Obecny „zwrot pięknościowy” wydaje się w jakiejś mierze reakcją na niepokoje postmodernistyczne, podobnie jak poprzednia „piękna epoka” („la belle époque”) na początku dwudziestego wieku pozwalała w pewien sposób odreagować niepokoje modernistyczne. Estetyzacja staje się poszukiwaniem „sensu rzeczywistości, docieraniem do struktur głębokich, wartości, podstawowych mechanizmów rządzących światem człowieka”⁶, wiąże się także z procesami indywidualizacji i fragmentaryzacji grup społecznych w kulturze drugiej nowoczesności⁷.

Konsekwencję (a być może przyczynę) „zwrotu pięknościowego” stanowi współczesny wzrokocentryzm, którego „podstawową funkcją jest dystrybucja przyjemności”⁸. „Każdego dnia patrzymy więc, spoglądamy, gapimy się, starając widzieć tylko to, co zawiera się w tej kategorii”⁹. Przykładem tej przyjemnościowej i wzrokocentrycznej postawy estetyczno-poznawczej, obejmującej perspektywę spojrzenia, typ doświadczeń i przeżyć, jest flâneur, czyli przechodzień i obserwator, którego zajmuje głównie estetyka i czerpanie radości z oglądania jej przejawów¹⁰. Świat staje się dla niego przestrzenią estetyczną, konstruowaną przez uwagę, którą kieruje zainteresowanie, ciekawość i dążenie do intensywnych przeżyć emocjonalnych. Dzisiejsi flâneurzy to głównie

⁴ A. Jęczeń, *Estetyzacja w kulturze współczesnej jako poszukiwanie sensu*, „Kultura–Media–Teologia” 8(2012) nr 1, s. 9.

⁵ E. Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, University of Washington Press, Seattle–London 1995, s. 6.

⁶ Jęczeń, dz. cyt., s. 11.

⁷ Zob. A. Graleska, *Proces estetyzacji przestrzeni publicznej w Polsce* [maszynopis], Uniwersytet Gdański, Katedra Gospodarki Przestrzennej, Gdańsk 2014.

⁸ P. Foltkman, *Odyskiwanie widzialności w przestrzeni miejskiej*, w: *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, red. M. Krajewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007, s. 185.

⁹ Tamże.

¹⁰ Por. W. Benjamin, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, red. M. Jennings, tłum. H. Eiland, E. Jephcott, R. Livingstone, H. Zohn, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts–London 2006, s. 40-42.

miłośnicy designu, ciekawej formy architektonicznej i unikatowych rozwiązań konstrukcyjnych. Charakteryzuje ich niecierpliwość, czerpanie radosnej przyjemności z oglądania, bezcelowego przyglądania się, jak też umiłowanie nowości i niejednoznaczności¹¹. Spacerując po współczesnych miastach, poszukują piękna – próbują odnaleźć codzienne i niecodzienne „piękna” współczesności (jakkolwiek piękno byłoby w każdym przypadku rozumiane) i przyglądają się im.

NIEPOJĘTA POTRZEBA PIĘKNA

Pojęcie piękna jest nierozzerwalnie związane z człowiekiem, jego kulturą i cywilizacją. Jedną z miar człowieczeństwa stanowi doznawanie tej swoistej, bezinteresownej, spontanicznej przyjemności czerpanej z obcowania z pięknem. W tradycji grecko-rzymskiej, a potem w kulturze chrześcijańskiej, piękno, dobro i prawda przez wieki z jednej strony wyznaczały cel dążenia człowieka, z drugiej – ujawniały bardzo istotny rys samej rzeczywistości¹², czyli ją reprezentowały. Postrzeganie piękna wiązano z estetyką (grec. *aisthētikos*), czyli „odczuwanymi” pozytywnymi emocjami, odnoszącymi się do piękna związanego bezpośrednio ze swoistymi wrażeniami zmysłowymi¹³. Za piękne uważano zatem to, co przyjemne dla wzroku (i słuchu). Klasyczna teoria piękna zakłada uniwersalny, boski „złoty podział” (łac. *divina proportio*) jako klucz do wszelkiej harmonii. Frank Wilczek uważa, że Wszechświat jest ucieleśnieniem pięknych struktur przejawiających się w postaci symetrii, harmonii, równowagi, proporcji i oszczędności środków. Świat to dzieło sztuki, a jego najgłębsze prawdy przemawiają bezpośrednio do naszych odczuć, jak gdyby były wyrzeźbione w naszej duszy¹⁴. Dennis Dutton twierdzi, że nasze preferencje estetyczne są uniwersalnymi, biokulturowymi cechami ewolucyjnymi. Doświadczenie piękna stanowi – jego zdaniem – jeden ze sposobów, w jaki ewolucja „zachęca” nas do podjęcia decyzji najlepszej dla przetrwania gatunku: piękno jest środkiem działającym na odległość, udzielającym obiektom swoistego magnetyzmu, siły przyciągania i dawania przyjemności dzięki samemu patrzeniu¹⁵.

¹¹ Zob. Gr a l e w s k a, dz. cyt.

¹² Por. C. J a r o s z y ń s k i, P. J a r o s z y ń s k i, *Podstawy retoryki klasycznej*, Wydawnictwo Siostr Loretanek, Warszawa 2002, s. 9.

¹³ Por. M. G o ł a s z e w s k a, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, PWN, Warszawa 1984, s. 16n.

¹⁴ Zob. F. W i l c z e k, *Piękne pytanie. Odkrywanie głębokiej struktury świata*, tłum. E. Łokas, B. Bieniok, Prószyński i S-ka, Warszawa 2016.

¹⁵ Por. D. D u t t o n, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, tłum. J. Luty, Copernicus Center Press, Kraków 2019, s. 4-7.

Oprócz uniwersalnej, biologicznej czy kosmicznej koncepcji piękna, znana jest także inna – dyskutowano nad nią już w czasach Platona – mówiąca o pięknie „w oku patrzącego”, czyli ujmująca piękno jako wartość względną, którą każdy może widzieć inaczej¹⁶. Koncepcja ta stanowi podstawę dyskursu demokratyzacji i subiektywizacji piękna (i sztuki), które przybrały na sile w dwudziestym wieku wraz z upadkiem tradycyjnych autorytetów. Zgodnie z tym dyskursem każdy może być autorytetem w dziedzinie piękna, samo piękno zostaje przy tym zatowarowane, zindywidualizowane i sprywatyzowane, tracąc poniekąd swą społeczną funkcję. Mimo fascynacji siłą i autonomią „oka patrzącego” ulegamy – jak się wydaje – wpływowi swoistej semiotyki piękna, opartej na znaczeniach kulturowych. Piękno staje się w niej językiem kultury, który nie jest neutralnym medium wyrażania znaczeń i przekazywania wiedzy, lecz sam je ustanawia. Znaczenia te nie są raz na zawsze przypisane praktykom kulturowym – każde z nich stanowi zawsze rezultat jakiegoś aktu artykulacji, czyli czynnego procesu „produkcji” poprzez użycie języka czy wyrażenie się w określonym kontekście, w ściśle oznaczonym momencie historycznym, w konkretnym dyskursie¹⁷. Nasze idee, doświadczenia, obawy, nadzieje czy relacje reprezentowane są poprzez system (mniej lub bardziej pięknych) symboli i artefaktów. Piękno to zatem konstrukcja społeczna, tworzona przez zinstytucjonalizowane interakcje między ludźmi. Mamy takie piękno, jakie sami (współ)tworzymy, zanurzając się nieustannie w „płynnej” przyjemności estetycznej¹⁸. Kształtuje się ono zatem w wyniku doświadczenia relacji międzyludzkich i relacji między odbiorcą a obiektem.

Wzrok jest naturalnym zmysłem człowieka, ale sposoby, w jaki poszczególne ludzie patrzą na świat, kształtowane są przez kulturę. Istotne staje się więc nie tylko to, co dany człowiek widzi, lecz także to, co wie o tym, na co aktualnie patrzy. Każdy z nas, obserwując, nieustannie tworzy własne odbicie tego, co widzi; percypuje, czyli wyodrębnia sensowne całości. Piękno staje się zatem konstruktem, za pomocą którego nasz system poznawczy organizuje rzeczywistość, strukturalizuje ją, a następnie interpretuje zgodnie z naszą wiedzą, wyobrażeniami czy oczekiwaniami. Nie istnieje ono samo w sobie: stanowi odbicie społeczeństwa, jego twarz, a zarazem jest dla niego lustrem¹⁹;

¹⁶ Por. W.H.F. Altmann, *Plato the Teacher: The Crisis of the Republic*, Lexington Books, Lanham 2012, s. 88.

¹⁷ Zob. M. Czepczyński, *Cultural Landscapes of Post-Socialist Cities: Representation of Powers and Needs*, Ashgate, Adlershot 2008.

¹⁸ Zob. P. Winkielmann, D. Hubner, M. Olaszowski, *Dynamiczne związki. Rola płynności przetwarzania w afekcie i procesach wartościowania*, w: *Dynamika emocji. Teoria i praktyka*, red. W. Błaszczak, D. Doliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 60-87.

¹⁹ Zob. J. Bell, *Lustro świata. Nowa historia sztuki*, tłum. E. Gorzałdek, Arkady, Warszawa 2009.

podlega także zmianom wynikającym z wychowania i doskonalenia człowieka, czyli z kultury. Zmiany kanonów i sposobów odczuwania piękna, następujące w czasie, są konsekwencją zmian idei i wizji. W historii cywilizacji, podobnie jak w życiu poszczególnego człowieka, następują zwroty w pojmowaniu piękna: ideały piękna zmieniają się wraz z ideałami kultury²⁰. Tak jak małe dziewczynki (a przynajmniej część z nich) wyrastają z upodobania do różów i brokatów, tak całe społeczeństwa ewoluują i zmieniają swoje preferencje i gusta. Być może należy zgodzić się z poglądem, że piękno znajduje się w oku patrzącego, ale przecież nigdy nie postrzegamy świata tak zwanym gołym okiem: obiektywnym, fizycznym zmysłem. Zawsze patrzymy *n a s z y m* okiem, przez *n a s z e* własne, ale także właściwe dla danej grupy „okulary” kultury, których soczewki, filtrując i zniekształcając, nadają określony kształt i sens temu, co postrzegamy, pomagają interpretować i dostrzegać całości. Ponadto każdy (lub niemal każdy) w swojej, choćby niewielkiej, grupie kulturowej, chcąc nie chcąc, nosi takie same lub niemal identyczne szkła jak inni jej członkowie i postrzega świat – i jego piękno – według kulturowych wzorców czy kanonów.

PIĘKNO KRAJOBRAZÓW

„Krajobraz” oznacza zazwyczaj „obszar postrzegany przez ludzi, którego charakter jest wynikiem działania i interakcji czynników przyrodniczych i/lub ludzkich”²¹. Każde postrzeganie stanowi zjawisko uwarunkowane kulturowo, każdy krajobraz ma zatem *de facto* charakter kulturowy – jako obserwowalny i odczuwalny widok, gdzie sensoryczne, fizyczne doświadczenie widzenia interpretowane jest przez system znaczeń i kodów kultury. Jako taki zależy od wartości, znaczeń i symboli dominujących w danej grupie społecznej²², reprezentuje stosunki społeczne i kulturowe w danym miejscu i czasie, a także komunikuje poglądy dominującej grupy społecznej pozostałym grupom²³. Krajobraz to widzialna część terytorium czy miejsca, będąca zarazem odbiciem: zarówno tego, co widać, jak i struktury odbijającego lustra, które nigdy nie jest w pełni transparentne. W tym sensie (kraj)obraz zawsze tworzony jest przez nas, zawsze pozostaje subiektywny, choć najczęściej stanowi element wspólnych danej grupie intersubiektywnych wyobrażeń, odbić kanonów myślowych i wzorców. Krajobraz to także bardzo wyrazista forma komunikacji

²⁰ Zob. *Historia piękna*, red. U. Eco, tłum. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2009.

²¹ Europejska Konwencja Krajobrazowa, Dz.U. 2006, poz. 98, art. 1.

²² Por. C z e p c z y ń s k i, dz. cyt., s. 37n.

²³ Zob. S. Z u k i n, *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, University of California Press, Berkeley 1993.

wizualnej, w której przekazanie informacji odbywa się przez obraz czy widok przybierające charakter publiczny – dostrzegalne i obserwowalne na poziomie przestrzeni publicznych²⁴. „Krajobraz” oznacza zatem nie tylko tradycyjne, obserwowane otoczenie fizyczne, ale odnosi się także do „zespołu materialnych i społecznych praktyk i ich symbolicznej reprezentacji²⁵”. Staje się więc produktem społecznym, który łączy wiele poziomów uwarunkowań lokalnych i globalnych oraz codziennych praktyk i interpretacji jego mniej lub bardziej zwyczajnych użytkowników. Widok lasu, ulicy czy budynku nie jest jeszcze w pełni krajobrazem; stanie się nim wtedy, kiedy go sobie „zobrazujemy”, wpisujemy w ramy kontekstów i interpretacji – kiedy nadamy mu znaczenie. Na krajobraz kulturowy składają się zachodzące na siebie, powiązane warstwy czy poziomy interpretacji, z których najważniejsze stanowią: forma – kształt, materiał, kolor, tekstura, barwa, światło; struktura – układ, otoczenie, kontekst; funkcja – użyteczność, gospodarowanie, wykorzystanie; narracja – opowieści, teksty, pamięć; znaczenie – skojarzenia, konotacje, sens; piękno – wzruszenie, odczuwanie, estetyka.

Znaczenie krajobrazu jako całości uwarunkowane jest przez kapitał kulturowy ludzi nadających mu znaczenia, sposób dekodowania tych znaczeń przez poszczególne grupy odbiorców oraz przez inne czynniki zewnętrzne i wewnętrzne. Piękno krajobrazu, czyli piękno publiczne pełni – lub może pełnić – wiele funkcji, w tym funkcje: komunikacyjną, poznawczą, etyczną, propagandową, wychowawczą, metafizyczną, emocjonalną, terapeutyczną, ludyczną, tożsamościową, użytkową oraz komercyjną. Piękno krajobrazu – lub raczej piękno w krajobrazie – bazuje na znaczeniach, które wypracowywane są nieustannie w procesie interakcji między różnymi warstwami krajobrazu moderowanym przez jego kreatorów i odbiorców, reprezentując zarówno ich samych, jak i istniejące w danym miejscu i czasie uwarunkowania przyrodnicze, etyczne, polityczne, finansowe, prawne, infrastrukturalne czy kulturowe²⁶. Proces ten znajduje swój materialny i mentalny wyraz w kształtach i znaczeniach zurbanizowanych krajobrazów współczesności.

MIASTO, PRZESTRZEŃ I DOBRO PUBLICZNE

Stworzenie sprawnie funkcjonującego społeczeństwa wymaga uspołecznienia niepożądanych instynktów, czyli nadania im akceptowalnej społecznie

²⁴ Zob. B. Bergström, *Komunikacja wizualna*, tłum. J. Tarnawska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

²⁵ Z u k i n, *Landscapes of Power*, s. 16.

²⁶ Zob. S. Hall, *The Work of Representation*, w: *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, red. S. Hall, Sage, London 2002, s. 13-74.

formy²⁷. Przez tysiąclecia miejscem ustawicznych negocjacji między dobrem wspólnym a własnym jest właśnie miasto. Jak pisze Pierre Manent, miasto wyraża ideę pewnej przestrzeni publicznej, w której ludzie żyją razem, obradują nad wszystkim, co dotyczy ich wspólnych interesów i razem o tym decydują. Ta przestrzeń ustawicznych kompromisów związana jest także z ideą władania przez zbiorowość ludzką warunkami jej własnej egzystencji²⁸. Społeczeństwo, a w szczególności postmodernistyczne społeczeństwo miejskie, nie istnieje jako continuum, lecz – przeciwnie – obejmuje wielość autonomicznych logik, porządków, przestrzeni i systemów wartości, które spotykają się, ścierają i koegzystują w przestrzeni publicznej.

Przestrzeń publiczna „jest dobrem wspólnym, służącym społeczności lokalnej, wykorzystywanym egalitarnie przez ogół obywateli, skąd nikt nie jest wykluczony, finansowanym głównie przez fundusze publiczne oraz udostępnianym nieodpłatnie”²⁹. Przestrzeń ta, pomimo że często należy do wszystkich i historycznie organizowana jest przez samorząd, od wieków stanowi przedmiot rywalizacji: kto kontroluje przestrzeń publiczną, określa program reprezentowania społeczeństwa³⁰. Przestrzeń publiczna jest – lub powinna być – przestrzenią łączącą, sprzyjającą nawiązywaniu relacji, budowaniu więzi i umacnianiu kultury, rozumianej jako to, co nas zarazem łączy i odróżnia od innych. Jest też przestrzenią negocjacji i kompromisów między (obcymi) jednostkami mających na celu wypracowanie rozwiązań dla wspólnego dobra. Przestrzeń publiczna sytuuje się między dogmatyzmem „estetów”, normami oraz prawami społecznymi i prawem jednostki do życia w pięknie oraz prawem do indywidualnej różnorodności interesów i gustów.

Ogólne pojęcie dobra wspólnego bywa różnie – i często niejednoznacznie – definiowane, jego definicja zawsze jednak odnosi się do czegoś innego niż dobro konkretnych jednostek. Dobra wspólnego nie utożsamia się też z sumą indywidualnych dóbr: powinno być ono ponadindywidualne i ponadjednostkowe, mieć wymiar zbiorowy. Pojęcie „publiczny” pochodzi od łacińskiego „populus” lub „poplicus” i odnosi się do zbiorowości ludzkiej w kontekście wspólnych interesów. Obejmuje zatem wszystko to, co dotyczy ogółu ludzi, służy ogółowi, jest przeznaczone i dostępne dla wszystkich³¹. Przez dobra

²⁷ Zob. S. F r e u d, *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1992.

²⁸ Por. P. M a n e n t, *Intelektualna historia liberalizmu*, tłum. M. Miszański, Wydawnictwo Arcana, Kraków 1994, s. 14; por też: K. N a w r a t e k, *Miasto jako idea polityczna*. Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 26.

²⁹ M. C z e p c z y ń s k i, *Przestrzeń publiczna jako forma reprezentacji społeczności lokalnych. Między hibernacją a animacją centrów małych miast woj. pomorskiego*, „Studia Komitetu Zagospodarowania Przestrzennego Polskiej Akademii Nauk” 2012, nr 144, s. 11.

³⁰ Zob. Z u k i n, *The Culture of Cities*.

³¹ Por. hasło „Publiczny”, w: *Nowy Słownik Języka Polskiego*, PWN, Warszawa 2002, s. 813.

publiczne należy rozumieć te dobra, które z przyczyn wynikających z ich cech fizycznych mogą służyć zbiorowości lokalnej lub całemu społeczeństwu³². Należy przy tym pamiętać, że coś, co nie jest prywatne, nie jest tym samym publiczne. Nie każdy nieogrodzony kawałek trawnika stanowiący własność samorządu staje się automatycznie publiczny: żeby stał się taki, musi służyć wszystkim – lub przyjemniej dużej grupie społecznej – i być dostępny dla wszystkich³³. Według Paula A. Samuelsona³⁴, twórcy teorii dóbr publicznych, dobra te są użyteczne dla poszczególnych osób, nikt nie zostaje wyłączony z korzyści płynących z ich użytkowania, mogą być wykorzystywane przez bardzo wiele podmiotów, a wzrost liczby użytkowników nie eliminuje możliwości korzystania z danego dobra przez innych. Teoria dóbr publicznych różnicuje je pod względem wykluczalności i rywalizacji o ich użytkowanie. Wykluczalność określa stopień, w jakim jednostka może zostać pozbawiona możliwości korzystania z pewnego dobra. Rywalizacja o użytkowanie danego dobra odnosi się natomiast do konkurencji w korzystaniu z tego dobra na rynku i określa, w jakim stopniu konsumpcja dobra przez jedną osobę może zmniejszyć jego dostępność dla innych³⁵. Teoria dóbr publicznych w swym standardowym sformułowaniu jest teorią normatywną – głosi, że podmioty publiczne powinny wytwarzać pewne dobra jako dobra publiczne, gdyż rynkowa alokacja tych dóbr jest niemożliwa.

W KIERUNKU TEORII PIĘKNA PUBLICZNEGO

Przestrzeń stanowi jedno z podstawowych dóbr publicznych i odgrywa zasadniczą rolę w zaspokajaniu potrzeb współczesnych społeczności, w tym potrzeby piękna. Potrzeba ta, zakorzeniona głęboko w naturze człowieka, wskazuje na wagę piękna w otaczającej go przestrzeni i sygnalizuje kierunki działań, które mogłyby upiększać zurbanizowane środowisko miejskie³⁶. Piękna przestrzeń staje się bardzo istotnym dobrem wspólnym, kapitałem i wartością społeczną. „Potrzeba piękna może ulec przytłumieniu, ale nie może zostać

³² Zob. M. C z e p c z y Ń s k i, *(Nie)odpowiedzialni za miasto. O ograniczeniach, poszukiwaniach i nauce kompromisu między partykularnym a wspólnym dobrem*, „Studia Komitetu Zagospodarowania Przestrzennego Polskiej Akademii Nauk” 2014, nr 157, s. 6-16.

³³ P o r t e n ż e, *Przestrzeń publiczna jako forma reprezentacji społeczności lokalnych. Między hibernacją a animacją centrów małych miast woj. pomorskiego*, s. 11.

³⁴ Zob. P. A. S a m u e l s o n, *The Pure Theory of Public Expenditure*, „Review of Economics and Statistics” 36(1954) nr 4, s. 386-389.

³⁵ Zob. R. G. H o l c o m b e, *Public Goods Theory and Public Policy*, w: *Liberalism*, red. J. Narveson, S. Dimock, Springer, Dordrecht 2000.

³⁶ Zob. M. P o r ę b s k a, *O potrzebie piękna w przestrzeni publicznej miasta*, „Czasopismo Techniczne” 107(2010) nr 6, s. 155-163.

całkowicie wyparta. Piękno [...] może być siłą kształtującą świat [człowieka]”³⁷. Współczesne procesy upiększania miast mają swe źródła w dziewiętnastowiecznych ruchach i stowarzyszeniach, które estetyzowały dynamicznie zmieniające się miasta przemysłowe, a od lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku skupiały się na przywróceniu aury spójności społecznej, by uczynić te miasta mniej niebezpiecznymi, bardziej inspirującymi i przede wszystkim zyskownymi, zarówno w materialnym, jak i kulturowym znaczeniu³⁸. Piękno publiczne zawsze stanowi wynik pewnego kompromisu społecznego, osiągniętego w danym miejscu i czasie. Wynegocjowany konsensus staje się normą, a prawo petryfikuje granice między pięknym a szpetnym. Normatywizacja taka z jednej strony afirmuje dobro większości (lub znacznej części społeczności), z drugiej jednak, ograniczając samowolę jednostek, organicza też wolność i kreatywność. Piękno w przestrzeniach publicznych to reprezentacja społeczeństwa, jego horyzontów myślowych, marzeń, wierzeń, oczekiwań, a niekiedy obaw i traum.

W oparciu o koncepcję dobra publicznego można podjąć próbę sformułowania teorii piękna³⁹ publicznego. W tym celu wykorzystać można założenia zaproponowanej przez Samuelsona teorii dóbr publicznych, odwołującej się do wspólnych działań i współ-interesów, stopnia wykluczenia niektórych użytkowników, fenomenu „gapowicza”, czyli możliwości korzystania z dóbr bez konieczności uczestnictwa w ich tworzeniu, zdolności członków społeczności do komunikowania się z innymi oraz wspólnotowości, a także zasobu informacji i wiedzy podzielanego przez członków wspólnoty⁴⁰. Piękno jako dobro publiczne może być postrzegane jako:

(1) Piękno publiczne – nierywalizujące z innymi typami piękna, o niskim stopniu wykluczenia, dostępne zawsze i dla wszystkich. Odnosi się ono do dóbr najbardziej „otwartych”, z których mogą korzystać praktycznie wszyscy i które zazwyczaj są własnością publiczną, takich jak drogi, oświetlenie, widoki przyrody i wód, parki i place.

(2) Piękno wspólnotowe – rywalizujące z prywatnymi typami piękna, o względnie wysokim stopniu wykluczenia, wpływające na tworzenie się tożsamości lokalnych. Dotyczy dóbr będących zazwyczaj własnością wspólnoty terytorialnej lub kulturowej. Rzadko wiąże się z całkowitym wykluczeniem niektórych użytkowników, choć znaczenie i forma tego rodzaju piękna zależy przede wszystkim od wspólnoty, która decyduje na przykład o kolorze i modelu tramwajów, stawianiu i usuwaniu pomników czy eksponowaniu niektórych zabytków.

³⁷ Tamże, s. 157

³⁸ Zob. Zukin, *The Culture of Cities*.

³⁹ Bardziej poprawnie metodologicznie byłoby używanie liczby mnogiej, wskazującej na wielość piękna, jednakże z uwagi na niewdzięczność formy „piękn”, pozostaną przy liczbie pojedynczej.

⁴⁰ Zob. Samuelson, dz. cyt.

(3) Piękno klubowe – wykluczające wielu, lecz związane z niskim stopniem rywalizacji, dostępne dla członków społeczności po uiszczeniu opłaty lub uzyskaniu karty wstępu. Odnosi się do obiektów i dóbr o znacznym stopniu komercjalizacji, przynoszących zysk lub przyjemność członkom danej grupy („klubu”) i często sytuujących się na pograniczu sfery prywatnej i publicznej, takich jak centra handlowe, parki rozrywki, kina czy kluby sportowe.

(4) Piękno prywatne – związane z wysokim stopniem rywalizacji i wykluczenia, częściowo bywa też publiczne, o ile jest publicznie widoczne. Prywatny ogródek, połyskująca elewacja, brudny samochód, pranie na balkonie czy świąteczne lampki lub flaga w oknie, wystawione na widok publiczny, stają się dobrem (a czasem złem) publicznym.

Piękno publiczne, z uwagi na swój wizualny i postrzegalny charakter, jest jednym z podstawowych atrybutów krajobrazu kulturowego, który – co wydaje się oczywiste – obejmuje także obiekty niepiękne, a często nawet szpetne. Piękno może istnieć również poza krajobrazem, w tym w zamkniętych obiektach i znajdujących się w nich przedmiotach. Jak się jednak wydaje, piękno publiczne i krajobraz kulturowy w zdecydowanej większości pokrywają się, tworząc widzialne, powszednie dostępne krajobrazy piękna publicznego. W zależności od poziomu rywalizacji i wykluczenia mogą one przybierać różne formy, granice między tymi formami są jednak płynne i niejednokrotnie trudne do określenia.



Rys. 1. Krajobrazy piękna publicznego.

Źródło: Opracowanie własne.

Krajobraz kulturowy utożsamiany bywa ze swoistym *mise-en-scène*, czyli miejscem zapełnionym przez obiekty, do których odnoszą się poszczególne znaczenia i role⁴¹. Na podobieństwo teatralnej dekoracji, poprzez specyficzny, zrozumiały jedynie w odpowiednim kontekście kulturowym system komunikacji między obiektami a odbiorcami krajobraz nadaje sens rozgrywającym się w nim wydarzeniom⁴². Szczególną rolę w tworzeniu, utrzymaniu i interpretacji krajobrazów piękna publicznego odgrywają jego interesariusze: reżyserzy, scenarzyści, scenografowie, suflerzy, aktorzy, statyści i widzowie tego spektaklu piękna w mieście. Poszczególne typy interesariuszy nie wykluczają się wzajemnie: można być jednocześnie decydentem, influencerem i użytkownikiem lub inspiratorem i projektantem. Do najważniejszych grup wpływających na piękno krajobrazu należą: (1) decydenci: politycy, inwestorzy, właściciele, pracodawcy, wspierani lub ograniczani przez przepisy, mający władzę, mniej lub bardziej odpowiedzialni i odpowiadający przed wyborcami, niekiedy nieświadomi swojej roli w dyskursie piękna publicznego; (2) wykonawcy: architekci, planiści, urzędnicy, projektanci, inżynierowie, niekiedy wchodzący w rolę decydentów, a niekiedy uzurpatorzy, często wywierający znaczny zakulisowy lub operacyjny wpływ na kształt piękna publicznego; (3) inspiratorzy: artyści, designerzy, naukowcy, autorytety, edukatorzy, „pro-ami”, czyli amatorzy, którym wiedza i doświadczenie w różnych dziedzinach pozwalają działać jak profesjonalistom⁴³, często wpływający pośrednio na decydentów i użytkowników; (4) influencerzy: blogerzy, twitterzy i instagramerzy, dziennikarze, często efemeryczni i nieokreśleni, rzadko nadmiernie obciążeni balastem wiedzy i odpowiedzialności, kształtują gusta i opinie swoich followersów, poszukując pięknych ujęć i dobrze sprzedających się sensacji i konfliktów⁴⁴; (5) *flâneurzy*: oglądacze i spacerowicze, odbiorcy, turyści – grupa raczej nieokreślona, dla której jednak powstaje coraz więcej pięknych przestrzeni, zwłaszcza krajobrazów czasu wolnego i przyjemności; (6) użytkownicy: mieszkańcy, pracownicy, uczniowie, emeryci, kobiety i dzieci, podróżni, przechodzący codziennie obok murali, ekscentrycznych rzeźb, pięknych fasad, czasami ślizgający się na uroczych płytach chodnikowych lub niemogący usiąść na designerskich ławkach.

Zainteresowanie problemami piękna publicznego staje się coraz bardziej powszechne: zdecydowana większość Polaków (82% ankietowanych) dekla-

⁴¹ Zob. D. Mitchell, *Landscape*, w: *Cultural Geography: A Critical Dictionary of Key Concepts*, red. D. Atkinson, P. Jackson, D. Sibley, N. Washbourn, I.B. Tauris & Co., London 2005, s. 49-56.

⁴² Zob. Czeczyski, *(Nie)odpowiedzialni za miasto*.

⁴³ Zob. Ch. Leadbeater, P. Miller, *The Pro-am Revolution: How Enthusiasts are Changing Our Society and Economy*, Demos, London 2004.

⁴⁴ Zob. Czeczyski, *(Nie)odpowiedzialni za miasto*.

ruje, że interesuje się tym, jak wygląda przestrzeń publiczna; powszechnie utrzymuje się także opinia (potwierdza ją 98% ankietowanych), że estetyka otoczenia wywiera niebagatelny wpływ na samopoczucie ludzi oraz wydajność i efektywność pracy; ważne jest także, w jakim otoczeniu się mieszka (94% ankietowanych)⁴⁵. Internauci biorący udział w plebiscycie przeprowadzonym przez portal „Bryła.pl” wyrażają niezadowolenie z powodu zalewających nasze miasta chaosu i szpetoty, a za ich źródła uważają zwłaszcza wszechobecne reklamy (35% głosujących) i nadużywanie kolorów i wzorów (21% głosujących). Zdaniem respondentów narzekanie i bezczynność (10% głosujących), grodzenie (9% głosujących) i zawłaszczanie przestrzeni (7% głosujących) to kolejne powody brzydoty polskich przestrzeni publicznych⁴⁶. Podejmowane są próby prawnej regulacji piękna publicznego i ograniczenia szpetoty. „W przypadku stwierdzenia, że obiekt budowlany [...] powoduje swym wyglądem oszpecenie otoczenia, właściwy organ nakazuje [...] usunięcie stwierdzonych nieprawidłowości”⁴⁷. Jednakże z uwagi na trudność oceny, na czym konkretnie polega „oszpecenie”, przepis ten w praktyce pozostaje martwy. Z kolei „ustawa krajobrazowa”⁴⁸ dała samorządom możliwość regulacji w zakresie umieszczania reklam w przestrzeni publicznej, co miało sprawić, że przestrzenie publiczne wypięknieją – cztery lata po przyjęciu ustawy trudno jednak zauważyć znaczącą poprawę estetyki polskich miast.

ZURBANIZOWANE UTOPIE PIĘKNA

Piękno publiczne przestrzeni miejskich, zarówno realne, jak i wyobrażone, jest od wieków częścią kultury europejskiej i przybiera niekiedy wyimaginowane formy ideałów i utopii. Miasto idealne reprezentuje zawsze horyzonty myślowe swojej epoki⁴⁹, stanowi wzorzec i marzenie artystów, architektów, wizjonerów, niekiedy również mieszkańców. Miastem takim – jak się wydaje, przede wszystkim pięknym – miało być Nowe Jeruzalem, o którym pisał św. Jan w Apokalipsie: urbanistyczna wizja rajy, miasto zbudowane ze złota

⁴⁵ Centrum Badania Opinii Społecznej, *Polacy o architekturze. Komunikat z badań*, Fundacja Centrum Badania Opinii Społecznej, Warszawa 2010 (https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2010/K_134_10.PDF).

⁴⁶ *Polska brzydota – 10 grzechów głównych. Wyniki plebiscytu*, „Bryła.pl”, http://www.bryla.pl/bryla/56,85301,9896607,Polska_brzydota__10_grzechow_glownych__WYNIKI_PLEBISCYTU_.html.

⁴⁷ *Ustawa Prawo Budowlane z dnia 7 lipca 1994 r.*, Dz.U. 1994, poz. 414, art. 66.

⁴⁸ *Ustawa o zmianie niektórych ustaw w związku ze wzmocnieniem narzędzi ochrony krajobrazu z dnia 24 kwietnia 2015 r.*, Dz.U. 2015, poz. 774.

⁴⁹ *Zob. Z. P a s z k o w s k i, Miasto idealne w perspektywie europejskiej i jego związku z urbanistyką współczesną*, Universitas, Kraków 2011.

i krystalicznego jaspisu, o boskiej geometrii (por. Ap 21). Przepiękne miasto Boże św. Augustyna to idealne miasto-państwo, gdzie piękno formy wyobraża dobro i prawdę samego Boga⁵⁰. Wizje utopijnych miast czy państw posiadających pożądane lub doskonałe cechy wyobrażają idealne miejsca życia perfekcyjnych społeczności w atrakcyjnym, pięknym krajobrazie, jak na słynnej, doskonałej moralnie wyspie Utopia⁵¹. „Nie warto nawet spojrzeć na taką mapę świata – pisze Oscar Wilde – która nie zawiera Utopii, pomija bowiem ten kraj, na którego brzegach Ludzkość zawsze ląduje. A kiedy już tam wyląduje, rozgląda się, i widząc kraj jeszcze lepszy, rozwija żagle. Postęp to wprowadzanie w życie kolejnych Utopii”⁵². Piękne krajobrazy miast współczesności to realizacje dzisiejszych utopii, w których złoto i jaspis nadal odgrywają zdumiewająco ważną rolę. We współczesnych miastach spotykamy zwykle połączenie mniej lub bardziej harmonijnie współwystępujących wizji przestrzeni i krajobrazów – „mieszankę”, w której dominuje niekiedy jedna z następujących miejskich utopii piękna:

(1) Disneyotopia, czyli ładny, kiczowaty park rozrywki. To infantylna utopia piękna, pełna uproszeń, w której pewne rzeczy udają inne, która cechuje się nadmierną łatwością przekazu, płytką jednoznacznością; jest ona częścią kultury masowej, bo z łatwością przemawia do tłumów. To populistyczne piękno krajobrazu wpisuje się – ze względu na swoje niedostosowanie, kumulację bodźców, synestezję, przeciętność, komfort – w sformułowaną przez Abrahama Molesa koncepcję kiczu⁵³. Do tej właśnie wizji należy „wanna z kolumnadą”⁵⁴ i „pastelozą” bloków mieszkalnych.

(2) Retrotopia, czyli śliczna, pseudohistoryczna staróweczka. To (od) budowane nowe „zabytki”, współczesne „gotyckie” zamki i „historycznie” historyzujące kościoły. Bazuje ona na nostalgii i wrażeniu ustraty miejsca oraz poczuciu przemieszczenia; wyraża swego rodzaju uczuciowe przywiązanie do tak zwanego „gdzie indziej”. Zygmunt Bauman pisze wręcz o „epidemii nostalgii”⁵⁵: nostalgicznie tęsknimy za zmitologizowaną przeszłością i spektakularnie powracamy do minionych epok. Retrotopia to antyteza kulturowego globalizmu jako hiperlokalizm i nowy folklorizm oparty na „ludowym autentyku”.

⁵⁰ Por. Augustyn z Hippony, *Państwo Boże*, tłum. W. Kubicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 1998, s. 963-967.

⁵¹ Zob. T. More, *Utopia*, tłum. C.H. Miller, Yale University Press, New Heaven, London 2001.

⁵² O. Wilde, *Dusza człowieka w socjalizmie*, tłum. J. Dehnel, Karakter, Kraków 2019, s. 26n.

⁵³ Zob. A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, PIW, Warszawa 1978.

⁵⁴ Zob. F. Springer, *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, Czarne, Wołowiec 2013.

⁵⁵ Zob. Z. Bauman, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, tłum. K. Lebek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

(3) Metrotopia, czyli imponujący, globalny „downtown”. Dominuje tu uniwersalny funkcjonalizm, przywodzący na myśl połączenie IKEA i nowojorskiego Time Square. Krajobrazy takie cechują się zmiennością, dynamiką i ruchem. To Metropolis na Manhattanie, gdzie bogacenie się, prywatność, kapitalizm i rynek odbijają się w szklanych wieżach i migoczą neonami przez całą dobę.

(4) Ikonotopia, czyli niezwykle, kreatywny design. To utopia „efektu Bilbao” i artystycznych „odlotów” gwiazd architektury, utopia ikoniczności i kreatywności⁵⁶. Opiera się ona na zasadach: „to jest ciekawe” lub „to dobrze wygląda”, lecz często brak w niej głębszego znaczenia; niepozabawiona jest natomiast bardzo kosztownych, choć nie zawsze funkcjonalnych form. Te niesamowite, unikatowe krajobrazy tworzone przez hiperkreatywnych „wyobraźniarzy” (ang. imagineers) mają stać się częścią lub nawet podstawą tożsamości miejsca.

(5) Artotopia, czyli zachwycająca, miejscotwórcza sztuka publiczna. To artystyczne wyspy murali w morzu przeciętności i szarości, to archipunktura⁵⁷ i artpunktura, upiększające miejsce (choć rzadko miasto). Artotopia bliska jest ikonotopii. Oryginalna sztuka w krajobrazie miasta ma przy tym uczyć, prowokować, zmuszać do myślenia, służyć pamięci, czasem bawić i integrować społeczność.

(6) Ekotopia, czyli prawdziwe eko-estetyczne⁵⁸ miasto-ogród, oparte na urodzie (uczłowieczonej) natury, gdzie przyroda, rośliny i zwierzęta w symbiozie z mieszkańcami określają kierunki rozwoju. W tym mieście-ogrodzie umieszczane są piękne parki i skwery, sielankowe (miejskie) farmy na dachach wieżowców, drewniane biurowce, ściany zieleni i budki dla ptaków – jak gdyby przyroda miała nas wyzwolić i umożliwić nam powrót do (niemal) rajszych ogrodów.

(7) Instatopia, czyli ujmujące, przefiltrowane wizerunki miasta. Nie jest to miasto prawdziwe, lecz jego nieautentyczne ujęcie w mediach nazywanych społecznościowymi. To #instacity i #cityporn, „polubione” i powielone miliony razy na całym świecie. Instagramowalność staje się cechą krajobrazu, a instaflâneur tworzy estetykę Instagrama, Facebooka, Flickr: piękny staje się ten krajobraz, który uzyska najwięcej polubień, wyświetleń, udostępnień czy komentarzy.

⁵⁶ Zob. Ch. L a n d r y, *Kreatywne miasto. Zestaw narzędzi dla miejskich innowatorów*, tłum. O. Siara, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

⁵⁷ Zob. Ch. B r a i b a n t, *Archipuncture: acupuncture des sites construits*, Thanh-Long, Bruxelles 1989.

⁵⁸ Zob. R. A r a e n, *Ecoaesthetics: A Manifesto for the Twenty-First Century*, „Third Text” 23(2009) nr 5, s. 679-684.

TRANSESTETYCZNE DYLEMATY WSPÓŁCZESNOŚCI

Piękno publiczne ogarnia niemal całe nasze życie. Wskutek generalnej estetyzacji nic jednak nie jest już ani piękne, ani brzydkie, lecz – jak powiedział Jean Baudrillard – wszystko staje się „transestetyczne”⁵⁹. Takie upiększanie wszystkich dziedzin życia (i to nie tylko ich aspektów materialnych, ale też epistemologicznych czy etycznych) generuje utopijną wizję życia estetycznego. „Intensyfikujące się w kulturze współczesnej procesy estetyzacji świadczą o poszukiwaniu przez ludzi sensu, pragnieniu doskonalenia rzeczywistości, dążeniu do wypełnienia pustki duchowej, której nie wypełnią jednak zmiany technologiczno-cywilizacyjne”⁶⁰. Dyskurs piękna częściowo oddaje jego subiektywny charakter, pokazując i doceniając różne punkty widzenia. Piękno jawi się jako proces i relacja, gdzie konteksty: zarówno przestrzenny, jak i czasowy oraz społeczny i kulturowy, odgrywają zasadniczą rolę – przy czym żadne prawo ani norma piękna nie mogą uchodzić za ostateczne.

Estetyka staje się domeną nie tylko artystów i historyków sztuki, lecz także filozofów, etyków, kulturoznawców, medjoznawców, psychologów i geografów. Angielski poeta doby romantyzmu John Keats, odwołując się do Platonijskiej koncepcji triady dobra, prawdy i piękna, twierdzi: „Piękno jest prawdą, prawda pięknem – tyle / Wiedzieć wam dane i nie trzeba więcej”⁶¹. Richard O. Prum uważa słowa te za wyraz fałszywego wglądu, który uzyskuje swoją rzekomą głębię poprzez spłaszczenie intelektualnej złożoności świata, przynosi szkodę, jednocześnie podając się za wspaniałe rozwiązanie⁶². Więcej zdaje się dostrzegać szekspirowski Hamlet, który mówi: „Prędzej potęgą piękności zrobi z cnoty rajfurkę niż cnota zdoła zrobić piękność na własne podobieństwo. W swoim czasie był to paradoks, ale ostatnio znajduje potwierdzenie”⁶³. W świetle tych słów związek między prawdą a pięknem wydaje się raczej wątpliwy. Paradoks zauważony przez Hamleta stanowi wyzwanie, przed którym wszyscy stajemy, chcąc pogodzić uwodzicielską moc piękna z wielkim pragnieniem widzenia go jako wskazującego wyższy cel, absolutne dobro, odbijającego jakość uniwersalną, obiektywną⁶⁴. Z jednej strony, w wersach Keatsa znajdujemy doskonałą reprezentację naszego głębokiego pragnienia uznawania piękna za „szczerzy”

⁵⁹ J. B a u d r i l l a r d, *The Transparency of Evil: Essays in Extreme Phenomena*, tłum. J. Benedict, Verso, London–New York 2002, s. 9n.

⁶⁰ J ę c z e ń, dz. cyt., s. 8.

⁶¹ J. K e a t s, *Oda do urny greckiej*, tłum. A. Fulińska, „Literatura na świecie”, nr 2012, nr 9-10, s. 150.

⁶² Zob. R. O. P r u m, *Ewolucja piękna. Jak darwinowska teoria wyboru partnera kształtuje świat zwierząt i nas samych*, tłum. K. Skonieczny, Copernicus Center Press, Kraków 2019, s. 357.

⁶³ W. S h a k e s p e a r e, *Hamlet, książę Danii*, akt III, scena 1, tłum. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1994, s. 94.

⁶⁴ Por. P r u m, dz. cyt., s. 358.

wyznacznik jakości czy jakiegoś rodzaju wyższości. Z drugiej – w słowach Hamleta rozpoznajemy doświadczenie życiowe, które uczy, że piękno nie jest prawdą: jest tylko pięknem i nie oznacza niczego poza samym sobą, a często w rzeczy samej kłóci się z prawdą. Zwłaszcza dzisiaj, w dobie pięknych, umiarkowanie realnych, wirtualnych krajobrazów, światów i emocji docierających do nas nieustannie przez strumienie Facebooka, YouTube’a czy Instagrama, związek między prawdą, dobrem a pięknem nie wydaje się tak oczywisty, jak byśmy tego chcieli. Piękne fasady i urokliwe filtry kryją niekiedy wewnętrzną szpetotę, rozsypujące się struktury i partykularne interesy.

Isaiah Berlin, analizując grecki aforyzm Archilochusa jako metaforę kontrastu między różnymi stylami intelektualnymi, przeciwstawia lisa, znawcę wielu rzeczy, jeżowi, który pozostaje wierny jednej, wielkiej idei⁶⁵. Intelektualny jeź, szukając harmonijnego wszechświata, na wszystko spogląda przez pryzmat „centralnej wizji”, jego misją jest zaś propagowanie tej wielkiej idei przy każdej sposobności. W przeciwieństwie do niego, intelektualny lis nie jest zainteresowany uwodzicielską władzą pojedynczej wizji, pociąga go subtelna złożoność najprzeróżniejszych doświadczeń, których nie próbuje zmieścić w jednym, wszechogarniającym schemacie. Jeże mają poczucie misji, lisy na zawsze pozostają flâneurami, idąc przez świat dla własnej przyjemności, a kiedy tylko tego zapragną, porzucają jedną grę i rozpoczynają następną⁶⁶. Nasza wielka płynna ponowoczesność, o której pisał Zygmunt Bauman⁶⁷, z charakterystyczną dla niej indywidualizacją, rozkładem kodeksów etycznych, słabnięciem autorytetów oraz ich wielością, a tym samym z brakiem jednej władzy duchowej mogącej unieważnić inne głosy, to – jak się wydaje – złoty wiek dla intelektualnych lisów. Dla jeży broniących uniwersalnego, nadrzędnego piękna jest to okres wyzwania i pewnego wycofania się w świecie wypełnionym spacerującymi lisami-flâneurami, zbierającymi doświadczenia i widoki różnorodnego piękna.

*

W materiałach reklamowych jednego z biurowców zacytowano słowa Oscara Wilde’a: „Tylko płytki ludzie nie osądzają po wyglądzie”⁶⁸. Nieustannie osądzamy nasze miasta, społeczności i ludzi na podstawie wyglądu.

⁶⁵ Zob. I. Berlin, *Jeź i lis. Esej o pojmowaniu historii u Tolstoja*, tłum. A. Konarek, H. Krzeczowski, K. Tarnowska, Fundacja Aletheia–Wydawnictwo Pavo, Warszawa 1993.

⁶⁶ Por. P r u m, dz. cyt., s. 359.

⁶⁷ Zob. Z. B a u m a n, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Agora, Warszawa 2011.

⁶⁸ Por. K. D o v e y, *Framing Places: Mediating Power in Built Form*, Routledge, London 2001, s. 107; por. też: O. W i l d e, *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011, s. 34.

Każdy taki wartościujący i nadający znaczenia osąd jest jednak także oceną nas samych. Nasze oczy – jak twierdzi Richard Sennett – mają „sumienie”: wewnętrzne odczucie pozwalające rozróżnić dobro i zło, a także oceniać wizualnie doświadczane miasta, interpretować sposób, w jaki wygląd miast kształtował i odzwierciedlał ludzi, którzy je budowali i z niego korzystali⁶⁹. Budowanie „wanien z kolumnadami” i gotyckich zamków w dwudziestym pierwszym wieku czy umieszczanie siedmiopiętrowych wizerunków słoń na elewacjach bloków mieszkalnych mogą zostać uznane za tworzenie piękna albo za żart, nietakt, grzech, czy nawet przestępstwo – zależnie od kontekstu kulturowego, czasowego i przestrzennego.

Nasze życie moralne podane było kodeksowi etycznemu, który pretendował do powszechności. Moralność nie polega jednak na wierności kodeksowi, lecz na odpowiedzialności za innych ludzi. Jak pisał Emmanuel Lévinas, człowiek jest o tyle moralny, o ile zdaje sobie sprawę z tej odpowiedzialności. Za właściwą postawę moralną Lévinas uważa bycie razem z innymi w moralnej wspólnoty i rezygnację – dla innych – z części własnych pragnień, co często wymaga znacznego samopoświęcenia i samoograniczenia⁷⁰.

Olgierd Dziekoński przekonuje: „Wywalczyliśmy sobie wolność, ale zapomnieliśmy o solidarności i poczuciu wspólnoty. To dlatego w Polsce jest brzydko”⁷¹. Piękno powszechne, dla wszystkich i dla każdego, ponadstanowe i ponadnarodowe, pojawiło się w swej obecnej formie być może po raz pierwszy w historii. Każdy ma teraz prawo do piękna i chce to prawo coraz bardziej zdecydowanie egzekwować. Piękno uległo daleko posuniętej pluralizacji, a jego tak zwane kanony utraciły ortodoksyjność. Dzisiejsze miasta i ich krajobrazy wydają się wyrażać taką właśnie różnorodność nakładających się na siebie i przenikających poziomów, typów i rodzajów piękna.

Pięknie możemy się także różnić, choć różnić się możemy też szpetnie. Od wieków podstawą współżycia społecznego w miastach jest dobro wspólne, które zawsze stanowi pewien kompromis, oparty na odpowiedzialności wobec innych użytkowników wspólnych przestrzeni. Piękny krajobraz to także wspólne dobro, współdzielone i współwykorzystywane dla wspólnych korzyści.

⁶⁹ Zob. R. S e n n e t t, *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, W.W. Norton & Company, New York & London 1992.

⁷⁰ Por. E. L é v i n a s, *Czołoc i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 296-299.

⁷¹ Cyt. za: K. K o b o s, *Dlaczego w Polsce jest brzydko i jak to w końcu zmienić?*, <https://tvnwarszawa.tvn24.pl/informacje,news,dlaczego-w-polsce-jest-brzydko-bri-jak-to-w-koncu-zmienic,112358.html> 2014.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Altman, William H. F. *Plato the Teacher: The Crisis of the Republic*. Lanham: Lexington Books, 2012.
- Araeen, Rasheed. "Ecoaesthetics: A Manifesto for the Twenty-First Century." *Third Text* 23, no. 5 (2009): 679–84.
- Augustyn z Hippony. *Państwo Boże*. Translated Władysław Kubicki. Kęty: Wydawnictwo Antyk, 1998.
- Baudrillard, Jean. *The Transparency of Evil: Essays in Extreme Phenomena*. Translated by James Benedict. London and New York: Verso, 2002.
- Bauman, Zygmunt. *Kultura w płynnej nowoczesności*. Warszawa: Agora, 2011.
- . *Retrotopia: Jak rządzi nami przeszłość*. Translated by Karolina Lebek. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Bell, Julian. *Lustro świata: Nowa historia sztuki*. Translated by Ewa Gorządek. Warszawa: Arkady, 2009.
- Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Edited by Michael W. Jennings and translated by Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, and Harry Zohn. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 2006.
- Bergström, Bo. *Komunikacja wizualna*. Translated by Joanna Tarnawska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Berlin, Isaiah. *Jeź i lis: Esej o pojmowaniu historii u Tolstoja*. Translated by Andrzej Konarek, Henryk Krzeczkowski, and Krystyna Tarnowska. Warszawa: Fundacja Aletheia and Wydawnictwo Pavo, 1993.
- Braibant, Christian. *Archipuncture: acupuncture des sites construits*. Bruxelles: Thanh-Long, 1989.
- Centrum Badania Opinii Społecznej. *Polacy o architekturze: Komunikat z badań*. Warszawa: Fundacja Centrum Badania Opinii Społecznej, 2010. https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2010/K_134_10.PDF.
- Czepczyński, Mariusz. *Cultural Landscapes of Post-Socialist Cities: Representation of Powers and Needs*. Adlershot: Ashgate, 2008.
- . "(Nie)odpowiedzialni za miasto: O ograniczeniach, poszukiwaniach i nauce kompromisu między partykularnym a wspólnym dobrem." *Studia Komitetu Zagospodarowania Przestrzennego Polskiej Akademii Nauk*, no. 157 (2014): 6–16.
- . "Przestrzeń publiczna jako forma reprezentacji społeczności lokalnych. Między hibernacją a animacją centrów małych miast woj. pomorskiego." *Studia Komitetu Zagospodarowania Przestrzennego Polskiej Akademii Nauk*, no. 144 (2012): 7–19.
- Dissanayake, Ellen. *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. Seattle and London: University of Washington Press, 1995.
- Dovey, Kim. *Framing Places: Mediating Power in Built Form*. London: Routledge, 2001.

- Dutton, Denis. *Instykt sztuki: Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*. Translated by Jerzy Luty. Kraków: Copernicus Center Press, 2019.
- Historia piękna*. Edited by Umberto Eco and translated by Agnieszka Kuciak. Poznań: Rebis, 2009.
- “Europejska Konwencja Krajobrazowa.” *Dziennik Ustaw* 2006, no. 98.
- Folkman, Piotr. “Odzyskiwanie widzialności w przestrzeni miejskiej.” In *Wizualność miasta: Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*. Edited by Marek Krajewski. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2007.
- Freud, Sigmund. *Kultura jako źródło cierpień*. Translated by Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Książka i Wiedza, 1992.
- Gołaszewska, Maria. *Zarys estetyki: Problematyka, metody, teorie*. Warszawa: PWN, 1984.
- Gralewska, Anna. *Proces estetyzacji przestrzeni publicznej w Polsce* (manuscript). Gdańsk: Uniwersytet Gdański, Katedra Gospodarki Przestrzennej, 2014.
- Hall, Stewart. “The Work of Representation.” In *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. Edited by Stewart Hall. London: Sage, 2002.
- Holcombe, Randall G. “Public Goods Theory and Public Policy.” In *Liberalism*. Edited by Jan Narveson and Susan Dimock. Dordrecht: Springer, 2000.
- Jaroszyński, Czesław, and Piotr Jaroszyński. *Podstawy retoryki klasycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Sióstr Loretanek, 2002.
- Jęczeń, Agnieszka. “Estetyzacja w kulturze współczesnej jako poszukiwanie sensu.” *Kultura—Media—Teologia* 8, no. 1 (2012): 8–18.
- Keats, John. “Oda do urny greckiej.” Translated by Agnieszka Fulińska. “Literatura na świecie,” no. 9–10 (494–495) (2012): 141–53.
- Kobos, Karol. “Dlaczego w Polsce jest brzydko i jak to w końcu zmienić?” <https://tvnwarszawa.tvn24.pl/informacje,news,dlaczego-w-polsce-jest-brzydko-bri-jak-to-w-koncu-zmienic,112358.html> 2014
- Kosiński, Wojciech. “Wstęp do wydania polskiego.” In: *Jak przetworzyć Miejsce. Podręcznik kreowania udanych przestrzeni publicznych*. Translated by Tomasz Jeleński and Wojciech Kosiński. Kraków: Fundacja Partnerstwo dla Środowiska, 2012. http://www.mck.pk.edu.pl/panel/dokumenty/PPS,%20Jak_przetworzyc_miejsce.pdf.
- Landry, Charles. *Kreatywne miasto: Zestaw narzędzi dla miejskich innowatorów*. Translated by Olga Siara. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013.
- Leadbeater, Charles, and Paul Miller. *The Pro-am Revolution: How Enthusiasts are Changing Our Society and Economy*. London: Demos, 2004.
- Lévinas, Emmanuel. *Całość i nieskończoność: Esej o zewnętrzności*. Translated by Małgorzata Kowalska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.
- Manent, Pierre. *Intelektualna historia liberalizmu*. Translated by Marian Miszański. Kraków: Wydawnictwo Arcana, 1994.
- Maslow, Abraham. *Motywacja i osobowość*. Translated by Józef Radzicki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.

- Mitchell, Don. "Landscape." In *Cultural Geography: A Critical Dictionary of Key Concepts*. Edited by David Atkinson, Peter Jackson, David Sibley, and Neil Washbourn. London: I. B. Tauris & Co., London 2005.
- Moles, Abraham. *Kicz, czyli sztuka szczęścia*. Translated by Anita Szczepańska and Ewa Wende. Warszawa: PIW, 1978.
- More, Thomas. *Utopia*. Translated by Clarence H. Miller. New Haven and London: Yale University Press, 2001.
- Nawrotek, Krzysztof. *Miasto jako idea polityczna*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2008.
- Paszkowski, Zbigniew. *Miasto idealne w perspektywie europejskiej i jego związki z urbanistyką współczesną*. Kraków: Universitas, 2011.
- "Polska brzydota—10 grzechów głównych: Wyniki plebiscytu." *Bryła.pl*. http://www.bryla.pl/bryla/56,85301,9896607,Polska_brzydota__10_grzechow_glownych__WYNIKI_PLEBISCYTU_.html.
- Porębska, Maria. "O potrzebie piękna w przestrzeni publicznej miasta." *Czasopismo Techniczne* 107, no. 6 (2010): 155–63.
- Prum, Richard O. *Ewolucja piękna: Jak darwinowska teoria wyboru partnera kształtuje świat zwierząt i nas samych*. Translated by Krzysztof Skonieczny. Kraków: Copernicus Center Press, 2019.
- Samuelson, Paul A. "The Pure Theory of Public Expenditure." *Review of Economics and Statistics* 36, no. 4 (1954): 386–9.
- Sennett, Richard. *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*. London and New York: W. W. Norton & Company, 1992.
- Shakespeare, William. *Hamlet, książę Danii*. Translated by Stanisław Barańczak. Poznań: W drodze, 1994.
- Słownik Języka Polskiego*. Warszawa: PWN, 1979.
- Springer, Filip. *Wanna z kolumnadą: Reportaże o polskiej przestrzeni*. Wołowiec: Czarne, 2013.
- "Ustawa o zmianie niektórych ustaw w związku ze wzmocnieniem narzędzi ochrony krajobrazu z dnia 24 kwietnia 2015 r." *Dziennik Ustaw* 2015, no. 774.
- "Ustawa Prawo Budowlane z dnia 7 lipca 1994 r." *Dziennik Ustaw* 1994, no. 414.
- Wilczek, Frank. *Piękne pytanie: Odkrywanie głębokiej struktury świata*. Translated by Ewa L. Łokas and Bogumił Bieniok. Warszawa: Wydawnictwo Prószyński Media, 2016.
- Wilde, Oscar. *Dusza człowieka w socjalizmie*. Translated by Jacek Dehnel. Kraków: Karakter, 2019.
- . *Portret Doriany Graya*. Translated by Maria Feldmanowa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2011.
- Winkielman, Piotr, Roland Hübner, and Michał Olszanowski. "Dynamiczne związki: Rola płynności przetwarzania w afekcie i procesach wartościowania." In *Dynamika emocji: Teoria i praktyka*. Edited by Wojciech Błaszczak and Dariusz Doliński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.

Zukin, Sharon. *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*. Berkeley: University of California Press, 1993.

———. *The Culture of Cities*. Berkeley: University of California Press, 1995.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Mariusz CZEPCZYŃSKI – Piękny krajobraz jako dobro publiczne. Reprezentacje i estetyzacja przestrzeni miejskich

DOI 10.12887/32-2019-3-127-12

Piękno staje się jednym z najważniejszych dóbr publicznych, na które popyt wyraźnie wzrasta wraz z zaspokajaniem przez człowieka jego bardziej podstawowych potrzeb. Piękno publiczne, czyli piękno zapisane w krajobrazie kulturowym, będące jego nieodłącznym składnikiem, staje się szczególnie istotną cechą tożsamości współczesnych miast, reprezentując przy tym lokalne społeczności. W teorii piękna publicznego, wychodząc od koncepcji dóbr publicznych, piękno w krajobrazie zdefiniowano za pomocą pojęć rywalizacji i wykluczania, rozróżniając piękno publiczne, wspólnotowe, klubowe i prywatne. Podkreślono także ważną rolę interesariuszy piękna, w tym decydentów, inspiratorów i influencerów oraz codziennych użytkowników, którzy percypują piękne krajobrazy przez wizje pięknych, miejskich utopii.

Słowa kluczowe: krajobraz kulturowy, reprezentacja, estetyzacja, piękno publiczne, miasto, dobro publiczne

Kontakt: Katedra Gospodarki Przestrzennej, Instytut Geografii, Wydział Oceanografii i Geografii, ul. J. Bażyńskiego 4, 80-952 Gdańsk

E-mail: mariusz.czepczynski@ug.edu.pl

Tel. 58 5236589

<https://gospodarkaprzezstrzena.ug.edu.pl>

Mariusz CZEPCZYŃSKI – Beautiful Landscape as a Public Good: Representations and Aestheticization

DOI 10.12887/32-2019-3-127-12

Beauty becomes one of the most important public goods: a demand for beauty is increasing together with a growing level of satisfaction of the basic human needs. Public beauty, inscribed in cultural landscape, becomes its inherent component, particularly significant for urban identities and local communities. The theory of public beauty, based on the theory of public goods, defines the beauty of a landscape in terms of excludable and rivalrous properties, distinguishing the public, community, club, and private beauty. The theory emphasizes an important role of beauty stakeholders, including decision-makers, inspirers, in-

fluencers, flâneurs, and daily users, who perceive beautiful landscapes through visions of urban beauty utopias.

Keywords: cultural landscape, representation, aestheticization, public beauty, city, public good

Contact: Department of Spatial Management, Institute of Geography, Faculty of Oceanography and Geography, ul. J. Bażyńskiego 4, 80-952 Gdańsk, Poland

E-mail: mariusz.czepczynski@ug.edu.pl

Phone: + 48 58 5236589

<https://gospodarkaprzestrzenna.ug.edu.pl>

Jolanta M. MARSZALSKA

UBOGIE PIĘKNO

Idea ascezy i prostoty w kościołach cysterskich
w świetle *Apologii do opata Wilhelma* św. Bernarda z Clairvaux

Stwierdzenie św. Bernarda, że piękno wewnętrzne jest cenniejsze niż wszelkie ozdoby zewnętrzne, stało się podstawą estetyki cysterskiej. Bernard z Clairvaux nie tylko był przeciwnikiem stosowania fantastycznej dekoracyjności w architekturze kościołów cysterskich i ich wyposażeniu, jako nieodpowiedniej dla tych, którzy wyrzekli się świata, by służyć Bogu, ale wszelkie krzywizny w sztuce uważał za symbol chwiejności, przepychu i iluzji, linie proste zaś – za odwieczny symbol piękna, siły, logiki i prawości.

Klasztor Najświętszej Maryi Panny w Citeaux¹ – pierwszy klasztor cysterski, utworzony w roku 1098 – odcisnął swoje piętno na kształcie tego zakonu. Jego charakter określał odkryty na nowo i wzbogacony ewangeliczny ideał prostoty i ubóstwa, modlitwy i pracy zawarty w regule św. Benedykta z Nursji². Poprzez właściwy sobie styl życia cystersi skutecznie oddawali na duchową, materialną i społeczną kulturę wczesnośredniowiecznej Europy.

Cysterskie zasady życia monastycznego określały – oprócz reguły św. Benedykta – wewnętrzne przepisy zakonne, zawarte w *Exordium parvum*, a następnie w kolejnych wersjach konstytucji zakonnej *Charta charitatis*. Konstytucje zakonne zostały ułożone przez drugiego opata cystersów, Stefana Hardinga (pełniącego tę funkcję w latach 1109-1112)³. Wspomniany dokument prawny,

¹ W punkcie drugim *Exordium cistercii* zapisano: „Po wspólnym namyśle razem z ojcem tego klasztoru, błogosławionej pamięci Robertem [z Molesme], dwudziestu jeden mnichów udało się, ażeby razem wypełnić czynem to, co postanowili jednomyślnie. W swoim czasie, po wielu pracach i nadzwyczajnych trudnościach, które wszyscy, którzy pragną pobożnie żyć dla Chrystusa, muszą przejść, osiągnęli oni swój cel. Przybyli do Citeaux, które wtedy było miejscem niebezpiecznym i dzikim. Zdając sobie sprawę, że surowość zdobytego miejsca odpowiada bardzo zamierzeniu, jakie w swoim umyśle postanowili ci żołnierze Chrystusa, znaleźli miejsce jak gdyby przez Boga przygotowane i odpowiadające ich zamierzeniom, i było im ono drogę” (cyt. za: opat H. K o s t r z a ń s k i, *Dziedzictwo białych mnichów*, Wydawnictwo oo. Cystersów, Szczyrzyc 1991, s. 227).

² Por. I. K o ł o d z i e j c z y k OCist, *Duchowość cysterska*, w: *Monasticon Cisterciense Poloniae*, t. 1, *Dzieje i kultura męskich klasztorów cysterskich na ziemiach polskich i dawnej Rzeczypospolitej od średniowiecza do czasów współczesnych*, red. A.M. Wyrwa, J. Strzelczyk, K. Kaczmarek, J. Dobosz, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1999, s. 123.

³ Por. A.M. W y r w a, *Powstanie zakonu cystersów i jego rozwój na ziemiach polskich w średniowieczu*, w: *Monasticon Cisterciense Poloniae*, t. 1, s. 27n. (bibliografia); M. K a n i o r, *Ora et labora. Istota życia mniszego w zakonie cysterskim*, w: *Cystersi w Jędrzejowie. Rola klasztoru*

znany jako *Summa chartae charitatis*, zatwierdził w roku 1119 papież Kalikst II. Fundamentalne znaczenie dla życia cystersów miały również tak zwane *Capitula*, które wraz z *Charta charitatis* weszły w skład konstytucji zakonnych ogłoszonych w roku 1151 pod wspólnym tytułem *Instituta capituli apud cistercium*⁴.

Wyjątkowość życia cysterskiego we wczesnym średniowieczu wyrażała się w wiernym zachowywaniu surowej reguły zakonnej, w której mocno akcentowano znaczenie modlitwy i pracy fizycznej. W początkowym okresie istnienia zakonu bardzo rygorystycznie przestrzegano zasady „ora et labora”, gdyż zgodnie z intencją założycieli nowego zakonu nie miało być różnic między niebieską i ziemską misją cystersów. Układając nowe zasady życia wspólnotowego, św. Bernard z Clairvaux (żyjący w latach 1090-1153) – podobnie jak wcześniej św. Benedykt z Nursji – stawiał znak równości między modlitwą a pracą. Funkcja spójnika „i” obecnego w tej prostej zasadzie: „módl się i pracuj”, polega na wskazaniu na wzajemne przenikanie się obu tych czynności, czyli obecności modlitwy w pracy i pracy w modlitwie. Św. Bernard wyniósł modlitwę i „niebieską misję” cystersów na wyżyny kontemplacji. Uważał, że zarówno klasztor, jak i kościół – jako Dom Boży – w swym kształcie, we wszystkich parametrach, winny podlegać zasadzie prostoty i pokory, by kierować uwagę ku Bogu, nie zaś służyć przeżyciom estetycznym, które uwagę tę rozpraszają. Piękno wyrażające się w prostocie nie skłania bowiem myśli do błędzenia, któremu zawsze towarzyszy niepokój ducha⁵.

Cystersi, których życie miało być ciche, bogobojne i wypełnione pracą, poszukiwali takiego miejsca, w którym istota piękna zamyka się w najprostszej formie. Toteż swoje pierwsze budowle wznosili tam, gdzie niebo zakotwiczyło się w ziemi, na bagnach, mokradłach, pośród lasów i na nieużytkach, które czynili sobie poddanymi. Kościół i zabudowania klasztorne powstawały na terenach trudno dostępnych, do których nie prowadziły żadne trakty. Architektura obiektów klasztornych musiała być podporządkowana ich głównej funkcji: miejsca modlitwy i pracy. Zgodnie z regułą i konstytucjami cystersów świątynie poświęcone Bogu winny być równie skromne i proste, jak życie zakonników. Surowa architektura sakralna nierozłącznie związana była z ich wiarą. Według zaleceń św. Bernarda należało odrzucić bogactwo form i przepych wyposażenia wewnątrz, gdyż piękno sztuki nie może zastępować służby Bogu ani jej przeszkadzać. Wspomina o tym św. Bernard w napisanej w roku 1127 rozprawie *Apologia ad Guillelmum abbatem*⁶: „Pomijam nadmierną

w społeczności lokalnej. Materiały z konferencji „Cystersi w życiu i kulturze społeczności lokalnej”, Jędrzejów, 5 IX 1998 r., red. K. Ślusarek, Nowa Galicja, Jędrzejów 1999, s. 12n.

⁴ Por. K a n i o r, dz. cyt., s. 13; K o ł o d z i e j c z y k, dz. cyt., s. 117.

⁵ Por. K o ł o d z i e j c z y k, dz. cyt., s. 128.

⁶ Zob. Św. B e r n a r d z C l a i r v a u x, *Apologia ad Guillelmum abbatem*, w: *Sancti Bernardi opera*, t. 3, red. J. Leclercq, C.H. Talbot, H.M. Rochais, Editiones Cistercienses, Romae 1963, s. 81-

wysokość kościołów, przesadną długość, zbyteczną ich szerokość, bogactwo ozdób, ciekawe malowidła, rzeczy, które odwracają uwagę modlących się w świątyni, utrudniają skupienie i przypominają obrzędy żydowskie. Ale niech już tak będzie, jeśli się to dzieje na chwałę Bożą. Ja jednak, będąc zakonnikiem, skieruję do zakonników pytanie, z jakim pewien poganin zwrócił się do pogan: powiedzcie mi kapłani, co robi złoto w miejscu świętym? Lecz ja was pytam: powiedzcie mi, o ubodzy, jeśli nimi jesteście, co robi złoto w miejscu świętym?”⁷.

Pierwsze świątynie cysterskie cechowała zatem prosta oprawa architektoniczna. Budowano je bez wież (i bez dużych dzwonów), a skromny wystrój wnętrza kościołów rozświetlony był dzięki oknom wykonanym ze zwykłego, niebarwionego szkła. Zakazano umieszczania w świątyniach obrazów – wszystkiego, co mogłoby powodować wewnętrzny chaos w duszy mnicha i odciągać jego myśli od modlitwy i kontemplacji. Jedynie drewniany krzyż, usytuowany na poczesnym miejscu, mógł przykuwać uwagę modlących się⁸. Taki surowy charakter świątyni cysterskich postulowały pierwsze kapituły generalne⁹, które zalecały zachowanie prostoty budowlanej i zakazywały umieszczania kolorowych witraży w oknach oraz rzeźb na ścianach. Kapituła generalna z roku 1157 zabraniała ponadto budowania wież z użyciem kamienia, pozwalając jedynie na wieże wykonane z drewna i najwyżej dwa niewielkie dzwony¹⁰.

-108. Przekładu na język polski dokonał opat szczyrzycki Stanisław Kiełtyka (zob. t e n ż e, *Apologia do opata Wilhelma*, tłum. S. Kiełtyka OCist, w: tenże, *Apologia. O Nawróceniu. Życie Świętego Biskupa Malachiasza*, tłum. S. Kiełtyka OCist, A. Maciąg-Fiedler, red. B.A. Grenz OCist, Wydawnictwo Św. Bernarda, Skoczów 2007, s. 13-48). Szerzej o *Apologii...* por. S. K i e ł t y k a, *Święty Bernard z Clairvaux*, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, Kraków 1983, s. 89-140.

⁷ Ś w. B e r n a r d z C l a i r v a u x, *Apologia do opata Wilhelma*, s. 42n. (cytat pochodzi z rozdziału „O obrazach i rzeźbach, złocie i srebrze w klasztorach”). Adresatem listu-traktatu był Wilhelm (Guillelmus) z Saint Thierry (od św. Teodoryka), opat kluniackiego klasztoru św. Teodoryka koło Reims w latach 1119-1135, określane jako „doctor contemplationis”. W latach 1135-1148/49 przebywał on, już jako cysters, w opactwie Signy. Był powiernikiem i przyjacielem św. Bernarda, odbiorcą jego listów, a także jego biografem.

⁸ W punkcie 24 *Summa chartae charitatis* zapisano: „Nie możemy nigdzie mieć rzeźb. Możemy mieć malowidła, lecz tylko na krzyżach. Krzyże możemy mieć zrobione tylko z drzewa” (cyt. za: K o s t r z a ń s k i, dz. cyt., s. 234).

⁹ Trzeba zaznaczyć, że jednolitość zwyczajów cysterskich, takich jak dyscyplina czy porządek dnia, a także korzystanie z takich samych ksiąg liturgicznych w klasztorach i jednorodność budowlanej (kościół i klasztor), utrzymywano dzięki corocznym kapitułom generalnym oraz wizytacjom klasztorów. Na mocy postanowień zawartych w *Charta charitatis* zwoływana corocznie 14 września w Citeaux kapituła generalna sprawowała władzę ustawodawczą i sadowniczą w zakonie. Mogła też usuwać lub karać przełożonych klasztorów za ich zaniedbania. Karta nakazywała także coroczną wizytację każdego klasztoru przez opata macierzystego. Sobór Laterański IV w roku 1215 zobowiązał wszystkie zakony do odbywania kapituły generalnej oraz wizytacji na wzór cysterski (por. J. S t o ń e k, *Wpływ cysterskiej kapituły generalnej na ustawodawstwo zakonne*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 5(1959) nr 2, s. 43).

¹⁰ Por. *Statuta Capitulum generalium ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1789*, t. 1, red. J.M. Canivez, Bureaux de la Revue, Louvain 1933, s. 61.

We wspomnianej *Apologii...* św. Bernard pisał do opata Wilhelma z Saint Thierry, że kształt niektórych kościołów przeczy idei piękna, które winno mieć swoje źródło w Bogu, wskazywał na przerost formy nad treścią w ozdabianiu ich wnętrza. Ubolewał również nad niewłaściwym podejściem do kultu świętych w kościele, gdzie ich wizerunki umieszczone są na posadzce, którą przemierzają ludzkie stopy, często brudne, okryte kurzem i błotem. Skoro wykonane przez mistrzów wizerunki nie znajdują należytego szacunku, skoro ich piękno przykrywa kurz, a ludzie w swoim życiu nie naśladują świętych, których one przedstawiają, po cóż malować je na ścianach świątyni? – pyta św. Bernard w *Apologii...*¹¹. Podobne wątpliwości budzi w nim sposób przechowywania doczesnych szczątków świętych Pańskich: „Oczy radują się widokiem relikwii okrytych pozłotą i woreczki już się otwierają. Pokazuje się uroczą figurę jakiegoś świętego lub świętej, a ludzie tym więcej rzeczywiście wierzą w ich świętość, im bardziej są kolorowi [...] podziwia się to, co olśniewa pięknem, zamiast czcić istotną świętość”¹². „Wokół goreją wymyślne lampiony – pisze dalej – jaskrawią się błyskotliwe świecidełka [...] o próżności nad próżnościami, kościół błyszczący od bogactw na jego ścianach, lecz nie starcza mu środków dla nędzarzy, swoje kamienie okrywa złotem, a swoich synów pozostawia własnemu losowi [...] co warte są figury – może i piękne – które jednak stale pokryte są warstwą kurzu?”¹³. Równie krytycznie odnosił się opat z Clairvaux do przepychu paramentów liturgicznych i bielizny ołtarzowej¹⁴. Omawiając w *Apologii...* zagadnienie sztuki kościelnej, św. Bernard dał wyraz przekonaniu, że bogactwo dekoracji rzeźbiarskiej i malarskiej świątyń benedyktyńskich winno ustąpić wobec zasad surowej ascezy, która stanowiła dlań istotę czystego piękna.

Osiem wieków później opat klasztoru cystersów w Szczyrzycu Stanisław Kiełtyka, wybitny znawca życia i pism św. Bernarda z Clairvaux, poddając refleksji tekst *Apologii...*, zapisał: „Każde [...] środowisko zakonne, a szczególnie świątynie, powinny pomagać do skupienia i zjednoczenia z Bogiem. Jest prawdą, że prawdziwa pobożność i kultura nie potrzebują legitymować się polorem zewnętrznym, ich bogactwem i treścią jest Dobro i Piękno najwyższe. Prostota jest też streszczeniem postawy wewnętrznej, należy ją nie tylko podziwiać, ale i zdążać do niej wszystkimi siłami umysłu i woli”¹⁵. Kontynu-

¹¹ Por. św. Bernard z Clairvaux, *Apologia do opata Wilhelma*, s. 44.

¹² Tamże, s. 44n.

¹³ Tamże, s. 45.

¹⁴ W punkcie 23. *Summae chartae charitatis* czytamy: „Bielizna ołtarzowa i szaty liturgiczne kapłanów, z wyjątkiem stuły i manipularza, nie mogą być z jedwabiu. Ornat musi być jednego koloru. Każda ozdoba, każde naczynie i narzędzie klasztoru nie może być ze złota, srebra ani drogich kamieni, z wyjątkiem kielicha i rurki na Komunię. Możemy te mieć ze srebra lub złocone, ale nigdy całe złote” (cyt. za: K o s t r z a n s k i, dz. cyt., s. 234).

¹⁵ K i e ł t y k a, dz. cyt., s. 114.

ując myśl św. Bernarda, opat Kiełtyka stwierdza, że „zakonnik przede wszystkim posiada swój własny bogaty, przepiękny świat wewnętrzny o szerokich i wzniosłych horyzontach duchowych, poza którym nic nie może stanowić wartości prawdziwie przyciągającej”¹⁶.

Kiełtyka określił Bernarda jako „vir magnae contemplationis et puritatis”¹⁷. „Czyż możemy się dziwić – pytał – że w dziedzinie sztuki zajmował [on – J.M.M.] stanowisko surowe i teocentryczne?”¹⁸. W poszukiwaniu czystego piękna i jego duchowej głębi św. Bernard był bezkompromisowy i nieugięty. Uważał, że umieszczane w klasztorach krużgankach dekoracyjne elementy architektoniczne, będące wytworem wyobraźni średniowiecznych artystów, często niezrozumiałe, nawiązujące do świata roślin i zwierząt czy figur geometrycznych, są zbędne i rozpraszają uwagę modlących się mnichów. W *Apolo-gii do opata Wilhelma* zdobienia te nazwał „bezkształtną pięknnością”: „A co robią w krużgankach, gdzie czytają bracia, te śmieszne potwory, ta dziwna bezkształtna pięknność, ta wymyślna deformacja natury? Co tu robią małpy nieczyste? I lwy drapieżne? Potworne centaury? Karzełki? Tygrysy o przęgowanej skórze? Walczący żołnierze? Myśliwi, którzy dmą w rogi? [...] można tu oglądać czworonoga z ogonem węża a obok rybę z głową czworonoga [...] widzi się tu tyle dziwnych kształtów, że się jest zmuszonym znacznie więcej odczytywać w marmurze niż w kodeksie i cały dzień przejdzie na podziwianiu tego wszystkiego zamiast na rozmyślaniu o prawie Bożym”¹⁹.

Pytał zatem Bernard, czemu mają służyć owe śmieszne monstra, „okropne pięknności” i „piękne okropności” będące wytworem rąk utalentowanych rzeźmięślników (kamieniarzy, rzeźbiarzy) i owocem nierealnego, fantastycznego widzenia świata, dla którego nie ma miejsca w klasztorze cysterskim, skoro przykuwają one wzrok modlącego się mnicha i odwracają jego uwagę od modlitwy, przeszkadzając w skupieniu. „Na litość Boską – wołał z oburzeniem – jeśli nie wstydzicie się tyłu nikczemności, to czyż nie zapalacie wstydem i żalem na widok wydatków z nimi związanych?”²⁰. Warto zaznaczyć, że był to okres, kiedy sztuka architektoniczna i rzeźba wzniosły się na prawdziwe

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 115.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Św. Bernard z Clairvaux, *Apolo-gia do opata Wilhelma*, s. 45 (rozdz. „O obrazach i rzeźbach, złocie i srebrze w klasztorach”). W roku 1134 cysterska kapituła generalna na kanwie idei ascetycznej św. Bernarda z Clairvaux sformułowała przepisy dotyczące zdobienia wnętrz kościołów cysterskich i nadała im obowiązującą moc prawną. Zabroniono między innymi umieszczania w kościołach i klasztorach dekoracji mogących rozpraszać mnichów podczas Eucharystii: rzeźb oraz malowideł figuralnych, a także barwnych witraży (por. *Statuta Capitulorum generalium ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1789*, t. 1, s. 17).

²⁰ Cyt. za: Kiełtyka, dz. cyt., s. 117. Nieco inaczej fragment ten przełożył Kiełtyka w *Apolo-gii do opata Wilhelma*: „O mój Ty Boże! Jeżeli wam nie wstyd tych niedorzeczności, to przynajmniej

wyżyny artystyczne, zachwycając monumentalizmem i bogactwem dekoracyjnym. Święty Bernard nie miał wątpliwości, że Bogu „nie był potrzebny” przepych kościołów benedyktyńskich, w szczególności zaś uważał, iż świątynia opactwa w Cluny została zbudowana z rozmachem wykraczającym ponad wszelkie potrzeby, jakim miała służyć²¹. „Światowość” wystroju świątyni, wyposażenie jej w najrozmaitsze, często zbyteczne sprzęty, nie miały – jego zdaniem – znaczenia dla Boga, pobudzały jedynie ludzką ciekawość, próżność i zmysłowość. Bernard był przekonany, że bogactwo wytworów sztuki w domu Bożym można usprawiedliwić w przypadku świątyń katedralnych, ale jest ono niedopuszczalne w kościołach zakonnych, w których obowiązywać powinna asceza, a jedynym pięknem, ku któremu winien zwracać się mnich cysterski, ma być piękno Stwórcy i jego dzieła. Autor *Apologii...* radykalnie wyraża swoje stanowisko w tej kwestii: „Inny tytuł do posiadania [złota – J.M.M.] mają biskupi, a inny mnisi. Wiemy, że biskupi, mając do spełnienia obowiązki zarówno wobec mądrych, jak i nieświadomych, ożywiają pobożność prostego ludu materialnymi ozdobami, ponieważ nie rozporządzają duchowymi. Ale my, którzyśmy wyszli spośród tego ludu i dla Chrystusa opuściliśmy to, co ozdobne i cenne na tym świecie, i którzy gotowi jesteśmy rzucić w błoto wszystko, co kusi blichtrzem, co raduje nasze ucho i nęci zapachem, co jest słodkie dla podniebienia, przyjemne w dotyku, i wszelkie rozkosze cielesne, by osiągnąć Chrystusa – czyją pobożność usiłujemy rozbudzić takimi rzeczami? Podziw głupców i jałmużnę prostaczków? Czy dlatego, że żyjemy wśród pogan, mamy postępować jak oni i jeszcze służyć ich bogom?”²². Według Bernarda kościoły są miejscem modlitwy i spotkania z Bogiem, nie zaś zachwyty nad ich zbytecznym wystrojem i wątpliwym pięknem. Wnętrza kościołów winny rozświetlać promienie słoneczne przenikające przez jasne, pozbawione zdobień witraże, nie zaś kandelabry o wymyślnych kształtach, wykonane z kosztownych kruszców i szlachetnych kamieni. W skierowanej do Wilhelma *Apologii...* niemal słychać wołanie wzburzonego Bernarda: „Jakiż jest cel tego wszystkiego? Co zamierza się osiągnąć? Może skruczę grzeszników? O próżności nad próżnościami! O bezdenna głupoto! Kościół mieni się tęczami najbarwniejszych ozdób, a tymczasem dzieci Kościoła bywają odarte. Łupy zdobyte na biedakach służą do oczarowania wzroku bogaczy. I tak megalomani nasycają swoją ciekawość, gdy tymczasem nędzarze nie mają się czym pożywić”²³.

W tekście św. Bernarda wyraźny jest również ważny aspekt społeczny – troska o biednych, którzy wypełniają świątynie, patrząc na ich jaskrawy

moglibyście żałować wydanych na nie pieniędzy” (Św. Bernard z Clairvaux, *Apologia do opata Wilhelma*, s. 45).

²¹ Por. Kiełtyka, dz. cyt., s. 115.

²² Św. Bernard z Clairvaux, *Apologia do opata Wilhelma*, s. 43.

²³ Tamże, s. 44; por. Kiełtyka, dz. cyt., s. 116.

przepych. Nie tylko zatem dlatego, że w bogactwie rzeźb i ornamentyki malarzkiej trudno odnaleźć piękno, a nade wszystko Boga, autor *Apologii...* zalecał, aby świątynie były w swej formie skromne, wręcz ascetyczne. Taki też kształt nadawano pierwszym kościołom cysterskim. Z założenia miały one charakter utylitalny – służyły jedynie do modlitwy i odprawiania liturgii. Najbardziej odpowiednie dla mnichów były więc – według św. Bernarda – proste oratoria. Wizualna „propaganda wiary”, niezbędna w kościołach, gdzie prowadzono katechizację, w świątyniach cysterskich nie była potrzebna²⁴. Prostota ich formy architektonicznej, harmonizująca z surowością materiału, z którego je budowano (często był to kamień), stanowiła też odzwierciedlenie poglądów na piękno głoszonych przez pierwszych duchowych przywódców zakonu, wśród których poczesne miejsce bez wątpienia zajmuje św. Bernard z Clairvaux. Jego rozumienie piękna dobrze oddaje stwierdzenie, że piękno wypływające z wnętrza człowieka (piękno duchowe) jest wspanialsze niż wszelkie ozdoby zewnętrzne. Uważał on, że piękno postrzegane przez zmysły, chociaż błahe, samo w sobie nie jest czymś złym, ale nadmierne zdobienie wnętrza świątyń (w tym świątyń cysterskich) uznawał za nieodpowiednie dla mnichów, którym z racji wyboru drogi zakonnej obojętne winny się stać sprawy świata doczesnego²⁵.

Stwierdzenie św. Bernarda, że piękno wewnętrzne jest cenniejsze niż wszelkie ozdoby zewnętrzne postrzegane przez zmysły, stało się podstawą estetyki cysterskiej. Bernard z Clairvaux nie tylko był przeciwnikiem stosowania fantastycznej dekoracyjności w architekturze kościołów cysterskich i ich wyposażeniu, jako nieodpowiedniej dla tych, którzy wyrzekli się świata, by służyć Bogu, ale wszelkie krzywizny w sztuce uważał za symbol chwiejności, przepychu i iluzji, linie proste zaś – za odwieczny symbol piękna, siły, logiki i prawości. Za jego przykładem kapituły generalne cystersów zdecydowanie broniły prostoty sztuki, widząc w niej nieprzemijające piękno. Troszczyły się jednocześnie, aby nie zniszczyć czystych form architektonicznych świątyń, których estetyka i piękno wyrażały się we właściwych proporcjach konstrukcji i spójnej logice układu architektonicznego²⁶.

Ideał piękna, który znalazł odzwierciedlenie w formie pierwszych cysterskich budowli, ukształtował się zasadniczo pod wpływem poglądów na temat sztuki i jej właściwego miejsca w zakonnych budowlach sakralnych głoszonych przez charyzmatycznego przywódcę szarych mnichów – św. Bernarda z Clairvaux. W konsekwencji jego poglądy przyczyniły się do powstania swoistego stylu w architekturze cystersów, charakteryzującego się estetyką

²⁴ Por. L. W e t e s k o, *Średniowieczna architektura i sztuka w kręgu zakonu cystersów w Polsce*, w: *Monasticon Cisterciense Poloniae*, t. 1, s. 213-215.

²⁵ Por. tamże, s. 216.

²⁶ Por. H. M a d e j, hasło „Cystersi. V. Sztuka sakralna”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, red. R. Łukaszyk, L. Bienkowski, F. Gryglewicz, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1979, kol. 737.

polegającą między innymi na archaizacji, dominacji konstrukcji nad detalem architektonicznym i na świadomej rezygnacji z wszelkich wyobrażeń figuralnych, zarówno rzeźbionych, jak i malowanych na ścianach świątyń²⁷. Trzeba zaznaczyć, że pod wpływem św. Bernarda zabroniono także zdobienia kodeksów rękopiśmiennych, w liturgii zaś – w imię prostoty w sprawowaniu Służby Bożej – odrzucono zmiany wprowadzone w kongregacji kluniackiej²⁸.

Na kanwie idei ascetycznych głoszonych przez św. Bernarda sformułowane zostały pierwsze przepisy zabraniające umieszczania w kościołach i klasztorach cysterskich wszelkich rzeźb i malowideł figuralnych oraz barwnych witraży, a kolejne kapituły generalne zakonu, szczególnie za życia opata z Clairvaux, surowo przestrzegały ustanowionych przez niego zasad budowy i wystroju wnętrz świątyń. Podobne zasady dotyczyły również pomieszczeń użytkowych w klasztorach, takich jak refektarze i dormitoria, w których zakonnicy przebywali podczas posiłków czy w godzinach nocnego spoczynku. Również i w tych pomieszczeniach miała obowiązywać prostota. Przykładem może być dormitorium w dwunastowiecznym francuskim opactwie w Longpont (zakładanym jeszcze przez św. Bernarda z Clairvaux), które kapituła generalna cystersów w roku 1192 nakazała w ciągu trzech lat dostosować do zasad ustanowionych przez św. Bernarda (wyznaczono przy tym karę dla opata klasztoru za ich nieprzestrzeganie: miał on przez czterdzieści dni nie wstępować do swojej stali w chórze i przez sześć dni odbywać lekką pokutę, z tego jeden dzień pościć o chlebie i wodzie)²⁹. Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku francuskiego opactwa Vaucelles w dolinie rzeki Skaldy, również założonego przez św. Bernarda z Clairvaux, w roku 1132. Budowa opactwa trwała prawie sześćdziesiąt lat, a kolejni opaci nie respektowali nakazów założyciela dotyczących założeń architektonicznych i wystroju świątyni. Kapituła cysterska w roku 1192 upomniała ówczesnego opata klasztoru, który zdecydował o wzniesieniu pałacu dla przeorów klasztoru i osobnego gmachu dla nowicjatu. Zarówno kompleks budynków klasztornych, jak i imponująca wielkością świątynia nie miały nic wspólnego z obowiązującą cystersów zasadą ubóstwa i z prostotą, w której powinno wyrażać się piękno. Winnym uznano również ówczesnego opata z Clairvaux, który pełniąc funkcję wizytatora opactwa Vaucelles, nie wystąpił przeciw rozrzutnie prowadzonej budowie kościoła, i nakazano mu odbycie trzydniowej pokuty³⁰.

W pierwszym półwieczu istnienia zakonu ukształtował się charakterystyczny dla tego okresu typ (styl) świątyń cysterskich, określony później przez

²⁷ Por. W e t e s k o, dz. cyt., s. 216.

²⁸ Por. K a n i o r, dz. cyt., s. 16. Reforma ta, przeprowadzona na przełomie dziesiątego i jedenastego wieku, dotyczyła powrotu do reguły św. Benedykta i jej przestrzegania.

²⁹ Por. W e t e s k o, dz. cyt., s. 216 (zwłaszcza przyp. 25).

³⁰ Por. tamże, s. 216.

badaczy mianem „kościół bernardyński”³¹. Jak dowodzi Leszek Wetesko, styl ten, mimo że jego zasady nie zostały skodyfikowane przez kapitułę generalną cystersów, jeszcze za życia świętego opata z Clairvaux stał się stylem powszechnie występującym w budowlach kongregacji cysterskiej³². W oparciu o jego założenia wzniesiono pierwsze kościoły cysterskie w Burgundii, w Clairvaux (budowę opactwa rozpoczęto w roku 1135), w Fontenay (budowę rozpoczęto w roku 1139) czy w Hautecombe w Sabaudii (budowę rozpoczęto w roku 1140)³³. Jednakże po śmierci św. Bernarda (zmarł on 20 sierpnia 1153 roku) budowniczości klasztorów cysterskich zaczęli stosować formy bardziej skomplikowane i ozdobne, korzystając coraz częściej ze wzorów wypracowanych przez miejscowe warsztaty rzemieślnicze. Jako pierwszy przebudowano w nowym stylu kościół cysterski w Clairvaux (w latach 1154-1174)³⁴. Nadto w powstających po roku 1153 (a zatem po śmierci św. Bernarda) kościołach cysterskich obserwuje się architektoniczne wydłużenie partii chórowych. Zjawisko to staje się zrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że w owym czasie niemal w całej Europie nieustannie zwiększała się liczba cystersów. Aby zapewnić każdemu z mnichów miejsce w chórze zakonnym oraz umożliwić codzienne sprawowanie Mszy Świętej, nieodzowna okazała się zmiana planu wschodniej części kościoła³⁵. Z czasem do owych celów praktycznych doszły również względy prestiżowe. Częściom wschodnim budowli zaczęto nadawać wyszukane formy architektoniczne, daleko odbiegające od zasad ustalonych przez opata z Clairvaux w pierwszej połowie dwunastego stulecia.

Cystersi, odchodząc od pierwotnego ethosu ubóstwa, stawali się feudałami o dużych wpływach i znaczeniu. Potężne fundacje sakralne i zabudowania gospodarcze, bez których nie funkcjonowały średniowieczne klasztory, zaczęły być swoistym znakiem czasu, określającym status i pozycję poszczególnych konwentów europejskich i polskich. Nie bez znaczenia pozostawały również wybujałe ambicje wielu możliwych fundatorów czy dobroczyńców klasztorów, traktujących monumentalne cysterskie budowle sakralne jako wyznacznik ich własnej pozycji w feudalnym społeczeństwie Europy. W konsekwencji zmieniało się również pojmowanie piękna w odniesieniu do architektury kościołów cysterskich i ich wyposażenia. Siła charyzmatu św. Bernarda powodowała,

³¹ W późniejszym czasie w architekturze kościołów cysterskich nastąpiło przesunięcie znaczenia nawy głównej w stosunku do transeptu i powstających w nim ołtarzy. Zmiana ta podyktowana była obowiązkiem odprawiania przez zakonników Mszy Świętej na usytuowanych w transepcie tak zwanych ołtarzach bocznych (por. tamże, s. 217n.).

³² Por. tamże, s. 217.

³³ Por. tamże.

³⁴ Por. tamże.

³⁵ Por. tamże, s. 223.

że za jego życia nikt nie odważył się odrzucać głoszonego przez niego ideału piękna wyrażającego się w prostocie i ubóstwie. Od tego ideału zaczęto odchodzić właściwie tuż po śmierci świętego opata z Clairvaux. Zdają się świadczyć o tym ponawiane w dwunastym i trzynastym stuleciu kolejne postanowienia kapituły generalnej zakonu, wyrażające troskę o zachowanie umiaru i roztropności co od wystroju zakonnych świątyń, przestrzegające przed nadmiernym zdobieniem ołtarzy, a także kodeksów rękopiśmiennych. W pochodzących z czternastego wieku dokumentach kapituły praktycznie nie pojawiają się już zakazy dotyczące obecności w kościołach licznych rzeźb, obrazów czy barwionych witraży³⁶. Jak zatem wykazała praktyka, na nic zdały się statuty, wszelkie napomnienia i kary nakładane na opatów nieprzestrzegających zasad ubóstwa i prostoty. W późniejszych wiekach postanowienia św. Bernarda z Clairvaux i głoszony przez niego ideał piękna były już dla cystersów tylko odległą historią.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Bernard z Clairvaux. "Apologia ad Guillelmum abbatem." In *Sancti Bernardi opera*. Vol. 3. Edited by Jean Leclercq, C.H. Talbot, and Henri M. Rochais. Romae: Editiones Cistercienses, 1963.
- . "Apologia do opata Wilhelma." Translated by Stanisław Kiełtyka. In Bernard z Clairvaux, *Apologia. O Nawróceniu. Życie Świętego Biskupa Malachiasza*. Translated by Stanisław Kiełtyka and Agnieszka Maciąg-Fiedler. Edited by Bernard A. Grenz. Skoczów: Wydawnictwo Św. Bernarda, 2007.
- Kanior, Marian. "Ora et labora: Istota życia mniszego w zakonie cysterskim." In *Cystersi w Jędrzejowie. Rola klasztoru w społeczności lokalnej: Materiały z konferencji "Cystersi w życiu i kulturze społeczności lokalnej", Jędrzejów, 5 IX 1998 r.* Edited by Krzysztof Ślusarek. Jędrzejów: Nowa Galicja, 1999.
- Kiełtyka, Stanisław. *Święty Bernard z Clairvaux*. Kraków: Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, 1983.
- Kołodziejczyk, Stanisław Iwo. "Duchowość cysterska." In *Monasticon Cisterciense Poloniae*. Vol. 1. *Dzieje i kultura męskich klasztorów cysterskich na ziemiach polskich i dawnej Rzeczypospolitej od średniowiecza do czasów współczesnych*. Edited by Andrzej Marek Wyrwa, Jerzy Strzelczyk, Krzysztof Kaczmarek, and Józef Dobosz. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1999.
- Kostrzański, Hubert. *Dziedzictwo białych mnichów*. Szczyrzyc: Wydawnictwo oo. Cystersów, 1991.

³⁶ A. Woziński, *Rzeźba i malarstwo tablicowe*, w: *Cystersi w średniowiecznej Polsce – kultura i sztuka. Katalog wystawy*, oprac. J. Dobosz, L. Wetesko, A. Woziński, Warszawa–Poznań, PWN 1995, s. 82.

- Madej, Henryk. "Cystersi: V. Sztuka sakralna." In *Encyklopedia katolicka*. Vol. 3. Edited by Romuald Łukaszyk, Ludomir Bieńkowski, and Feliks Gryglewicz. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1979.
- Statuta Capitulum generalium ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1789*. Vol. 1. Edited by Joseph Marie Canivez. Louvain: Bureaux de la Revue, 1933.
- Stożek, Jacek. "Wpływ cysterskiej kapituły generalnej na ustawodawstwo zakonne." *Roczniki Teologiczno-Kanoniczne* 5, no. 2 (1959): 31–50.
- Wetesko, Leszek. "Średniowieczna architektura i sztuka w kręgu zakonu cystersów w Polsce." In *Monasticon Cisterciense Poloniae*. Vol. 1. *Dzieje i kultura męskich klasztorów cysterskich na ziemiach polskich i dawnej Rzeczypospolitej od średniowiecza do czasów współczesnych*. Edited by Andrzej Marek Wyrwa, Jerzy Strzelczyk, Krzysztof Kaczmarek, and Józef Dobosz. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1999.
- Woźniński, Andrzej. "Rzeźba i malarstwo tablicowe." In *Cystersi w średniowiecznej Polsce – kultura i sztuka: Katalog wystawy*. Edited by Józef Dobosz, Leszek Wetesko, and Andrzej Woźniński, Warszawa and Poznań: PWN, 1995.
- Wyrwa, Andrzej Marek. "Powstanie zakonu cystersów i jego rozwój na ziemiach polskich w średniowieczu." In *Monasticon Cisterciense Poloniae*. Vol. 1. *Dzieje i kultura męskich klasztorów cysterskich na ziemiach polskich i dawnej Rzeczypospolitej od średniowiecza do czasów współczesnych*. Edited by Andrzej Marek Wyrwa, Jerzy Strzelczyk, Krzysztof Kaczmarek, and Józef Dobosz. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1999.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Jolanta M. MARSZALSKA – Ubogie piękno. Idea ascezy i prostoty w kościołach cysterskich w świetle *Apologii do opata Wilhelma św. Bernarda z Clairvaux*
DOI 10.12887/32-2019-3-127-13

Artykuł dotyczy związku architektury sakralnej cystersów z zasadami życia zakonnego zawartymi w regule i konstytucjach tego zgromadzenia. Według zaleceń św. Bernarda z Clairvaux świątynie i klasztory cysterskie cechować winna prostota i surowość architektoniczna, estetyka budowli miała być podporządkowana ich funkcji miejsca modlitwy i pracy. Piękno sztuki nie mogło zastępować Służby Bożej ani jej przeszkadzać. W rozprawie *Apologia ad Guillelmum abbatem* (napisanej w roku 1127, a skierowanej do Wilhelma z Saint Thierry) św. Bernard wskazywał, że bogactwo i różnorodność form wystroju kościołów rozprasza uwagę mnichów, przeszkadzając w modlitewnym skupieniu i kontemplacji. Zgodnie z jego zaleceniami pierwsze świątynie cysterskie cechowała prosta oprawa architektoniczna, budowano je bez wież. Zakazano umieszczania w kościołach dużych dzwonów, kolorowych witraży, obrazów, fresków i rzeźb. Prostotę budowy i ascetyczny charakter świątyn postulowały pierwsze kapituły generalne cystersów. Tak wypracowano pojęcie piękna,

które znalazło odzwierciedlenie w formie pierwszych cysterskich budowli. Pod wpływem głoszonych przez św. Bernarda z Clairvaux poglądów na temat estetyki i sztuki ukształtował się cysterski ideał piękna, znajdujący wyraz w swoistym stylu architektonicznym zakonnych budowli sakralnych.

Słowa kluczowe: św. Bernard z Clairvaux, Wilhelm z Saint Thierry, apologia, cystersi, monastycyzm, klasztory, architektura kościołów

Kontakt: Zakład Badań nad Kulturą i Piśmiennictwem Średniowiecza, Instytut Nauk Historycznych, Wydział Nauk Historycznych i Społecznych, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, ul. Wóycickiego 1/3, bud. 23, 01-938 Warszawa

E-mail: jmmarszalska@wp.pl

https://usosweb.uksw.edu.pl/kontroler.php?_action=katalog2/osoby/pokazOsobe&os_id=38486

Jolanta M. MARSZALSKA – A Modest Beauty: The Ideal of Asceticism and Simplicity in Cistercian Churches, as Envisioned in Saint Bernard’s of Clairvaux *Apology to William of Saint Thierry*

DOI 10.12887/32-2019-3-127-13

The article discusses the connection between the Cistercian sacred architecture and the principles of monastic life expounded in the Rule and the Constitutions of this order. According to the guidelines set by Saint Bernard of Clairvaux, the architecture of Cistercian churches and monasteries should be simple and austere, and the aesthetic aspect of those buildings should be subordinated to their function of places of prayer and work. The beauty of art must not replace the service of God nor interfere with it. In his treatise *Apologia ad Guillelmum abbatem* (written in 1127 and addressed to William of Saint-Thierry), Saint Bernard indicated that affluent and varied ornamentation in churches distracts the attention of monks away from prayer and contemplation. In compliance with his directions, the first Cistercian churches had simple architecture and were built without towers. Large bells, colorful stained-glass windows, paintings, frescoes, and sculptures were not allowed. Simplicity of structure and an ascetic character of churches were also postulates of the first General Chapters of the Cistercians. The concept of beauty thus developed was reflected by the form of the first Cistercian buildings. Saint Bernard’s of Clairvaux views on aesthetics shaped the Cistercian ideal of beauty expressed in the specific architectural style of the order’s sacred buildings.

Translated by *Patrycja Mikulska*

Keywords: Saint Bernard of Clairvaux, William of Saint-Thierry, apology, the Cistercians, monasticism, monasteries, architecture of churches

Contact: Zakład Badań nad Kulturą i Piśmiennictwem Średniowiecza, Instytut Nauk Historycznych, Wydział Nauk Historycznych i Społecznych, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, ul. Wóycickiego 1/3, bud. 23, 01-938 Warsaw, Poland
E-mail: jmmarszalska@wp.pl
https://usosweb.uksw.edu.pl/kontroler.php?_action=katalog2/osoby/pokazOsobe&os_id=38486

Magdalena BOROWSKA

PIĘKNO I (WSPÓŁCZESNA) ARCHITEKTURA Od kryterium oceny estetycznej do fenomenalnego jawienia się

W melancholii, którą przeniknięte są projekty Benjaminia i Adorna, słuchać dobiegające z zasypanego źródła echo słów z Platońskiej Uczty, mówiących o tym, że życie jest coś warte tylko wtedy, gdy człowiek ogląda piękno. Powyższe nawiązanie do Uczty nakazuje nie tylko nie godzić się na konstatacje braku piękna w dzisiejszej kulturze, ale uczyć się je dostrzegać w przedsięwzięciach artystycznych.

Zacznę od przybliżenia celu artykułu i próby opisu kontekstualnego miejsca, z którego prowadzić będę namysł nad zasygnalizowanym w tytule problemem. Celem będzie przemyślenie kwestii stosowalności kategorii piękna do współczesnej architektury¹.

W pytaniu o obecność piękna we współczesnej architekturze spotykają się dwa pola teoretyczne: centrum pierwszego z nich stanowi kategoria estetyczna, która słynie z wieloznaczności², na drugim polu sytuuje się namysł estetyczny nad współczesną architekturą. W tym obszarze badawczym bardziej cenione bywa teoretyczne podążanie za odważnym przekraczaniem przez twórców ograniczeń projektowych niż aplikowanie do współczesnej architektury wyraźnie określonych kryteriów estetycznych.

W podjętej poniżej próbie przybliżenia najnowszych redefinicji kategorii piękna wykraczać będę – z konieczności – poza granice „świadomości potocznej” znamionującej tych odbiorców architektury, którzy pozostając pod urokiem panującego w Europie do dziewiętnastego wieku klasycystycznego konsensusu, jeszcze dziś szukają w budynkach dawnego piękna i języka form pochodzącego z czasów świątyni Apolla w Delfach czy Ateńskiego Partenonu. Dystansować się też będę do afirmacji nowości i dowolności w architekturze, współbrzmiającej z postmodernistyczną estymą dla pluralizacji i populistycznej atrakcyjności budynków³.

¹ Zob. D. Kozłowski, *O pięknie architektury (współczesnej). Uwagi o ułomności rzeczy użytecznych*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 104(2007) nr 6 A, s. 74-77; K. Kucza-Kuczyński, *Piękna architektura czy piękno architektury, czyli czytając Stróżewskiego*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 104(2007) nr 6 A, s. 83-86; J. Królkowski, *Fenomen piękna architektury*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 104(2007) nr 6 A, s. 77-82.

² Por. S. Morawski, *O pięknie*, „Przegląd Humanistyczny” 10(1966) nr 5(56), s. 120.

³ Por. M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Semper, Warszawa 2013, s. 125-133.

Jakie jest więc to piękno, którego doświadczyć można we współcześnie zaprojektowanych budynkach? Czy – lub w jakim zakresie – nawiązuje ono do tradycyjnych ujęć kategorii piękna w europejskiej estetyce, ewentualnie: ku której ze współczesnych, estetycznych wykładni tej kategorii się zbliża?

W europejskiej tradycji estetycznej często podkreślano, że aby odczuć piękno, należy się do tego odpowiednio przygotować, zmienić sposób patrzenia, postarać się – jak w późnej starożytności metaforycznie ujął to Plotyn – uczynić oko „słonecznym”⁴. Aplikując do zastosowanej tu perspektywy badawczej wskazanie Plotyna i nawiązując do sugestii Wolfganga Welscha, jednego ze współczesnych propagatorów przewartościowań w estetyce, w poniższych rozważaniach poświęcę uwagę głównie dyskursowi o pięknie⁵.

Jako estetyk zatrudniony na uniwersytecie zajmuję się tym dyskursem niejako na co dzień, obcując w pracy dydaktycznej z klasycznymi teoriami piękna wypracowanymi w różnych okresach historycznych w ścisłej korespondencji z systemami metafizycznymi (jak to ma miejsce w przypadku teorii Platona, Plotyna, Pseudo-Dionizego Areopagity czy Georga Wilhelma Friedricha Hegla), jego ujęciami obiektywnymi (jak Wielka Teoria Piękna) i subiektywnymi (jak osiemnastowieczna estetyka angielska). Poddaję refleksji zmiany w waloryzacji piękna spowodowane pojawianiem się innych kategorii estetycznych, na przykład wzniosłości (jak to ma miejsce w pismach Edmunda Burke’a, Immanuela Kanta czy Jean-François Lyotarda). Skupiam uwagę na dewaluacji ograniczających wolność kreacji ram teoretycznych (w tym także reguł piękna), jaka dokonała się w Friedricha Nietzschego refleksji nad smakiem estetycznym i w ruchach awangardowych pierwszych dekad dwudziestego wieku, uwalniając sztukę od ciężaru tradycji, kanonów, od wszelkich ograniczeń przypominających o jej greckim, kallistycznym pochodzeniu. Mam także – co w sposób nieunikniony związane jest z podejmowanym tu tematem – świadomość podejmowanych w historii różnych prób porządkowania, normowania, ulepszania życia społecznego według idei piękna⁶ oraz wcielania go w rzeczywistość przybierającego groteskowy wymiar kiczu i (lub) estetyzacji powierzchownej, która z klasyczną ideą piękna ma tyle wspólnego, ile pomalowana na modny kolor ściana bloku na terenie modernistycznego blokowiska

⁴ Por. Plotyn, *Eneada I*, 1.6.9, w: tenże, *Eneady I-III*, tłum. A. Krokiewicz, Wydawnictwo Akme, Warszawa 2000, s. 140.

⁵ Por. W. Welsch, *The Return of Beauty?* „Filozofski Vestnik” 28(2007) nr 2, s. 15. Na temat stanowiska Welscha w sprawie dominacji dyskursu o pięknie we współczesnej estetyce por. P. Schöllenerger, *Niezamierzone piękno. Intencjonalny i nieintencjonalny charakter piękna w tradycji estetyki zachodniej oraz w estetyce japońskiej*, w: *Estetyka pośród kultur*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2012, s. 142.

⁶ Mam tu na myśli nie tylko te próby normowania życia społecznego wedle idei piękna, które podejmowane były w antyku, ale i te modernistyczne, podejmowane w Bauhausie i przez Le Corbusiera.

z rzędem kolumn w antycznej greckiej świątyni usytuowanej na jednym ze wznieść obecnej Sycylii lub Turcji⁷.

Przyznaję zarazem, iż chociaż mam świadomość deformacji i spostpowania kategorii piękna w dzisiejszej praktyce artystycznej i życiowej, nie akceptuję stanowiska, że marginalizację kategorii piękna we współczesnej sztuce, w tym także w architekturze, należy uznać za dokonaną i z nią nie polemizować. Podążać będę w refleksji nad pięknem drogą wyznaczoną przez tych jego filozoficznych obrońców, którzy nie akceptując konstatacji o nieobecności tej kategorii we współczesnej kulturze, usiłują się z nią w swoich projektach estetycznych w nowy sposób zmierzyć (tak jak to czynią Walter Benjamin, Theodor W. Adorno czy wspomniany już Lyotard⁸) lub ją odzyskać (to z kolei przyświeca na przykład hermeneutycznemu projektowi Hansa Georga Gadamera). W melancholii, którą przeniknięte są projekty Benjamina i Adorna, okrojone przecież z metafizycznych podstaw, słuchać jednak nadal – jak uważam – dobiegające z zaszypanego źródła echo słów z Platońskiej *Uczty*, mówiących o tym, że życie jest coś warte tylko wtedy, gdy człowiek ogląda piękno⁹.

Powyższe nawiązanie do *Uczty* – choć podszyte bolesną świadomością, że jej autor w swojej wizji idealnego państwa skazał poetów na wygnanie, to jednak równocześnie wzmocnione imperatywnym poczuciem prawa do egzystencjalnie ważnych wyborów i poszukiwania wartości – nakazuje nie tylko nie godzić się na konstatacje braku piękna w dzisiejszej kulturze, ale uczyć się je dostrzegać w przedsięwzięciach artystycznych, chronić, cenić dochodzenie tej wartości do głosu we współczesnym dyskursie filozoficznym i dzisiejszej sztuce. Nakazuje ponadto sięgać do takich reinterpretacji i redefinicji omawianej tu kategorii, które w świecie nadmiaru znaczeń i niedomiaru wrażliwości uwrażliwiają na epifaniczne olśnienie, nieoczekiwany moment lub prześwity piękna, mogące się zdarzać także w percypowaniu dzieł architektonicznych.

Choć obszarem takich epifanii może być nie tylko sztuka, jako teren ich tropienia wybieram współczesną architekturę. Interesować mnie będą tylko te wybrane realizacje, których twórcy, zachowując dystans wobec imperatywu nowości czy oryginalności i nie rezygnując z postulatu funkcjonalności

⁷ Namysł nad zjawiskiem kolokwializacji piękna umożliwiającym powszechne jego stosowanie w kulturze popularnej i nad współczesnymi procesami etatyzacyjnymi przekracza ramy tej refleksji. Na ten temat zob. W. W e l s c h, *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Guczalska, Universitas, Kraków 2005.

⁸ Por. J. R o g u c k i, *(Nie)aktualność piękna. Niektóre argumenty współczesnego kalloklazmu w sztuce*, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, Wrocław 2016, s. 101-171.

⁹ Por. P l a t o n, *Uczta*, 211 D, w: tenże, *Uczta. Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton. Fedon*, tłum. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1983, s. 115n.

(łac. utilitas), są w stanie uczynić z budynków ramy dla epifenomenalnych spotkań z tym, co pozaczasowe i nieuwarunkowane. Sztukę rozumiem tu w sposób, na jaki wskazuje w swoich badaniach Władysław Stróżewski. „Wchodzimy dzięki sztuce – pisze on – w inny wymiar rzeczywistości, w której piękno pragnie objawić się samo w sobie. Tak, jak to opisał właśnie Platon. Mówiąc najogólniej: to nie sztuka tworzy piękno, lecz piękno tworzy sztukę”¹⁰.

ROZPOZNANE WEDLE OBIEKTYWNEGO WZORU CZY OCENIANE WEDLE SMAKU ESTETYCZNEGO?

Klasyczne piękno celebrowane w starożytnej Grecji, oparte na proporcji liczbowej i świadomie stosowanych regułach, miało swoje początki w muzyce. Najpierw było słyszane. Jego teoria zrodzona wśród pitagorejczyków na podłożu akustyki i harmonii muzycznej została z muzyki przeniesiona na grunt tego, co widzialne. Po uzyskaniu – z racji bliskości piękna z dobrem i prawdą – metafizycznego dopełnienia w Platońskiej nauce o ideach, to, co „widzialne”, rozumiane było przede wszystkim jako inteligibilne, dostępne dla odpowiednio przygotowanego „oka duszy”. Już u Platona więc ukierunkowanie i przygotowanie duszy do uszczęśliwiającego oglądania piękna¹¹ (szczególnie wyeksponowane w *Uczcie*) jest niezbywalnym warunkiem z nim obcowania. Szczególnie silnie ten warunek wyeksplikowany zostaje przez Plotyna zastrzegającego, że piękno, którego jakościową naturę oddaje porównanie ze światłem i słońcem, dostrzec może tylko oko, które stanie się „słoneczne”, spełni szereg wymogów, będzie właściwie ukierunkowane i skoncentrowane. W podjętej tu refleksji Plotyńskie wskazanie – jak już zaznaczyłam – odegra niebagatelną rolę, a architektura jako domena piękna rozpatrywana będzie zarazem jako sztuka przestrzenna i jako specyficzna sfera ludzkich doświadczeń percepcyjnych, poetyckich, efemerycznych i zarazem egzystencjalnie ważnych.

W książce *Architektura szczęścia* Alain de Botton rozpoczyna swoje rozważania nad pięknem w architekturze konstatacją: „Kwestia tworzenia piękna, kiedyś uważana za naczelne zadanie architektury, powoli wyparowała z poważnych dyskusji profesjonalistów i została zepchnięta na pozycję

¹⁰ Cyt. za: E. Węclawowicz - Gyurkovich, *Nowa sztuka i architektura w kontekście dziedzictwa kulturowego*, „Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation” 2015, nr 44, s. 55. Zob. W. Stróżewski, *Transcendentalia – prawda, dobro, piękno*, w: *Servo veritatis. Materiały Międzynarodowej Konferencji dla uczczenia 25-lecia pontyfikatu Jego Świątobliwości Jana Pawła II, Uniwersytet Jagielloński, 9-11 października 2003*, red. S. Koperek, S. Szczur, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 2003, s. 465-468.

¹¹ Por. Platon, *Uczta*, 210 B-212 A, s. 113-116.

przypadkowego imperatywu”¹². Jest to jednak tylko wstęp do swoistego „rachunku” z pięknem w architekturze, w którym linią przewodnią nie jest obiektywizm tej wartości, ale zmienność i zależność jej rozumienia od epoki historycznej, kontekstu i uwarunkowań lokalnych. Swoją opowieść o pięknych w architekturze zaczyna de Botton od wprowadzenia czytelnika w konsensus na temat tej wartości znajdujący wyraz w najdłużej panującym w Europie stylu klasycznym¹³. Nie poprzestaje jednak na tym rozumieniu piękna, które urzeczywistniane było w klasycznych budowlach „z frontonem, ozdobnymi kolumnami i symetryczną fasadą” i spotykane jest do dziś w miejscach „tak od siebie odległych jak Helsinki i Budapeszt, Savannah i Sankt Petersburg”¹⁴, ale opisuje między innymi renesans piękna stylu gotyckiego oraz rodzące się w osiemnastym wieku przyzwolenie na różnorodność stylów w architekturze (eklektyzm). Warto zaznaczyć, że znajdująca wyraz w dziewiętnastowiecznej architekturze aprobata dla wielości kryteriów piękna (i sposobów jego rozumienia) poprzedzona była dokonującym się w osiemnastowiecznej estetyce angielskiej odwrotem od Wielkiej (jego) Teorii i wzrastającym przekonaniem o subiektywnym charakterze odczuć estetycznych. Subiektywizm nie oznaczał jednak wtedy – przynajmniej dla jego pierwszych oświeceniowych propagatorów – zgody na relatywizm, co znajduje wyraz nie tylko w esejach Davida Hume’a¹⁵, ale wyraźnie podkreślone zostaje w analitykach Kanta. Kant, chociaż charakteryzuje sąd o pięknie jako bezinteresowny i bezpojęciowy, czyli jako osobisty i niezależny od jakichkolwiek norm, to jednak rozpoznaje w nim znamię konieczności egzemplarycznej¹⁶, to znaczy powszechnej uznawalności.

TESKNOTA ZA PIĘKNEM OBIEKTYWNYM I JEJ MODERNISTYCZNE „SPEŁNIENIA”

Ograniczenia dowolności kryteriów i wzorów architektonicznego piękna płynęły nie tylko ze strony filozofów; o ich potrzebie *explicite* pisali już w osiemnastym wieku „co wrażliwsi” krytycy architektury. W odróżnieniu od filozofów piszących o pięknie w perspektywie subiektywistycznej, walczyli

¹² A. de Botton, *Architektura szczęścia*, tłum. K. Środa, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2010, s. 29.

¹³ Por. tamże, s. 32.

¹⁴ Por. tamże, s. 34-39.

¹⁵ Zob. D. Hume, *Sprawdzian smaku*, w: tenże, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, tłum. T. Tatarkiewiczowa, PWN, Warszawa 1955, s. 190-215.

¹⁶ Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. A. Landman, oprac. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986, s. 61-129 (zwł. s. 118).

oni o przywrócenie miar i standardów estetycznych. „Cierpimy na syndrom architektury karnawałowej – skarżył się Augustus Pugin [jeden z nich – M.B.]. Prywatny gust oszalał. Każdy architekt ma własną teorię”¹⁷. Zgubny dla piękna i rozmijający się z intencjami przeciwników owej dowolności „ratunek” przyniosła rewolucja przemysłowa i tak zwana filozofia inżynierów. Pod koniec osiemnastego wieku walka krytyków architektury o wypracowanie (odpowiadającego nowym warunkom) kryterium piękna i tęsknota za jego nierelatywnym wymiarem straciły znaczenie wobec sprawczej mocy inżynierów. Ich fascynacja nowymi technologiami opartymi na żelazie, szkłe, stali i betonie tak silnie wpływała na adeptów „sztuki budowania”, że zaczęli kierować się w projektowaniu wyłącznie funkcjonalnością. Tak to z Witruwiańskiej triady, w imię estymy, jaką darzono trwałość (łac. firmitas) konstrukcji, i użyteczności, stopniowo zniknęło piękno (łac. venustas). Nową miarą wartości (i prawdy) architektury stała się funkcjonalność. Chociaż jeszcze w dziewiętnastym wieku orędownik klasycyzmu Karl Friedrich Schinkel przypominał architektom o ciężącym na nich zobowiązaniu wobec piękna, to jego nowocześni następcy, tacy jak Adolf Loos i Le Corbusier, nie tylko zdecydowanie odżegnywali się od takiego podejścia, ale też walczyli o oczyszczenie architektury z tej postaci piękna, która w starożytności nosiła miano „decorum”. Należy jednak pamiętać, że ich zradykalizowane stanowisko poprzedził okres secesji, nazywany najgorszą epoką w historii architektury ze względu na ograniczenie realizacji jej elementu artystycznego właśnie do decorum, czyli „ozdoby, mniej czy więcej potrzebnego *appendixu*, dodatku przyklejonego do funkcji i konstrukcji”¹⁸. Kiedy zdamy sobie sprawę ze skali urzeczywistniania w architekturze fin de siècle’u tej okrojonej, bo jedynie ornamentalnej postaci piękna, łatwiej zrozumiemy imperatywy modernistycznych orędowników powrotu do „czystości formy”, walczących o zwrócenie architekturze „piękna klasycznego” (szczególnie silnie obecne u zafascynowanego Akropolem Le Corbusiera). Zarazem jednak, znając dalszą historię wcielania tak rozumianego piękna w życie mieszkańców nowoczesnego świata, trudno nie zdiagnozować w architekturze stylu międzynarodowego kolejnej – usankcjonowanej przez prawodawców – groteskowej deformacji antycznego pierwowzoru piękna, które przecież, jako nie pochodzące z tego świata, miało przede wszystkim wzbogacać rzeczywistość ludzkiego życia o wartości duchowe, nie tylko te czysto funkcjonalne, służące przetrwaniu.

¹⁷ De Botton, dz. cyt., s. 45.

¹⁸ J.A. Włodarczyk, *Architektury piękno czy dobro, czyli czym architektura jest i co znaczy*, „Architecturae et Artibus” 6(2014) nr 1(19), s. 61.

KRYTYCZNO-AFIRMATYWNE GŁOSY FILOZOFÓW
HEIDEGGER I GADAMER

W tekście *Budować, mieszkać, myśleć*¹⁹ Martin Heidegger wypowiada się przeciw tej deformacji, wzywając do przywrócenia związku architektury z zamieszkiwaniem. W *Liście o humanizmie* to wezwanie do zamieszkiwania określa jako zdolność (lub niezdolność) do myślącego rozumienia prawdy bycia, do „myślenia bycia”²⁰. W *Źródle dzieła sztuki*²¹ zrywa zaś z właściwą tradycji estetycznej tendencją do rozpatrywania dzieł sztuki w kontekście piękna pojmowanego obiektywistycznie, zrywa także z rozpatrywaniem ich z perspektywy przeżycia estetycznego lub swobodnej aktywności twórczej artysty. Sztukę ujmuje w tej rozprawie w horyzoncie pytania o bycie, jako wyróżnione „miejsce” osadzania się prawdy bycia²². Nawiązując do wcześniej wypracowanej koncepcji prawdy jako nieskrytości²³, dokonuje tu jej pogłębienia²⁴ i aplikacji do ontologicznego rozumienia sztuki. Dzieła sztuki rozpatruje w kontekście wydarzania się prawdy jako „prześwitu” (niem. *Lichtung*)²⁵. To wydarzeniowe dzianie się prawdy jako nieskrytości określa Heidegger mianem „istoczenia się”²⁶. Istotę prawdy-nieskrytości ujmuje tu jako „przeciwstawność prześwitu i skrywania”, którą nazywa „prasporem”²⁷. Właśnie takie jawienie się prawdy w dziele nazy-

¹⁹ Zob. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, w: tenże: *Odczyty i rozprawy*, tłum. J. Mizera, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 139-157. Tekst ten został po raz pierwszy wygłoszony przez Heideggera w roku 1951 podczas konferencji w Darmstadzie zatytułowanej „Człowiek i przeszywanie”, poświęconej architekturze w powojennych Niemczech.

²⁰ T e n ż e, *List o humanizmie*, tłum. J. Tischner, w: tenże, *Znaki drogi*, tłum. S. Blandzi i in., Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1999, s. 287, 309n.

²¹ Zob. t e n ż e, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, w: *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk i in., Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1997, s. 7-63.

²² „Sztuka jest odkładaniem-się-w-dzieło prawdy”. H e i d e g g e r, *Źródło dzieła sztuki*, s. 25. Rekonstrukcja Heideggerowskiej myśli na temat sztuki i prawdy w sztuce przekracza ramy podjętego tu zadania. Na ten temat por. C. W o Ź n i a k, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Wydawnictwo A, Kraków, 2004, s. 97-102.

²³ O prawdzie jako nieskrytości pisał Heidegger w dziele *Bycie i czas* (por. M. H e i d e g g e r, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 300-324) i w tekście *O istocie prawdy* (zob. t e n ż e, *O istocie prawdy*, w: tenże, *Znaki drogi*, s. 157-177). Por. W o Ź n i a k, dz. cyt., s. 42-49, 97-99.

²⁴ Dokonuje pogłębienia w sposób zgodny z zasadniczym „zwrotem” w jego myśli, jaki miał miejsce w latach trzydziestych dwudziestego wieku.

²⁵ Prześwit opisuje Heidegger w *Źródle dzieła sztuki* jako „otwarte miejsce pośród bytu” (H e i d e g g e r, *Źródło dzieła sztuki*, s. 36). „Prześwit – pisze dalej – darowuje i poręcza nam, ludziom, przejście do bytu, którym sami nie jesteśmy, oraz dostęp do bytu, którym sami jesteśmy. To dzięki prześwitowi byt jest w pewnej zmiennej mierze nieskryty” (tamże, s. 36n.). Por. też: W o Ź n i a k, dz. cyt., s. 97-99.

²⁶ H e i d e g g e r, *Źródło dzieła sztuki*, s. 37.

²⁷ Tamże. Na temat znaczenia tego terminu u Heideggera por. W o Ź n i a k, dz. cyt., s. 99.

wa pięknem. „Wpojone w dzieło świecenie – pisze Heidegger – jest tym, co piękne. Piękno jest sposobem, w jaki prawda istoczy się jako nieskrytość”²⁸.

Autor *Źródła dzieła sztuki* nie jest odosobniony w nakierowywaniu uwagi twórców i odbiorców sztuki na tak rozumiane piękno. W podobnym duchu wzywa do jego „rozumienia” i broni jego aktualności w swoim projekcie filozoficznym Hans Georg Gadamer. Choć autor *Aktualności piękna*²⁹ nie ogranicza zakresu jego przejawiania się do sztuki (wręcz podkreśla, że piękno w znaczeniu jej wyróżnika nie mieści się granicach współczesnej estetyki), to kategoria piękna zyskuje w jego refleksji rangę naczelną, podziela on bowiem przekonanie Platona, że jest ona związana z prawdą³⁰, podobnie jak Kant uważa, że związana jest z subiektywną powszechnością³¹, a wzorem Heideggera łączy ją z prawdą, ontologią i rozumieniem. Rozumienie jest poznaniem, ale przynależy ono do bytu, to byt świata – twierdzi Gadamer – prezentuje się w procesie rozumienia. Człowiek, a raczej ludzka wspólnota kulturowa jest miejscem takiej samoprezentacji, rozumienie zachodzi między ludźmi, gdy się porozumiewają. Międzyludzka komunikacja dokonuje się w języku³², jest komunikacją językową i dopiero „w toku międzyludzkiej komunikacji wychodzi na jaw sens świata; ludzie rozumieją świat tak lub inaczej”³³. Dysponujemy też możliwością doświadczenia estetycznego, które Gadamer traktuje jako szczególny przypadek doświadczenia hermeneutycznego. Musi jednak umieć uznać w postrzeżeniu (niem. Wahrnehmen) coś za prawdziwe (niem. für wahr nehmen). To coś określa Gadamer doniosłością³⁴ i łączy z właściwą sztuce nowoczesnej cechą odsyłania ku nieokreśloności³⁵. Przynależy ona

²⁸ Heidegger, *Źródła dzieła sztuki*, s. 38.

²⁹ Zob. H.G. Gadamer, *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

³⁰ Por. tamże, s. 20.

³¹ „Jeśli uznaję coś za piękne, to myślę, że to *jest* piękne. Mówiąc za Kantem: «zakładam zgodę każdego». Myśl, że każdy powinien się zgodzić – dodaje Gadamer – nie znaczy, że mogę go przekonać, przemawiając do niego [...]. Należy raczej u każdego pielęgnować poczucie piękna”. Tamże, s. 24.

³² Język w hermeneutycznej filozofii Gadamera nie jest narzędziem, systemem jednoznacznych znaków używanych do komunikacji. „We wszelkiej naszej wiedzy o nas samych i o świecie – pisze Gadamer – jesteśmy już raczej ogarnięci przez język, przez nasz własny język [...]. Język jest więc prawdziwym centrum ludzkiego bytowania – jeżeli widzi się go w jego tylko właściwej dziedzinie: w dziedzinie ludzkiego współbycia, w dziedzinie porozumienia, stale na nowo narastającej zgody, niezbędnej dla ludzkiego życia tak bardzo jak powietrze, którym oddychamy” (t.e.ż., *Człowiek i język*, tłum. K. Michalski, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1976 nr 6(30), s. 13, 21).

³³ K. Michalski, *Zrozumieć przemijanie*, Fundacja Augusta Cieszkowskiego, Warszawa 2011, s. 253.

³⁴ Por. Gadamer, *Aktualność piękna*, s. 39.

³⁵ „Nieokreśloność odsyłania jest tym właśnie, czym przyciąga nas nowoczesna sztuka i co uświadamia nam doniosłość sensu, szczególnego znaczenia tego, co mamy przed oczami”. Tamże, s. 41.

dziełu jako jemu samemu, choć za każdym razem w sposób szczególny. Ma to jednak miejsce tylko wtedy, gdy doświadczenie przybiera charakter swobodnej gry, w której rozgrywaniu w sposób zaangażowany uczestniczymy, przyjmując za swoje zadanie udzielenie własnej odpowiedzi na wychodzące od „dzieła” wyzwanie³⁶, współtworzenie jego ontologicznej tożsamości³⁷. Odnosząc tę aktywność do obrazów malarskich, Gadamer nazywa ją „budowaniem”³⁸. Rozgrywa się ona w indywidualnym procesie doświadczenia estetycznego, w którym dzieło „wskazuje na coś, co nie mieści się w bezpośrednio widzialnym i zrozumiałym wyglądzie jako takim”³⁹, odsyła do porządku sensu i jednocześnie skrywa porządek sensu, nie pozwalając na jego pełne rozpoznanie i idealistyczną integrację. Dzieło pozwala jednak symbolicznie uobecnić się znaczeniu, reprezentuje znaczenie, sprawia, że jest ono „tu oto” i będąc „tu oto”, stanowi rękojmię niedającego się pojęciowo uchwycić porządku, którego jest ucieleśnieniem i poręczeniem. To właśnie nazywa Gadamer – nawiązując do Platona – przeświecaniem prawdy i widzialnością ideału, czyli pięknem. Tak ujęte i uprawomocnione piękno – argumentuje niemiecki filozof – nie zależy od norm estetycznych, przekracza podziały sztuki i granice epok. I choć wymóg uniwersalnej stosowalności tej koncepcji piękna budzi kontrowersje wśród znawców awangardy, to nawet najbardziej zagorzali jej krytycy cenią wartość projektu Gadamera za swego rodzaju zwycięskie, aczkolwiek niezwykle trudne do przeprowadzenia w warunkach współczesnych, uzasadnienie żywotności sztuki⁴⁰ i próbę obrony aktualności piękna obejmującą praktyki unieważniające estetyczność w ogóle.

Nawet to pobieżne prześledzenie Gadamerowskiego myślenia o pięknie wystarczy, by zdać sobie sprawę ze znaczenia, jakie filozof ten nadaje bezpośrednio, indywidualnemu obcowaniu z dziełem sztuki i w jak dużym stopniu dystansuje się wobec sprowadzania tej wartości do jakości zarówno pojęciowo uchwytnej, jak i czysto zmysłowych, na przykład wizualnych. W *Aktualności piękna* porusza tę kwestię, pisząc o architekturze: „Kiedy oglądamy po raz pierwszy wielkie budowle kultury ludzkiej w oryginale, doznajemy często pewnego rozczarowania. [...] To rozczarowanie oznacza w istocie, że w ogóle jeszcze nie wyszliśmy poza malarsko-widokową jakość budowli i nie dotarliśmy do niej jako do architektury, do sztuki. Trzeba tam podejść i wejść. Trzeba stamtąd wyjść i budowlę obejść dokoła, trzeba stopniowo «wychodzić» i w ten

³⁶ Por. tamże, s. 34.

³⁷ Por. tamże, s. 33.

³⁸ Tamże, s. 36.

³⁹ Tamże, s. 42.

⁴⁰ Frazy „samoprezentacja żywotności” (tamże, s. 30n.) używa Gadamer w odniesieniu do ruchu właściwego temu, co żywotne i co prze ku prezentacji. Sztuka, spełniając funkcję prezentacji poprzez grę, zachowuje znamię żywotności.

sposób osiągnąć to, co ów twór architektury obiecuje naszemu odczuwaniu życia i jego spotęgowaniu⁴¹.

ARCHITEKTONICZNA RAMA JAWIENIA SIĘ
PETER ZUMTHOR

To spotęgowanie odczuwania życia i „przyrost bytu”⁴² rodzi się według Gadamera w dialogu z tradycją. Jak wskazanie to, zastosowane do architektury, odnieść do współczesnych, często bardzo nowatorskich rozwiązań projektowych, odległych od replikowania jakichkolwiek wzorców (na przykład architektury dawnej), od dokładnego rekonstruowania pierwotnych wyglądów historycznych budynków czy zachowywania jedności stylowej w miejscach historycznych? Gadamer zdaje się wzywać architektów do projektowania, w którym nowe rozwiązania architektoniczne współgrałyby z pozostałościami dawnej architektury w sposób ujawniający nie tylko jej znaczenie historyczne, ale i duchowe, związane z egzystencjalnie ważnymi znaczeniami, jakie miała ona kiedyś i jakie może zyskać dla współczesnych użytkowników dzięki nowej ramie architektonicznej. Owa rama ma ułatwić spotkanie „tu i teraz”, w budynku, w jego przestrzeni, tego, co dawne, i tego, co współczesne, ma nadać nowe życie pozostałościom dawnej architektury, ruinom, śladom dawnego „bycia w świecie”.

Jednym z udanych przykładów takiego architektonicznego dialogu z tradycją jest zaprojektowany przez Petera Zumthora budynek Muzeum Kolumba w Kolonii. Idąc za wskazaniem Gadamera, nie należy osądzać go, patrząc z zewnątrz i stosując kryterium malowniczości. Należy doń wejść, być w jego przestrzeni. Przebywając wewnątrz, trudno oprzeć się wrażeniu, że stanowi on właśnie tylko architektoniczną ramę dla doznań przestrzennych. Zastosowane w muzeum przemyślane rozwiązania przestrzenne i detale architektoniczne wydają się jedynie sprzyjać wyjątkowemu doznawaniu, kierując uwagę na nie same i na materiały (takie jak beton, kamień, drewno, skóra), z których są wykonane. Materiały te nie znikają w percepcji, tak jak to się często dzieje w przypadku przedmiotów pełniących funkcje użytkowe, ale emanują naturalnymi jakościami. Architekt zdaje sobie jednak sprawę, że nie może tego rodzaju doznań zaprojektować, że ani znajomość reguł, ani operowanie środkami architektonicznymi z subtelną uwagą nie zagwarantują (po)jawienia się fenomenu, że reguły i środki te mają charakter tylko pomocniczy i nie zdołają

⁴¹ Tamże, s. 60n.

⁴² Tamże, s. 47.

zapewnić przeżycia – jak to określa – „czaru pięknego kształtu”⁴³. „Czy zjawisko, które mnie porusza, naprawdę jest piękne, tego nie można dowieść na podstawie samej formy, bowiem nie forma jako taka, tylko dopiero iskra, która zapala się między mną a nią, wytwarza to szczególne podniecenie i głębię ostrości uczucia, należące do przeżycia piękna”⁴⁴.

Opisy efemerycznych doznań fenomenowi piękna łączą się w książkach Zumthora z unikalną wśród współczesnych twórców pokorą. Podkreśla on w wywiadach wartość czasu w procesie projektowym, koniecznego, by projekt się niejako sam rozwijał; przyznaje się do odczuwania ciekawości wobec przestrzeni wewnętrznej budynków, którą zapowiadają rysunki projektowe; pisze o tęsknocie za tą przestrzenią, o oczekiwaniu na nią: „Nadanie kształtu temu cichemu oczekiwaniu jest artystycznym zadaniem architektury”⁴⁵. Takie podejście do projektowania, w którym *explicite* podkreślana jest swego rodzaju rezygnacja z projektu powziętego najpierw w umyśle architekta, stanowi *novum* w europejskiej tradycji estetycznej i architektonicznej. Pozwala ono na wyakcentowanie wagi nieokreślonego jawienia się, które choć nie może być przez architekta w wykreowanej precyzyjnie przestrzeni zaplanowane, to może być oczekiwane. „Sama budowla – pisze Zumthor – nie jest nigdy poetycka. Może ona posiadać tylko te delikatne cechy, które w szczególnych chwilach pozwalają nam zrozumieć coś, czego wcześniej nie mogliśmy w taki sposób pojąć”⁴⁶. Trudność zadania architekta wiązałyby się więc z koniecznością wycofania z projektu wszechwładzy swojej intencjonalności i tylko przygotowywania pola do jawienia się.

To oczekiwane w procesie projektowym jawienie się zostaje czasem w jego ujęciach słownych odniesione do Heideggerowskiego sensu zamieszkiwania. Uważam jednak, że budząca zmysły jakościowa wielowarstwowość i wielokierunkowo stymulująca wrażliwość nieokreśloność przestrzeni architektonicznych kreowana na przykład w zaprojektowanych przez Zumthora termach w Vals (w Szwajcarii), kaplicy braci Klaus w Mechernich (w Niemczech) czy kaplicy św. Benedykta w Sumvitg (w Szwajcarii) stanowią pole, na którym uobecnia się piękno „nieintencjonalne”, niezwiązane z racjonalnym projektem, niedające się uchwycić pojęciowo i zamknąć w żadnym horyzoncie sensu – piękno jawienia się. Jest ono pozaczasowe, niepodległe wobec człowieka, „z istoty” nieokreślone i niedoskonałe, bo oparte na (odczuciu) braku. „W przeżyciu piękna – twierdzi Zumthor – uświadamiamy sobie niedostatek. To, czego doświadczam, co mnie porusza, zawiera jedno i drugie: radość i ból.

⁴³ P. Zumthor, *Myślenie architekturą*, tłum. A. Kozuch, Karakter, Kraków 2010, s. 78.

⁴⁴ Tamże, s. 77n.

⁴⁵ Tamże, s. 19.

⁴⁶ Tamże.

Boli niedostatek, a raduje wzruszająca forma, piękny kształt, który rozpala się od uczucia braku⁴⁷.

Wyznania Zumthora dotyczące projektowania i opisy doznań piękna, jakich nie mało w jego książkach, oraz przekonanie o tajemniczym, niezależnym od ludzkich wysiłków i oczekiwań istnieniu piękna⁴⁸ były dla mnie impulsem do bezpośredniego zapoznania się z efektami jego twórczości architektonicznej. Jakość doświadczeń estetycznych przeżytych w kontakcie z zaprojektowanymi przez tego architekta obiektami (takimi, jak wspomniane już termy w Vals, kaplica św. Benedykta w Gryzonii czy Muzeum Kolumba w Kolonii) wywołała chęć podjęcia polemicznego namysłu nad kwestią dewaloryzacji kategorii piękna we współczesnej architekturze i skierowania uwagi na sposób, w jaki kategoria ta jest interpretowana we współczesnej estetyce filozoficznej i myśli fenomenologicznej. Odwołując się do badań współczesnych estetyków Günthera Pöltnera i Martina Seela, postaram się wskazać na kilka znamion nowej wykładni piękna. Uważam bowiem, że wykładnia ta tłumaczy sposób (nieeksplikowany w dotychczasowej estetyce europejskiej), w jaki piękno jawi się w specyficznym doświadczeniu estetycznym, dla którego artystycznym tłem może być – o czym się przekonałam – przestrzeń obiektów architektonicznych, także tych projektowanych współcześnie.

PIĘKNO „JAWIENIA SIĘ”
„JAK” CZY „CO” FENOMENU?

We współczesnej fenomenologicznej refleksji estetycznej piękno rozważane jest w perspektywie doświadczenia i to doświadczenie właśnie jest głównym przedmiotem badawczej eksploracji. Powody takiego stanu rzeczy Günther Pöltner odnajduje w stopniowo dokonującej się w kulturze europejskiej separacji sztuki od piękna i we wzrastającym zainteresowaniu współczesnych badaczy doświadczeniem estetycznym obejmującym ogromną (i rozszerzającą się między innymi na skutek współczesnych procesów estetyzacyjnych) różnorodność modyfikacji. W efekcie tych zmian tradycyjnie rozumiane piękno zostaje zepchnięte na margines dyskusji estetycznych. „Marginalizacja oznacza, że w tych dyskusjach problem autentycznego fenomenu piękna, jego pełnego występowania w głównym nurcie dyskusji na temat estetyki, nie odgrywa pra-

⁴⁷ Tamże, s. 80n.

⁴⁸ „Ale samo piękno – wyraźnie stwierdza Zumthor – też istnieje. Wprawdzie występuje ono raczej rzadko, a jeśli już tak się dzieje, to często w niespodziewanych miejscach. W innych zaś miejscach, gdzie byśmy go oczekiwali, brakuje go”. Tamże, s. 77.

wie żadnej roli”⁴⁹. A ponieważ estetyka – patrząc historycznie – zaczyna się od pytania nie o sztukę, tylko o piękno⁵⁰, w powrocie do jej początkowego tematu widzi Pöltner najpilniejsze zadanie tej nauki. „Marginalizacja piękna – podkreśla – jest aktualnie palącym problemem estetyki filozoficznej. Jej podstawowe pytanie powinno brzmieć: Co to znaczy doświadczać piękna?”⁵¹.

Udzielanie odpowiedzi na to pytanie zaczyna od rozróżnienia doświadczeń: tych codziennych, w których przyjmujemy coś do wiadomości, przebiegających niezauważenie bez wywoływania w nas odzewu oraz tych wielkich, przebijających się przez codzienność, źródłowych, w których „coś nas tak angażuje i dotyka, że sami zostajemy przemienieni”⁵². W tych wyróżnionych doświadczeniach w sposób niezredukowany ukazuje się „fenomen całościowy”⁵³ – jak go nazywa badacz: „Całkowicie ukazuje się coś, kiedy jego bycie danym, które zazwyczaj pozostaje w cieniu, staje się faktem, kiedy jego ukazywanie się staje się ponadto tematyczne”⁵⁴. Chodzi więc nie o „co” ukazywania się, tylko o jego „jak”. „Bycie pięknym tego, co piękne, nie oznacza też jakiejś ukrytej za pięknem podejrzanej istotności («piękności»)). Pytanie o piękno nie jest tropieniem jakiejś «niezmiennej istotowości» czy konstruowaniem «metafizycznie ukrytego świata». Ontologiczne pytanie o bycie pięknym tego, co piękne, jest pytaniem o jego obecność, ukazywanie się, o jego bycie danym”⁵⁵. Ważne więc staje się przede wszystkim otwarcie się na to, co nas spotyka bez uprzedniego nastawienia intencjonalnego, i przyswojenie sobie tego doświadczenia, zmieniającego istotnie nasze odniesienie do świata. W tym doświadczeniu ważna jest nie moja przyjemność, lecz przyzwolenie na wydobywanie się na jaw fenomenu⁵⁶, które dokonuje się jako nasze dostrzeżenie. „Piękno rozbłyskuje nie bez nas, ale nie przez nas – nie przez nas, ponieważ przychodzi do nas, zmienia nasz nastrój – nie bez nas, ponieważ zdane jest na to, by dane mu zostało miejsce, i to od nas zależy, w jakiej mierze «dopuszczymy do siebie» to doświadczenie”⁵⁷. Źródłowe doświadczenie piękna nie jest nigdy tylko

⁴⁹ G. P ö l t n e r, *Estetyka filozoficzna*, tłum. J. Zychowicz, Wydawnictwo WAM, Kraków 2011, s. 17.

⁵⁰ Pöltner cytuje słowa Alfreda Baeumlera: „Źródłem refleksji estetycznej nie była zjawisko sztuki, lecz zjawisko piękna; ono jest najbardziej pierwszym i najbardziej brzemienym w skutki wydarzeniem w historii estetyki”. A. B a e u m l e r, *Ästhetik. Handbuch der Philosophie*, Verlag von R. Oldenbourg, München 1934, s. 3 (cyt. za: P ö l t n e r, dz. cyt., s. 17).

⁵¹ P ö l t n e r, dz. cyt., s. 18.

⁵² Tamże, s. 205.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże, s. 205n.

⁵⁵ Tamże, s. 210.

⁵⁶ Tożsamość tak ukazującego się fenomenowi nie jest tożsamością ontyczną, ale energetyczną (por. tamże, s. 227n.).

⁵⁷ Tamże, s. 228.

zmysłowe, emocjonalne czy intelektualne, ale zawsze przekracza wszelkie różnicujące podziały, wywołuje zdumienie i – jak ujmuje to estetyk, w którego fenomenologicznej refleksji dostrzec można ślady predylekcji do tradycji tomistycznej – napawa wdzięcznością za samą możliwość istnienia.

Od takich śladów, ale też od dookreśleń w prostej linii odnoszących doświadczenie obecności fenomenalnej do doświadczenia piękna, wolna wydaje się refleksja nad zjawiskowością podejmowana przez niemieckiego estetyka Martina Seela⁵⁸. Zjawiskiem jest według niego to, co poznawalne w medium zmysłów (w odróżnieniu od tego, co zmysłowo poznawalne). Zjawisko przedmiotu udostępnia się empirycznie na dwa sposoby: jako zmysłowe bycie faktycznym (niem. *Sosein*) i jako estetyczne jawienie się (niem. *Erscheinen*). Seela interesuje przede wszystkim ten drugi rodzaj postrzegania. Pierwsze wiąże się bowiem wyłącznie z artykułowaniem pojęciowym, przypisaniem przedmiotowi bycia w takim, a nie innym sądzie. Dopiero w drugim rodzaju postrzegania (którego warunkiem jest – jak podkreśla badacz – to pierwsze, pojęciowe) może dojść do koncentracji na fenomenalnej obecności obiektu, na byciu „tu i oto” zjawiska, na samym procesie jego jawienia się, syne-stetycznego ukazywania się w określonym miejscu i czasie. Wtedy to, jak zauważa Seel, nawiązując do Adorna, nie lokalizujemy, ale nasłuchujemy⁵⁹. Gdy porzucamy determinujące użycie postrzeżenia, uruchamiamy całą paletę przynależnych mu uzdolnień umożliwiających wielokierunkową koncentrację na jakościowych aspektach zjawiska. Seel podkreśla niemożność pojęciowego scharakteryzowania tych aspektów, wynikającą z niewyczerpywalności ujawniających się wówczas niuansów zmysłowego fenomenu i symultanicznego odbioru oraz chwilowości jego przejawiania się. „Chodzi tu nie o uchwycenie poszczególnych jakości przedmiotu, ale raczej o ich współgranie, rodzące się tu i teraz (w tym oświeceniu, z tego punktu widzenia lub przy tej zmianie perspektywy). Dla tego rodzaju patrzenia ważne są kontrasty, interferencje i przejścia, które drwią sobie z każdego opisu, ponieważ dane są tylko w równoczesności i często tylko przez mgnienie w jakiś konkretnych momentach”⁶⁰. Obecność określa badacz jako otwarty i niemożliwy do opanowania horyzont „wyczuwającego, działającego i poznającego spotkania z tym, co się w nim znajduje”⁶¹. Najistotniejsze jest tu właśnie to, że dochodzi do „spotkania z tym,

⁵⁸ Por. M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Universitas, Kraków 2000, s. 27-161. Zob. A. Roskowska, *Estetyka obecności fenomenalnej* (rec. M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Universitas, Kraków 2000), „Estetyka i Krytyka” 2010, zeszyt specjalny nr 2, s. 229-234.

⁵⁹ Por. Seel, dz. cyt., s. 34.

⁶⁰ Tamże, s. 36.

⁶¹ „To spotkanie – pisze dalej autor – nie jest jako takie estetyczne. Uwaga estetyczna stanowi raczej pewien *modus* tego spotkania”. Tamże, s. 42.

co dane”⁶². „Podmiotom estetycznego postrzegania chodzi o odczuwanie własnej obecności w odbiorze obecności czegoś innego. W zmysłowej obecności przedmiotu zauważamy moment naszej własnej obecności. W tym zawieraniu się wewnątrz mieści się zarazem pewna powściągliwość – dystans od wszelkich realizacji, w których pochłania nas orientowanie się w sytuacjach, jakie będziemy chcieli wprowadzić lub osiągnąć w przyszłości, dystans także od wszelkich realizacji, z których chcielibyśmy coś raz na zawsze myślowo utrwalić. [...] Uwalniamy się od wszelkiego utrwalania. Powściągamy siebie dla obecności”⁶³.

Gdy tego typu modus postrzeżeniowy zastosujemy do architektury, uwolnimy doświadczenie estetyczne budynków od percepcyjnej anestezji związanej z utrwalaniem w europejskiej tradycji estetycznej waloryzowaniem przede wszystkim wizualno-intelektualnego nastawienia na architektoniczną formę (zewnętrzną i wewnętrzną). W estetycznym modusie postrzegania – tak jak ujmuje go Seel – poddajemy się wielozmysłowemu, synestetycznemu odczuwaniu atmosfery danego budynku, teksturze i kolorystyce użytych do wykreowania przestrzeni architektonicznej materiałów, zróżnicowanemu nasyceniu barw, światła, temperatury, zapachów.

Sam autor *Estetyki obecności fenomenalnej* nie poświęca architekturze szczególnej uwagi⁶⁴. Wnioski dotyczące dystynktywnych cech dzieł sztuki, jakie wyprowadza z badań nad obrazem, stosuje jednak także do architektury. Dzieła sztuki – jak pisze – wyróżnia to, że są szczególnym rodzajem prezentacji. „Budowle, które zaszeregujemy jako obiekty sztuki, od budynków służących do jakiegoś celu (bez nadawania temu celowi jakiegokolwiek ciekawej i widocznej interpretacji) różnią się tym, że przy ich postrzeganiu chodzi o wiele detali wykonania, które w innym przypadku możemy spokojnie pominąć. Obiekty sztuki są sugestywnymi prezentacjami w tym całkowicie elementarnym sensie, że nikt, kto nie zwróci uwagi na zmysłowe medium tej prezentacji, nie może dostrzec tego, co jest mu oferowane”⁶⁵.

Za konstytutywne dla dzieła sztuki architektonicznej uznane zostaje więc to, że stwarza ono ramy dla modyfikacji zwykłego postrzegania, aktualizuje całą gamę możliwości postrzeżeniowych zwykle lekceważonych jako zbędne w codziennym obchodzeniu się z rzeczami i architekturą, że budzi wrażliwość na nieuchwytnie pojęciowo niuanse, na synestetyczne współgranie różnych jakości oraz uaktywnia wielokierunkowe siły imaginacji i pamięci.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Por. tamże, s. 129, 131.

⁶⁵ Tamże, s. 131.

Choć dałoby się z pewnością wskazać wiele treści łączących refleksję estetyczną Pöltnera i Seela – obydwaj przecież eksplorują wyjątkowość doświadczeń obecności – różni ich zdecydowanie rozłożenie akcentów w badaniu tych doświadczeń. Pöltner, pisząc o darze doświadczania piękna i podkreślając jego nieintencjonalną tożsamość, jest wyraźnie przeciwny rozpoczynaniu pracy nad przywracaniem estetyce jej początkowego tematu poprzez namysł nad sztuką, proponuje zamiast tego namysł nad historią estetyki (jako historią tracenia jej związku z pięknem) i namysł nad specyfiką doświadczenia piękna jako daru. Seel z kolei zaczyna od sztuki, łącząc namysł nad doświadczeniem estetycznym przede wszystkim z wyjątkowością jej dzieł. I nie łączy *explicite* owego doświadczenia z fenomenem piękna – wyjątkową wrażliwość estetyczną tego badacza pochłania koncentracja na fenomenie sztuki⁶⁶.

„Tematyzacja ukazywania się i jej granice to główny przedmiot posthusserlowskiej fenomenologii”⁶⁷ – zaznacza Piotr Schollenberger w artykule poświęconym refleksji nad jedną z tradycyjnych kategorii piękna w estetyce japońskiej: wabi-sabi. Jako konstytutywne dla niej wymienia następujące jakości: charakter nieintencjonalny, aspekt czasownikowy (piękno nie jest, ale się staje), pasywna (niepropozycjonalna) postawa podmiotu doświadczenia estetycznego, akceptacja niedoskonałości i niepełni ukazywania się fenomenowi.

W powyższym wywodzie starałam się zaprezentować, jakie wykładnie zyskują te jakości w refleksji estetycznej Günthera Pöltnera i Martina Seela; Schollenberger eksponuje zaś ich wagę w myśli Francuzów Michela Henry’ego i Jean-Luca Mariona.

Przywołani wyżej niemieccy i francuscy filozofowie piszą o jawieniu się, o jego „jak” (a nie „co”), odnajdując właśnie w „jak” jawienia się estetyczną wartość nieuwarunkowaną, nieintencjonalną. Choć pozostając w tradycyjnej, intencjonalnie zorientowanej optyce, można o tej wartości orzec, że posiada aspekty „niedoskonałe”⁶⁸, to dodać należy zarazem, że wzbudza ona podziw (a według Pöltnera także wdzięczność i zdumienie). „Termin «piękny» wydaje się być tutaj najwłaściwszym predykatem”⁶⁹.

Tak rozumiane piękno nie rezyduje w obiektach, ale w doświadczeniu estetycznym. „Piękno staje się obecne, kiedy je dostrzegamy – podkreśla Pöltner – [...] Piękno nie jest czymś drugim obok naszego dostrzeżenia, ani go nie

⁶⁶ Aneta Rostkowska w recenzji *Estetyki obecności fenomenalnej* formułuje wobec jego stanowiska zarzut absolutyzmu estetycznego (por. R o s t k o w s k a, dz. cyt., s. 233).

⁶⁷ S c h o l l e n b e r g e r, dz. cyt., s. 152.

⁶⁸ To znaczy te, „które nie posiadają żadnego związku z ideałem doskonałości, czyli tym, co funkcjonuje w ramach projektu poprzedzającego wykonanie dzieła, a zarazem stanowią kryterium, za pomocą którego sprawdzamy, czy dzieło «się udało»” (tamże, s. 154).

⁶⁹ Tamże.

wyprzedza, ani nie następuje po nim, lecz dokonuje się w nim i jako ono”⁷⁰. Artystyczne ramy dla dostrzegania takiego piękna budowane są od wieków także za pomocą medium architektury. Nie gwarantują one dostrzegania tej wartości, ale w nich wartość ta może ukazać swoją nową fenomenologiczną postać, nieintencjonalną i z naszego (ludzkiego) punktu widzenia niedoskonałą.

Czy faktycznie wartość ta się ukaże – każdy może sam się przekonać, odwiedzając budynki projektowane przez Petera Zumthora, Stevena Holla, Johna Pawsona, Maria Botte⁷¹, Tadao Andō, Álvaro Siza, Alberta Campa Baezę i inne, te projektowane przez lokalne biura architektoniczne⁷² lub te całkiem anonimowe, ale też mogące otwierać nas na piękno.

Tylko oko winno być „słoneczne”.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Borowska, Małgorzata. *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*. Warszawa: Semper, 2013.
- Botton, Alain de. *Architektura szczęścia*. Translated by Krzysztof Środa. Warszawa: Czuły Barbarzyńca, 2010.
- Gadamer, Hans-Georg. *Aktualność piękna*. Translated by Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.
- . “Człowiek i język.” Translated by Krzysztof Michalski. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, no. 6(30) (1976): 9-21.
- Heidegger, Martin. “Budować, mieszkać, myśleć.” In Heidegger, *Odczyty i rozprawy*. Translated by Janusz Mizera. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2007.
- . “List o humanizmie.” Translated by Józef Tischner. In Heidegger, *Znaki drogi*. Translated by Seweryn Blandzi, et al. Warszawa: Wydawnictwo Spacja, 1999.
- . “Źródło dzieła sztuki.” Translated by Janusz Mizera. In Heidegger, *Drogi lasu*. Translated by Jerzy Gierasimiuk, et al. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 1997.

⁷⁰ P ö l t n e r, dz. cyt., s. 227.

⁷¹ O niektórych z nich interesująco pisze Jakub Turbasa w książce *Ukryte piękno* (zob. J. T u r b a s a, *Ukryte piękno. Architektura współczesnych kościołów*, Biblioteka „Więzi”, Kraków 2019). W zamieszczonych tam esejach: *Fundatorzy – podwaliny architektury* (zob. tamże, s. 29-46) i *Cielesność architektury: sacrum – ciało i zmysły – natura* (zob. tamże, s. 121-142), autor poświęca uwagę dwóm kaplicom zaprojektowanym przez Petera Zumthora: kaplicy brata Klausa w okolicach Mechernich w Niemczech i kaplicy św. Benedykta w Sumvitg w Szwajcarii, oraz dwóm obiektom sakralnym zaprojektowanym przez Maria Botte i jego biuro architektoniczne: kaplicy Matki Bożej Anielskiej w Monte Tamaro i kościołowi św. Jan Chrzciciela w Mogno w Szwajcarii.

⁷² Tak jak na przykład kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Monachium, zaprojektowany przez Allmann Sattler Wappner Architekten (por. t e n ż e, *Sacrum w obliczu nowych technologii i biznesu*, w: tenże, *Ukryte piękno*, s. 103n.).

- Hume, David. "Sprawdzian smaku." In Hume, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*. Translated by Teresa Tatarkiewiczowa, Warszawa: PWN, 1955.
- Kant, Immanuel. *Krytyka władzy sądenia*. Translated by Adam Landman. Edited by Jerzy Gałeccki. Warszawa: PWN, 1986.
- Kozłowski, Dariusz. "O pięknie architektury (współczesnej) – uwagi o ułomności rzeczy użytecznych." *Czasopismo Techniczne. Architektura* 104, nr 6 A (2007): 74–7.
- Królikowski, Jeremi. "Fenomen piękna architektury." *Czasopismo Techniczne. Architektura* 104, no. 6 A (2007): 77–82.
- Kuczka-Kuczyński, Konrad. "Piękna architektura czy piękno architektury, czyli czytając Stróżewskiego." *Czasopismo Techniczne. Architektura* 104, no. 6 A (2007): 83–6.
- Michalski, Krzysztof. *Zrozumieć przemijanie*. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2011.
- Morawski, Stefan. "O pięknie." *Przegląd Humanistyczny* 10, no. 5 (56) (1996): 113–21.
- Platon. "Uczta." In *Uczta, Eutyfron, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon*. Translated by Władysław Witwicki. Warszawa: PWN, 1983.
- Plotyn. *Eneady I–III*. Translated by Adam Krokiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Akme, 2000.
- Pöltner, Günther. *Estetyka filozoficzna*. Translated by Juliusz Zychowicz. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2011.
- Rogucki, Jacek. *(Nie)aktualność piękna: Niektóre argumenty współczesnego kalloklazmu w sztuce*. Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, 2016.
- Rostkowska, Aneta. "Estetyka obecności fenomenalnej (Rev. Seel, Martin. *Estetyka obecności fenomenalnej*. Translated by Krystyna Krzemieniowa, Universitas, Kraków, 2000.)" *Estetyka i Krytyka*, no. 2 (Sup 2) (2010): 229–34.
- Schollenberger, Piotr. "Niezamierzone piękno: Intencjonalny i nieintencjonalny charakter piękna w tradycji estetyki zachodniej oraz w estetyce japońskiej." In *Estetyka pośród kultur*. Edited by Krystyna Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 2012.
- Seel, Martin. *Estetyka obecności fenomenalnej*. Translated by Krystyna Krzemieniowa. Kraków: Universitas, 2000.
- Turbasa, Jakub. *Ukryte piękno. Architektura współczesnych kościołów*, Kraków: Biblioteka "Więzi", 2019.
- Welsch, Wolfgang. *Estetyka poza estetyką*. Translated by Katarzyna Gucałska. Kraków: Universitas, 2005.
- . "The Return of Beauty?" *Filozofski Vestnik* 28, no. 2 (2007): 15–25.
- Węclawowicz-Gyurkovich, Ewa. "Nowa sztuka i architektura w kontekście dziedzictwa kulturowego." *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation*, no. 44 (2015): 53–68.

- Włodarczyk, Janusz A. "Architektury piękno czy dobro, czyli czym architektura jest i co znaczy?" *Architecturae et Artibus* 6, no. 1 (19) (2014): 58–66.
- Woźniak, Cezary. *Martina Heideggera myślenie sztuki*. Kraków: Wydawnictwo A, 2004.
- Zumthor, Peter. *Myślenie architekturą*. Translated by Artur Kożuch. Kraków: Karakter, 2010.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Magdalena BOROWSKA – Piękno i (współczesna) architektura. Od kryterium oceny estetycznej do fenomenalnego jawienia się

DOI 10.12887/32-2019-3-127-14

W artykule podjęty został namysł nad obecnością piękna we współczesnej architekturze. Refleksja nad dyskursem o pięknie w europejskiej tradycji estetycznej oraz nad przejawami aplikacji obiektywistycznych i subiektywistycznych wykładni piękna do architektury w wybranych okresach historycznych staje się okazją dla wskazania tych aspektów ujmowania piękna, które w estetyce tradycyjnej były pomijane, a dochodzą do głosu we współczesnej estetyce fenomenologicznej Günthera Pöhlnera i Martina Seela. Impulsem do podjęcia namysłu nad tematem są własne doświadczenia estetyczne autorki przeżywane w bezpośrednim kontakcie z przestrzenią architektoniczną w budynkach zaprojektowanych między innymi przez Petera Zumthora. Z tych pozycji broni ona aktualności piękna i prezentuje współczesne wykładnie fenomenologiczne owej aktualności, zachęcając do przestrojenia percepcji, przyjęcia nieintencjonalnej postawy otwartości na „jawienie się” i (w tej postawie) bezpośrednich kontaktów ze współczesną architekturą.

Słowa kluczowe: piękno, architektura, tradycja estetyczna, nieintencjonalność, estetyka fenomenologiczna

Kontakt: Zakład Estetyki, Instytut Filozofii, Wydział Filozofii i Socjologii, Uniwersytet Warszawski, ul. Krakowskie Przedmieście 3, p. 107, 00-927 Warszawa
E-mail: mborowska@uw.edu.pl

Magdalena BOROWSKA – Beauty and (Modern) Architecture: From the Criterion of Aesthetic Appraisal to the Phenomenological *noesis*

DOI 10.12887/32-2019-3-127-14

The article examines the category of beauty in its application to modern architecture. An insight into the discourse on beauty continued in the European aesthetics and a discussion of the applications of various objective and subjective approaches to beauty in the architecture of chosen historical periods

provide the background against which the author points to the aspects beauty which, while disregarded in traditional aesthetic considerations, have surfaced in the phenomenological aesthetics proposed by Günther Pöltner and Martin Seel. The author has been inspired to undertake this particular issue by her own aesthetic experiences triggered, among others, by the architectural space designed by Peter Zumthor. Having adopted Pöltner and Seel's approach, the author presents a defence of the timelessness of the category of beauty and discusses its modern phenomenological justifications, thus pointing to the need for adopting the attitude of non-intentionality and openness to *noesis* in the perception of modern architecture.

Translated by *Dorota Chabrajska*

Keywords: beauty, architecture, tradition of aesthetics, non-intentionality, phenomenological aesthetics

Contact: Zakład Estetyki, Instytut Filozofii, Wydział Filozofii i Socjologii, Uniwersytet Warszawski, Krakowskie Przedmieście 3, p. 107, 00-927 Warsaw, Poland

E-mail: mborowska@uw.edu.pl

DOTKNAĆ TAJEMNICY PIĘKNA

MARIA GOŁĘBIEWSKA

PODMIOT INTENCJI I PRZEŻYĆ Receptywność podmiotu i oceny estetyczne według Nicolasa Malebranche’a

Malebranche uważa idee – źródłowo zawarte w rozumie Boga i porównywane do obrazów – za byt dany człowiekowi intencjonalnie, byt myślny, ujmowalny pojęciowo i językowo. Idea jako byt myślny zawiera więc w sobie pewną treść realnego przedmiotu, do którego pojęcie mentalne odsyła i który jest przez nie oznaczany. Jak wiadomo, Malebranche ujmuje doświadczenie jako to, co okazjonalne: w doświadczeniu uwaga podmiotu poznającego kierowana jest okazjonalnie ku przedmiotowi odpowiadającemu pewnej danej podmiotowi idei.

Kategoria receptywności, odbiorczości podmiotu wykracza poza prostą alternatywę pojęć aktywności i bierności. Zagadnienie receptywności i przekroczenie koncepcji podmiotu absolutnie aktywnego przedstawione zostały w tezach ontologicznych, a w szczególności antropologicznych Nicolasa Malebranche’a. Zdaniem historyków filozofii tezy te zapowiadają późniejsze rozważania nad receptywnością, które znajdujemy na przykład w fenomenologii (między innymi różnicowane tezy Maurice’a Merleau-Ponty’ego, Jeana-Luca Mariona, Henri’ego Maldineya). Zaproponowana przez Malebranche’a koncepcja receptywności dotyczy między innymi statusu doznań zmysłowych jako podstawy zarówno ocen poznawczych, jak i ocen, które odwołując się do starogreckiej kategorii „aisthesis”, można określić jako estetyczne: odnoszą się one do przyjemności i przykrości doznań zmysłowych. Trzeba tu wstępnie podkreślić, że według Malebranche’a oceny te odnoszą się również do aktywności duszy.

Jak wiadomo, Malebranche – mając za punkt wyjścia założenia kartezjanizmu – rozwinął w ramach swojej koncepcji podmiotu jako związku duszy i ciała teorię zwaną okazjonalizmem. W artykule przedstawiam tezy tego filozofa dotyczące koncepcji podmiotu receptywnego – podmiotu procesów poznawczych i zarazem przeżyć zmysłowych, które podlegają ocenom określanym jako estetyczne. W byciu, jakim jest człowiek, i w jego procesach poznawczych receptywność wykracza – wedle Malebranche’a – poza podział na to, co bierne, i co aktywne. Poznanie jest tu punktem wyjścia innych działań podmiotu: sądów etycznych (rozumu wobec woli) i sądów estetycznych (rozumu wobec zmysłów). Jean-Marie Gaonach podkreśla, że różnica między poznaniem a odczuwaniem, którą ustala Malebranche, ściśle wiąże się ze wskazywaną przez niego różnicą między dwiema podstawowymi zdolno-

ściami naszej duszy i zarazem między dwoma rodzajami jej receptywności: „zmysłem” (franc. sens) i „czystym pojmowaniem” (franc. entendement pur). „Jako «zmysł» rozumie on, oprócz zmysłowości w znaczeniu podstawowym, pamięć i wyobraźnię. Zmysł zakłada połączenie duszy i ciała”¹. Gaonach porównuje go do kanału, dzięki któremu „zachodzi wszelka komunikacja między nami a światem zewnętrznym. To właśnie dzięki zmysłowi możemy postrzegać rzeczy materialne: bądź dzięki zmysłowości, jeśli są one obecne, bądź – pod ich nieobecność – za pomocą obrazów”². Z kolei termin „czyste pojmowanie” oznacza „zdolność otrzymywania jakiegoś poznania”³ (franc. recevoir certaines connaissances) niezależnie od wszelkich warunków fizycznych i bez względu na nasze życie zmysłowe. „Ma ono [czyste pojmowanie] za cel włączenie nas w relację ze wszystkim, co inteligibilne w świecie. Umożliwia nam wejście w relację z substancjami, które z racji swej duchowej natury mogą połączyć się ściśle w naszej duszy i przejawiać się w niej bez żadnego pośrednictwa. Jest to zasada «czystej umysłowości» (pure intellection)”⁴. Człowiek poznaje również dzięki przypuszczeniu (conjecture), a w tym przypadku poznajemy rzeczy odmienne od nas samych i od tych, które znamy – dzięki ideom – „jako takie”, jako „rzeczy w sobie” (franc. en elles-mêmes). Wówczas przypuszczamy bowiem, że pewne rzeczy są podobne (franc. semblables) do innych, które „już znamy”⁵. Idei, odczuciu i przypuszczeniu odpowiadają kolejno: ścisła pewność, zwykle stwierdzenie i prawdopodobieństwo⁶.

RECEPTYWNOŚĆ A KARTEZJANIZM OKAZJONALIZM I ONTOLOGIZM MALEBRANCHE’A

Kwestia receptywności rozważana była w filozofii nowożytnej przede wszystkim jako zagadnienie epistemologiczne – odbiorczości podmiotu poznającego – związane z percepcją i impresjami (wrażenia jako wynik percepcji). Koncepcja podmiotu Kartezjańskiego jako *res cogitans* – „rzeczy myślącej” – zakłada, iż podstawową aktywnością podmiotu jest myślenie, ale zarazem myślenie ożywia to, co jest nieożywionym ciałem. Jedno z pytań postawionych przez Kartezjusza, a potem przez innych filozofów nowożytnych, aż po fenomenologów, dotyczyło zgodności wyposażenia podmiotu poznającego

¹ J.M. Gaonach, *La théorie des idées dans la philosophie de Malebranche*, Slatkine Reprints, Genève 1970, s. 15 Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów dzieł obcojęzycznych – M.G.

² Tamże.

³ Tamże, s. 16.

⁴ Tamże.

⁵ Por. tamże.

⁶ Por. tamże.

z przedmiotem poznania – adekwatnego wobec przedmiotu i jego cech bytowych sposobu jawienia się podmiotowi, jawienia się, które w następstwie procesu poznawczego podmiot może zawrzeć w deskryptywnym sądzie logicznym. Odpowiedź na pytanie o ową zgodność uwzględniała między innymi receptywność podmiotu – odbiorczy charakter podmiotu względem przedmiotów poznania. Kartezjusz uważał, że aktywnemu podmiotowi dane są aprioryczne, ogólne przedstawienia mentalne, zwane ideami wrodzonymi, oraz że na ich podstawie i dzięki doświadczeniu, wytwarza on idee złożone (dokonuje tego w oparciu o wrażenia dopełniane poznawczą pracą wyobraźni i jej wytworami – wyobrażeniami). Właśnie zagadnienie idei wrodzonych pozwala uwzględnić odbiorczość podmiotu poznania – ów receptywny, do pewnego stopnia bierny aspekt poznania i podmiotowości wskazuje, że interpretacja kartezjanizmu jedynie w kategoriach aktywizmu bywa ograniczona.

Analizę zagadnienia receptywności oraz przekroczenie koncepcji podmiotu absolutnie aktywnego znajdujemy w koncepcji podmiotu i poznania przedstawionej przez Nicolasa Malebranche'a. Jego filozofię rozpatruje się zwykle w kontekście tradycji kartezjańskiej: różne aspekty kartezjanizmu Malebranche'a charakteryzował szczegółowo na przykład Ferdinand Alquié⁷. Z drugiej strony, jak wiadomo, Malebranche odwoływał się do teorii okazjo-

⁷ Zob. F. Alquié, *Le cartésianisme de Malebranche*, Vrin, Paris 1974. Alquié wymienia następujące zbieżności i rozbieżności między filozofią Malebranche'a a kartezjanizmem: (1) założenia przedkartezjańskie, akceptowane i rozwinięte przez Malebranche'a (m.in. poszukiwanie metody badania naukowego, odrębność ciała i duszy oraz ustalenie ich związku, niestałość woli człowieka); (2) założenia i tezy Kartezjusza, będące założeniami filozofii Malebranche'a (teoria bytu, granice poznania ludzkiego, doktryna substancji i jej istotowego atrybutu, uznanie substancji duchowej i duchowego, umysłowego aspektu podmiotu za jego podstawę, reinterpretacja kategorii idei, rozdział rozumu i wiary, zagadnienie boskiej kreacji i wcielenia, stanowisko naturalizmu mechanistycznego); (3) tezy Kartezjusza przepracowane i zmienione przez Malebranche'a (przede wszystkim krytyka cielesnego pochodzenia idei, koncepcja Boga umożliwiająca wyjście poza immanencję podmiotu, idee jako źródło przyczynowości, rozdzielenie prawd matematycznych i prawd fizycznych, a zatem podważenie głoszonej przez Kartezjusza jedności nauki, koncepcja mocy Boga i niemocy człowieka, problem obiektywizacji percepcji jednostkowej i jej wyników, problem jedności percepcji i przywrócenie przez Malebranche'a człowiekowi rangi podmiotu prawomocnego poznania zmysłowego, zagadnienie mądrości Boga i powszechności Jego praw, kwestia autonomii natury wobec działań technicznych, zasada prostoty środków (franc. la simplicité des voies) stosowanych przez Boga w działaniu i postulat stosowania podobnych środków przez człowieka); (4) tezy i koncepcje Malebranche'a obce filozofii Kartezjusza (dotyczące możliwości poznania ciał za pomocą jasnych idei i niemożliwości poznania duszy przez człowieka, możliwości poznania porządku ustanowionego przez Boga i jego praw; koncepcje psychologiczne, w tym charakterystyka niepokoju i niestałości, zagadnienie uczuć, koncepcja miłości własnej oraz miłości wobec tego, co istnieje, problem ludzkiego pragnienia szczęścia, pochwała wolności – ale rozdział wolności i woli – wskazanie rodzajów wolności oraz wolności jako źródła błędu, rozważanie zagadnienia nicości).

nalizmu (proponowanej przez Arnolda Geulincxa⁸), aby rozjaśnić dualizm psychofizyczny Kartezjusza i aby argumentować za ścisłymi związkami duszy i ciała. Okazjonalizm Malebranche'a krytykowany był między innymi przez Gottfrieda W. Leibniza i Johna Locke'a⁹. Z kolei Antoine Arnauld bronił też kartezjanizmu, uznając, iż Malebranche wykroczył zbyt daleko poza tezy Kartezjusza. Swoją własną koncepcję idei prawdziwych oraz idei fałszywych łączył z krytyką też Malebranche'a¹⁰. Trzeba dodać, że współcześnie szczególnie dyskutowane są rozważania Malebranche'a, zawarte w dwóch tomach *De la recherche de la vérité* (1674-1675)¹¹ (*Poszukiwanie prawdy*¹²), a dotyczące na przykład postrzegania zmysłowego, problematyki intencjonalności oraz cielesności. Stanowisko Malebranche'a zakłada konieczną interwencję woli Boga w celu powiązania doznań zmysłowych człowieka z aktywnościami jego duszy. Zarazem ostateczne wyniki poznania, w tym porządkowanie danych zmysłowych, człowiek zawdzięcza rozumowi jako instancji duszy.

We wspomnianym dziele pojawia się również zagadnienie piękna, rozpatrywane w kontekście wymowy i stylu¹³. Kwestie estetycznej oceny doznań zmysłowych (przyjemności bądź przykrości), jak też przeżyć duszy, są szczególnym tematem *Traité de la nature et de la grâce*¹⁴ – „Traktatu o naturze i łasce”, w którym Malebranche rozważał także kwestię piękna. Jak pisze Béatrice Guion w specjalnym numerze pisma *Dix-septième siècle*, poświęconym estetyce Malebranche'a: „Dzieło Malebranche'a nie dotyczy piękna artystycznego jako takiego ani [rozpatrywanego] w sposób systematyczny”¹⁵, ale znajdujemy tam „rozproszone, acz ustawiczne refleksje na temat

⁸ Trzeba przypomnieć, że według Arnolda Geulincxa, kartezjanisty i przeciwnika arystotelizmu, starszego o pokolenie od Malebranche'a, Bóg oddziałuje bezpośrednio i regularnie na to, co dane materialnie i duchowo (rozciągle i umysłowe) w świecie tu i teraz; i chociaż te same prawa mogą dotyczyć obydwu substancji i tam obowiązywać, obie substancje pozostają od siebie oddzielone.

⁹ Jak wiadomo, Gottfried W. Leibniz w *Monadologii* rozważał zagadnienie receptywności w związku ze swoją koncepcją monady i jej „świadomości odzwierciedlającej”. John Locke zarzucał Malebranche'owi między innymi „cudowność” koncepcji boskiego interwencjonizmu w relacje przyczynowo-skutkowe, a także popełnienie w argumentacji błędu *petitio principii* (por. J. Locke, *Examen de la „vision en Dieu” de Malebranche*, tłum. J. Pucelle, Vrin, Paris 1978, s. 85).

¹⁰ Por. A. Arnauld, *Des vraies et des fausses idées*, red. D. Moreau, Vrin, Paris 2011, s. 239n.

¹¹ Zob. N. Malebranche, *De la recherche de la vérité. Où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme, & de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les sciences*, André Pralard, Paris 1674-1675 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8619708b>).

¹² Zob. tenże, *Poszukiwanie prawdy*, t. 1-2, tłum. M. Frankiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2011.

¹³ T.M. Carr Jr., *The Role of Language in the Theory of Communication of Nicolas Malebranche*, „French Language and Literature Papers” 1981, nr 63, s. 5 (<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1064&context=modlangfrench>).

¹⁴ Por. N. Malebranche, *Traité de la nature et de la grâce*, w: *Oeuvres complètes de Malebranche*, t. 5, red. G. Dreyfus, Vrin, Paris 1976.

¹⁵ B. Guion, *Préface*, „Dix-septième siècle” 2017, nr 1(274), s. 9.

jego natury, jego uchwytywania, jego rezultatów”. Rozważania te dotyczą „tradycyjnego zagadnienia piękna wszechświata, naśladownictwa, jak też władzy przyjemności zmysłowej”¹⁶. W literaturze przedmiotu przywołuje się między innymi wpływ Malebranche’a na estetyków szkockich i na George’a Berkeleya. Guion zaznacza, że zagadnienia estetyczne w myśli Malebranche’a rozpatrywane były w kontekście rozwoju tej dziedziny filozofii w osiemnastym wieku. „Dyskutowano nad jego wpływem na teorię piękna wieku Oświecenia, to znaczy w czasie, kiedy rodziła się estetyka w sensie współczesnym, jako dyscyplina autonomiczna. Ze względu na to podkreślano status uczucia wewnętrznego, rozpoznany w jego pracach”¹⁷. Annie Becq uważa, że dokonania Malebranche’a „stanowią jeden z podstawowych warunków możliwości nowoczesnej myśli estetycznej”¹⁸.

Jak wspomniano, szczególnie wpływowe okazało się dwutomowe dzieło *Poszukiwanie prawdy*, w którym oratorianin rozpatruje – w kontekście związków przyczynowo-skutkowych – relacje między ciałem, czyli tym, co zmysłowe, a duszą, czyli tym, co psychiczne i umysłowe (rozumne): „Ponieważ dusza człowieka nie jest materialna ani rozciągła, jest ona niewątpliwie substancją prostą, niepodzielną i nieskładającą się z żadnych części. Tymczasem jednak wyodrębnia się w niej zwyczajowo dwie władze, to znaczy rozum i wolę [podkr. – N.M.]”¹⁹. Malebranche uznaje, że „dusza może spostrzegać rzeczy trojako: czystym rozumem, wyobraźnią i zmysłami [podkr. – N.M.]”²⁰. Jednakże same „idee są bardzo abstrakcyjne i nie podpadają pod wyobraźnię”²¹. Określając wyobraźnię, Malebranche rozwija tezy epistemologiczne Kartezjusza, a w niektórych stwierdzeniach wyprzedza koncepcję wyobraźni sformułowaną przez Immanuela Kanta – wyobraźni jako władzy poznawczej, zapośredniczającej relację między tym, co empiryczne, zmysłowe, a tym, co inteligibilne. Malebranche pisze o potrzebie ostrożnego i uważnego „posługiwania się” zmysłami i namiętnościami oraz o roli wyobraźni, wspierającej rozum: „Przy korzystaniu ze wsparcia, które można czerpać ze swoich zmysłów i ze swoich namiętności, aby uważniej skupić się na prawdzie, należy postępować bardzo ostrożnie, ponieważ nasze namiętności i nasze zmysły poruszają nas zbyt żywo i wypełniają zdolności umysłu tak, że widzi on często tylko swoje własne doznania, gdy myśli, iż odkrywa rzeczy same w sobie”²². Trzeba dodać, że źródłem błędu poznawczego (a także grzechu)

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Malebranche, *Poszukiwanie prawdy*, t. 1, s. 36.

²⁰ Tamże, s. 62.

²¹ Tamże, s. 36.

²² Tamże, t. 2, s. 26.

nie byłyby – zdaniem filozofa – zmysły, ale „złe korzystanie z wolności”, czyli dopuszczenie, by to, co cielesnie i mentalnie aktywne, zakłócało właściwy dostęp do prawdy i zarazem dobra, warunkowany receptywnością podmiotu i jego spokojną uważnością. Wyobraźnia natomiast – jak podkreśla Malebranche – wspiera umysł w działaniach poznawczych przez wytwarzanie nowych obrazów na podstawie uzyskanych danych zmysłowych: „Władza wyobrażenia sobie, czyli wyobraźnia, polega jedynie na tym, że dusza może tworzyć sobie obrazy przedmiotów”²³. „Dochodzi również do jakiegoś nowego spostrzeżenia w duszy. Dusza musi wtedy czuć lub wyobrażać sobie coś nowego”²⁴. Ważne w tej argumentacji jest odwołanie do fizjologii w objaśnieniu pracy wyobraźni, która okazuje się nie kreatywna, twórcza, lecz receptywna w stosunku do procesów cielesnych, fizjologicznych. Malebranche rozróżnia bierną wyobraźnię ciała, pojmowaną jako procesy fizjologiczne zachodzące w ciele (w mózgu), i czynną wyobraźnię duszy jako jej pewną władzę aktywną, wspomagającą rozum.

Podkreśla się, że Malebranche odróżniał idee jako wynik poznania zmysłowego i podstawę poznania naukowego od tego, co jest pewnym wewnętrznym przeżywaniem i reagowaniem podmiotu, a co byłoby podmiotowi immanentne. Filozof ujmował te ściśle subiektywne przeżycia za pomocą kategorii emocji (franc. *les sentiments*). Należałoby je odróżnić od receptywnych, odbiorczych odczuć lub reakcji, związanych z oddziaływaniem rzeczy, a stanowiących raczej pewien aspekt powoływania umysłowych, przedstawieniowych idei. Można powiedzieć, że Malebranche dokonał własnej specyfikacji idei jako wyniku poznania, oddzielając je od tego, co immanentne podmiotowi. Co więcej, wskazywał on pewną nieprzejrzystość podmiotu wobec siebie samego – teza o refleksywności poznania jako samozwrotności wiedzy podmiotu o sobie samym musiała ustąpić wobec tezy, iż wszystkie rzeczy postrzegam w Bogu – wszystkie oprócz siebie samego, podmiot bowiem dany jest sobie cielesnie i zmysłowo. Zdaniem Malebranche’a, „mamy bezpośrednią, oczywistą świadomość własnego istnienia, lecz nie posiadamy jasnego i wyraźnego poznania własnej duszy”²⁵. Nie istnieje bowiem w Bogu idea (pojęta jako wzorzec) osoby ludzkiej, jak też nie istnieje idea prezentująca Boga. Człowiek nie może zatem określić siebie ani dzięki wewnętrznemu wglądowi, ani dzięki oglądowi idei w umyśle Bożym. Dane jest nam jednak rozpoznanie innych idei, w tym zasad i praw, które rządzą stworzonym przez Boga światem – praw Porządku koniecznego, prostego i ogólnego. Z tego porządku wyłamuje się poniekąd człowiek jako byt niedoskonały i sprzeciwiający się woli Bożej.

²³ Tamże, t. 1, s. 183.

²⁴ Tamże.

²⁵ W. A u g u s t y n, *Podstawy wiedzy u Descartes'a i Malebranche'a*, PWN, Warszawa 1973, s. 59.

Jean-Marie Gaonach wymienia cztery kategorie bytów wyróżniane przez Malebranche'a – są to: Bóg, dusza człowieka, inne byty duchowe oraz ciała. „Ciało człowieka – pisał Malebranche – jest godną podziwu machiną, złożoną z nieprzeliczonej liczby kanałów i rezerwuarów, które mają ze sobą niezliczone stosunki. A cudowne funkcjonowanie tej maszyny zależy wyłącznie od przepływu tchnień życiowych”²⁶. Z kolei umysł człowieka ma dwie istotne relacje: „Jest zjednoczony z Rozumem powszechnym, a przez niego ma lub może mieć stosunki ze wszystkimi umysłami i z samym Bogiem. Jest zjednoczony z ciałem, a przez nie ma lub może mieć stosunek ze wszystkimi stworzeniami odczuwalnymi. Moc Boża jest jedyną zasadą skuteczną albo też więzią obydwu wspomnianych jedności”²⁷.

Zagadnieniami kartezjanizmu, obecnymi w filozofii Malebranche'a zajmował się współcześnie między innymi Maurice Merleau-Ponty. Pisząc o Malebranche'u, skupił się on przede wszystkim na analizie relacji duszy i ciała, a w szczególności na dookreśleniu tego, co Malebranche ujmuje jako zmysłowe i spostrzeżeniowe, wykraczając poza tezy Kartezjusza²⁸. Według Merleau-Ponty'ego Malebranche „zaciemnia” cogito i w ten sposób przekracza myśl Kartezjańską. W swoim rozumowaniu wychodzi bowiem nie od wątpienia, a więc od założenia poznawczego, lecz od założenia ontologicznego²⁹. „Cogito według Malebranche'a nie jest w posiadaniu swoich myśli, nie utożsamia siebie z zasadą myślenia” [...] „ja nie uchwytuję mojej myśli w jej konstytuującym zarysie i u jej podstaw”³⁰. Merleau-Ponty nazywa to „zaciemnieniem poczucia siebie samego”³¹, które prowadzi ku widzeniu w Bogu, ale zarazem lokuje podmiot mocniej w tym, co cielesne. Analizując tezy Malebranche'a, Merleau-Ponty wyróżnia trzy aspekty jego koncepcji cogito: (1) świadomość siebie samego, gdy „ja” rozpoznaje siebie z trudem i niepewnie, pozostając ukryte przed sobą („je me touche obscurément”³²); (2) poznanie idei widzianych przez „ja”; (3) poznanie Boga bez idei³³. Połączenie tych trzech aspektów konstytuowałoby – zdaniem Malebranche'a – cogito pełne i kompletne, jako widzenie w Bogu³⁴, chociaż Bóg nie jest bezpośrednio widziany. W dokonaniach Malebranche'a Merleau-Ponty dostrzega zamierzenie, by wprowadzić

²⁶ N. Malebranche, *Traktat o moralności*, tłum. P. Rak, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2006, s. 124.

²⁷ Tamże, s. 142 n.

²⁸ Por. M. Merleau-Ponty, *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*, Vrin, Paris 2002, s. 13-16.

²⁹ Por. tamże, s. 18.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 19.

³² Tamże.

³³ Por. tamże.

³⁴ Por. tamże, s. 20.

do filozofii tematykę tego, co „nierefleksyjne” (franc. „l'irréfléchi”³⁵). Podmiot posiada bowiem ideę duszy, lecz nie ma refleksywnego poznania swojej świadomości, choć zarazem rozważa własne ciało jako część samego siebie.

Merleau-Ponty odnosi się również do reprezentacjonizmu Malebranche’a i aspektu ontologicznego tej koncepcji – do tak zwanego „ontologizmu”, zgodnie z którym przedstawienia wewnętrzne potwierdzają istnienie bytu danego spostrzeżeniowo i mentalnie: według Malebranche’a przedstawieniami takimi są idee rozumu. Badacze jego dorobku wskazują, że pisał on o współbieżności poznania dzięki idei i poznania dzięki uczuciu³⁶. W przywoływaniu tego ostatniego Merleau-Ponty odnajduje elementy stanowiska egzystencjalnego, ponieważ w poznawaniu „przez uczucie” uzyskujemy wiedzę „jedynie na mocy tego, że jesteśmy”³⁷. Zdaniem Malebranche’a spostrzeganie zmysłowe dzięki doznaniom cielesnym dostarcza podmiotowi wiedzy na temat istnienia bytu, która byłaby podstawą „sądów naturalnych”, stanowiących punkt wyjścia wiedzy szczegółowej (również naukowej). Malebranche wprowadzałby do filozofii koncepcję naturalnego nastawienia („naturalnych sądów”) – jestem naturalnie zorientowany, ukierunkowany ku światu, nie mając pełnej wiedzy o sobie samym³⁸. Podmiot byłby więc zatem rozpatrywany prymarnie jako istniejący w świecie i wobec Boga, a jako taki nie może zawiesić swoich sądów pierwotnych – „sądów naturalnych”, które są elementem spostrzegania pierwotnego. Sądy te podmiot uzyskuje dzięki pierwotnym, powszechnie danym ludziom spostrzeżeniom zmysłowym, dopełnianym – przy szczegółowym dookreśleniu przedmiotu poznania – kolejnym mentalnym oglądem idei bytujących źródłowo w umyśle Boga. Właśnie ze względu na obecność sądów mentalnych jako składnika spostrzeżenia w pierwotnej, „naturalnej” wiedzy, Merleau-Ponty wskazuje: „Nie ma u Malebranche’a filozofii ducha, ale jest koncepcja symboliczna i materialna duszy. Poznanie traci tam swoją jedność. Dusza jest «dotykana» (touchée) przez poznanie inteligibilne”³⁹, czyli przez poznanie idei. Dusza jest zatem w pewien sposób pobudzana, aby mogła stać się – by tak rzec – bardziej aktywna w swojej receptywności.

Malebranche uważa idee – źródłowo zawarte w rozumie Boga i porównywane do obrazów – za pewien byt dany człowiekowi intencjonalnie jako byt myślny, ujmowalny pojęciowo i językowo. Idea jako byt myślny zawiera więc w sobie pewną treść realnego przedmiotu, do którego odsyła mentalne pojęcie i który jest przez nie oznaczany. Jak wiadomo, Malebranche ujmuje

³⁵ Tamże, s. 22.

³⁶ Por. J. P a l i a r d, *La connaissance par idée et la connaissance par sentiment chez Malebranche*, „Les Études Philosophiques” 15(1941), nr 1-2, s. 16.

³⁷ M e r l e a u - P o n t y, dz. cyt., s. 39.

³⁸ Por. tamże.

³⁹ Tamże, s. 22 n.

doświadczenie jako to, co okazjonalne: w doświadczeniu uwaga podmiotu poznającego kierowana jest okazjonalnie ku przedmiotowi odpowiadającemu pewnej idei, danej podmiotowi. Ostatecznie wszelkie poznanie dane jest przez Boga – i rzeczy, zawsze poszczególne, percypowane w doświadczeniu, i ich ogólne idee, oraz połączenie ogólnych idei (wraz z pojęciami i nazwami ogólnymi) z zawsze jednostkowymi bytami materialnymi. Poszczególne byty materialne (cielesne) byłyby okazją do poznania dzięki doświadczeniu idei ogólnych, których prawda jest poręczona przez prawdomówność Boga, a ta z kolei byłaby potwierdzona przez Objawienie. Ostatecznie poznanie, choć wychodzi od doświadczenia, jest – podobnie jak w koncepcji Kartezjusza – poznaniem racjonalnym⁴⁰.

Malebranche zakładał bierny charakter tak substancji duchowej, jak i materialnej, uznając, że obydwie substancje jako stworzone nie mogą działać, ale jedynie podlegają działaniu – zostały stworzone przez Boga i nadal podlegają jego oddziaływaniu. Teza dotycząca braku sprawczości ciał-substancji materialnych dopełniona jest tezą na temat ograniczonej sprawczości człowieka jako podmiotu działającego i poznającego. Wolne, sprawcze działanie Malebranche łączy bowiem z twórczością. Twórcą wszystkiego jest Bóg i aktywność w sensie właściwym, jako sprawcze działanie, przysługuje jedynie Bogu, nawet w przypadku procesów fizjologicznych człowieka. Jak wiadomo, okazjonalizm określa konieczność i regularność odkrywaną w pozornie przypadkowych zdarzeniach doczesności, w których można rozpoznać między innymi relacje przyczynowo-skutkowe, czyli regularności bytu badane i konstataowane jako prawa nauki. Dotyczą one praw przyrody, które mają swoje źródło w rozumie Boga i które jednostkowy podmiot poznania niejako rekonstruuje. Można powiedzieć, że przedmiot poznania człowieka jest konstruowany, ale nie przez człowieka jako podmiot poznania i działania, lecz przez Boga.

Receptywność podmiotu poznającego i działającego umożliwia podmiotowi rozpoznanie koniecznych zasad danych przez Boga, jednak podmiot nie rozpoznaje ich doskonale, a intencjonalność, czyli treść przedstawień, dana jest poszczególnym podmiotom w różnym zakresie⁴¹. Intencjonalność jako „treść przedstawienia” wydaje się kluczową kategorią w objaśnianiu Malebranche’a koncepcji receptywności umysłu ludzkiego i działań

⁴⁰ Ogólna wiedza o ideach prowadziaby poznanie ku poszczególnym bytom, które stanowią w ten sposób przedmioty poznania nauk szczegółowych, nauki szczegółowe zaś potwierdzałyby właśnie Objawienie i poświadczałyby jego prawdę. Prawda pojęta teologicznie byłaby więc zawsze prymarna wobec każdej prawdy naukowej o świecie bytów materialnych, rozciągłych i cielesnych, zatem również ludzi.

⁴¹ Trzeba tu zaznaczyć odmienną koncepcję intencjonalności i intencji wedle Malebranche’a od Augustyńskiej intencji, pojmowanej wolicjonalnie jako intencja czynienia dobra.

świadomości. Intencjonalność jest właśnie receptywna, umożliwia odbieranie wrażeń doznawanych pod wpływem Boga. Trzeba podkreślić, że Malebranche'a koncepcja intencjonalności jest nie tylko epistemologiczna, lecz również ontologiczna. Ów ontologiczny aspekt, związany z ontologizmem, odróżnia tę koncepcję od fenomenologicznych ujęć intencjonalności (zaproponowanych przez Franza Brentana i Edmunda Husserla). Zarazem badacze fenomenologii Husserla (na przykład Natalie Depraz) wskazują wpływy filozofii Malebranche'a na tezy Husserlowskie⁴². Wpływy te miałyby dotyczyć zagadnienia receptywności podmiotu, który w pewien sposób „poddaje się” przedmiotowi poznania. W koncepcji Malebranche'a podmiot istniejący i poznający jest poddany Bogu i zależny od treści mentalnych, przedstawieniowych, a zarazem od treści bytowych, których źródłem jest umysł Boga. Natomiast w swojej koncepcji poznania Husserl przyjmuje między innymi Kantowskie założenie o ontologicznej i poznawczej przystawalności podmiotu i przedmiotu poznania – człowieka z jego wyposażeniem cielesnym i umysłowym. Mówiąc inaczej, według Malebranche'a receptywność prowadzi odbiorczy podmiot poznawczy ku ideom w umyśle Boga, zaś według Husserla receptywność, powiązana z pasywnością, powinna zostać dopełniona aktywnością mentalną podmiotu (wyobrażeniowymi wariacjami ejdetycznymi), aby mógł on rozpoznać to, co ejdetyczne, w przedmiocie pierwotnie zmysłowego, doświadczeniowego poznania.

POJĘCIE RECEPTYWNOŚCI A TEZY ANTROPOLOGICZNE MALEBRANCHE'A

Trzeba podkreślić, że stanowisko okazjonalizmu wypracowane przez Nicolasa Malebranche'a ma wprawdzie charakter epistemologiczny, ale opiera się na przesłankach ontologicznych oraz antropologicznych. Okazjonalizm pozwala wyjaśnić ściśle związki między substancją duchową a materialną, wskazując Boga i Jego wolę jako źródło pojawiających się relacji. Przykładu okazjonalnego działania Boga poszukiwano zwłaszcza we wszelkich przejawach ruchu ciał, które tłumaczono – zarówno w przypadku ruchu człowieka, jak i bytów przyrody ożywionej i nieożywionej – sprawczą wolą Boga. Malebranche zakładał bowiem bezwładność bytów ziemskich i w sensie braku ruchu, i w sensie braku sprawczości, „samopobudzenia”. Można powiedzieć, że francuski filozof uznaje człowieka za byt „bezwładny”, który jednak samemu sobie wydaje się źródłem własnych działań, również receptywnych:

⁴² Zob. N. D e p r a z, *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, PUF, Paris 2014, s. 24-30.

„Człowiek sam sobie przypisuje władzę czynienia tego, czego jedynie Bóg w nim dokonuje”⁴³. Człowiek okazuje się nie działać samoistnie i samorzutnie, choć posiada wolną wolę, ale jest ona źródłem jego błędów jako bytu niedoskonałego. Niedoskonałość przejawia się w poznaniu i działaniu człowieka, a związana jest z kontyngencją – nieprzewidywalnością zdarzeń, uznawanych za wynik przypadkowości ludzkiego bytu i przebiegu jego istnienia.

Oratorianin podkreśla, iż człowiek jest stworzeniem rozumnym, bytem powołanym na obraz i podobieństwo Boga i z tego tytułu może partycypować w rozumie Boga, w Jego umysłowości jako najwyższej części duchowej osoby. Receptywność człowieka jako bytu odbiorczego dotyczy więc uczestnictwa w tym, co duchowe, zmysły zaś również podlegają decyzji Boga i Jego woli. Ten specyficzny status wymaga od człowieka dystansu wobec świata materialnego: „Aby usunąć wszystkie przeszkody dla skuteczności łaski, nie wystarczy, mój synu, unikać niebezpiecznego towarzystwa. Należałoby, gdyby to było możliwe, zerwać wszelkie związki z pozostałą częścią natury. Wszystko, co dochodzi do twojej duszy lub do twojego serca przez zmysły, a czego nie uświęciłem, jest zdolne cię zepsuć. Zmysły przemawiają zawsze na korzyść ciała, a Bóg dał ci ciało, tak samo jak mnie, jedynie jako ofiarę, którą powinienes poświęcić Mu tak jak ja, aby zasłużyć sobie na nagrodę. Zmysły są zuchwałe i krnąbrne, nie zachowują żadnego umiaru, nie biorą nigdy pod uwagę ani czasowych uwarunkowań, ani świętości miejsc, ani wartości wykonywanych zajęć. Wyobraźnia i namiętności mają taki sam charakter. Ponieważ zawdzięczają swoje narodziny zmysłom, ślepo przejmują się ich sprawami. Wyobraźnia to wariatka, która nie może znieść prawdziwej uwagi, a namiętności to pędziwiatry, które nie chcą niczego mądrego, umiarkowanego i rozsądnego. Występująca w pewnym stopniu łaska nie może oddziaływać z całą swoją siłą, jeżeli dusza nie jest wolna, a serce puste i otwarte. Ale zmysły bardzo zajmują duszę pobudzającymi je przedmiotami, wyobraźnia wciąż odwraca jej uwagę i powoduje roztargnienie, a namiętności wprowadzają niepokój i zakłócają w niej porządek na tysiąc sposobów. Serce napelnia się wobec tego miłością zmysłowych przedmiotów i zamyka się przed wszystkimi innymi rzeczami. Nie można zatem uniknąć przeszkód dla skuteczności łaski, nie umartwiając zmysłów, nie biorąc w ryzy wyobraźni i nie panując nad namiętnościami, a łatwo tego dokonać tylko przez wyrzeczenie się przyjemności”⁴⁴.

Te krytyczne konstatacje odwołują się do szerokiej koncepcji zmysłu, wykraczającej poza dane doznań cielesnych. By przypomnieć – zmysł według Malebranche’a to, obok „czystego pojmowania”, drugi rodzaj receptywności

⁴³ Malebranche, *Traktat o moralności*, s. 143.

⁴⁴ N. Malebranche, „Medytacja dwudziesta”, w: tenże, *Medytacje chrześcijańskie i metafizyczne*, tłum. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 249.

duszy. Zmysł dotyczy „zmysłowości”, czyli danych uzyskiwanych dzięki doznaniom cielesnym, których właściwy „rezerwuar” stanowi dusza, a także dzięki pamięci i wyobraźni⁴⁵. Koncepcja zmysłu zakłada więc połączenie duszy i ciała. Krytyka wydaje się komplikować również, gdy przypomnimy Malebranche’a szeroką koncepcję spostrzegania, rozpatruje on bowiem nie tylko spostrzeżenie zmysłowe, ale także spostrzeżenie wewnętrzne, dotyczące stanów świadomości. „Na spostrzeżenie zmysłowe – pisze filozof – składają się cztery zdarzenia: oddziaływanie przedmiotów na ciało ludzkie, przyporządkowane temu oddziaływaniu zdarzenia ustrojowe, doznanie przez duszę jakości zmysłowych (barwy, dźwięku, zapachu, bólu itd.), oraz tak zwane sądy naturalne i sądy wolne. Sądy naturalne przyporządkowują między innymi jakości zmysłowe rzeczom. Decydują o widzeniu odległości, wielkości i kształtu przedmiotów. Sprawiają, że świat przedstawia się jako realnie istniejący”⁴⁶.

Z kolei spostrzeżenie wewnętrzne, refleksywne, daje podmiotowi wiedzę bezpośrednią, jednak nie jest ona jasna, nie podlega obiektywizacji za pomocą idei, które zawsze mają charakter ogólny. Według Malebranche’a idee także podlegają spostrzeganiu – pewnemu wewnętrznemu oglądowi – jako treści umysłu własnego, których źródłem jest umysł Boga. Natomiast spostrzeżenia zmysłowe są źródłem wiedzy jasnej i wyjściowo oczywistej, ale oratorianin uznaje, że jest ona uzyskiwana pośrednio⁴⁷. Należy przypomnieć, że Malebranche-kartezjanista uważał, że wyjściowym kryterium poznania jest jasność, wyraźność i oczywistość. Wyjściowa wiedza na temat ciał (rozciągłości) łączy się z sądami naturalnymi, z tym, co daje poczucie oczywistości, dotyczącej realnego świata. Receptywność, odbiorczość spostrzegania jest więc ujmowana przez Malebranche’a w sposób zróżnicowany. Jednakże to właśnie receptywność jako pewnego rodzaju przyporządkowanie podmiotu przedmiotowi poznania, czyli poddanie własności poznawczych podmiotu istnieniu i własnościom przedmiotu poznania, decydowałoby o oczywistości wiedzy, o tym, że wiedza taka nie może podlegać wątpieniu.

Jak łatwo zauważyć, takie receptywne przyporządkowanie podmiotu do przedmiotu poznania w jego istnieniu, rozpoznaniem zmysłowo, i w jego cechach, rozpoznanych dzięki ideom. Przyporządkowanie podmiotu – przedmiotowi poznania daje możliwość obiektywizacji wiedzy subiektywnej, jednostkowej i źródłowo zawsze poszczególniej. Idee sprzyjają obiektywizacji, jako że są ogólne, stałe w swoim pojawianiu się w umyśle, a ich źródło jest zewnętrzne, choć o tożsamej z umysłem człowieka substancji duchowej – to Bóg jako substancja duchowa, umysłowa i rozumna (wola Boga jest również

⁴⁵ Por. G a o n a c h, dz. cyt., s. 15.

⁴⁶ A u g u s t y n, dz. cyt., s. 104.

⁴⁷ Zob. tamże.

rozumna). Natomiast spostrzeżenia zmysłowe są zmiennymi, indywidualnymi elementami umysłu podmiotu – treściami, które pod wpływem kolejnych percepcji ulegają zmianom.

Można zapytać, gdzie według Malebranche'a przebiega granica między receptywnością podmiotu, odbiorczością, która nie usuwa jego odpowiedzialności za działania, a jego aktywnością jako podmiotu poznającego i działającego, obdarzonego wolną wolą. Wolna wola jest rozumna, ale zarazem uwzględnia przypadkowość wyborów dokonywanych przez człowieka. „Znalezienie probierza prawdy jest [w filozofii Malebranche'a] sprzęgnięte z odszukaniem kryterium dobra. I wspólna jest podstawa dla obu. Zdobyć pewności jest środkiem do szczęścia”⁴⁸. Innymi słowy, konieczność jest związana z dobrem i z koniecznymi prawidłowościami, danymi człowiekowi do rozpoznania. Rozpoznanie koniecznego charakteru praw przyrody jest celem wiedzy naukowej, która w ten sposób – na mocy związku konieczności, prawa naturalnego i dobra – ma na celu Dobro najwyższe. Natomiast przypadkowość jest związana z niedoskonałością, w tym ze złem jako najmniejszym stopniem doskonałości. Jednakże przypadkowość podmiotu receptywnego, odbiorczego, jest zarazem – paradoksalnie – warunkiem jego aktywności, czyli wolnych wyborów i wolnego działania, podejmowanego na mocy własnego ukierunkowania wolnej woli.

Można zapytać: czy człowiek jako byt jest zatem tym doskonalszy, im bardziej staje się bierny w swej receptywności, im bardziej jest „odbiorczy”, nie zaś samoistnie i samorzutnie działający? Wydaje się, że Malebranche wyłamuje się z tradycji (a jest to odstępstwo od myśli zarówno Arystotelesa, jak i Akwinaty), uznając prymat receptywności, odbiorczości nad aktywnym działaniem w wyniku samopobudzeń lub inicjatyw wolnej woli. Prymat taki jest związany z koncepcją receptywnego rozpoznawania koniecznych zasad i praw (przyrody i łaski) jako normatywności, której podlega świat, a w nim człowiek. Normatywność ta dotyczy doskonałości, a więc Dobra, i ku jej rozpoznaniu człowiek powinien zmierzać. Malebranche w swojej koncepcji okazjonalizmu i receptywności podmiotowej łączy zatem normatywność i preskryptywność Dobra (obowiązujące prawo, przyjmujące w porządku łaski, a więc w porządku moralnym, charakter powinności) z aktualnością wydarzania się tego, co niedoskonałe, a co ujmowane jest w logicznych sądach deskryptywnych.

Koncepcja receptywnego podmiotu ludzkiego, podmiotu biernego wobec boskich konieczności dobra i prawdy, okazuje się – paradoksalnie – demokratyczna, ponieważ dzięki bezpośredniości relacji Boga i człowieka gwarantuje ona każdemu człowiekowi dostęp do dóbr najwyższych. Bierność człowieka wobec Boga to zarazem pewne wyniesienie każdego człowieka jako bytu ro-

⁴⁸ Tamże, s. 57.

zumnego do rangi bytu wybranego. Mówiąc inaczej, Bóg wybrał człowieka do istnienia – powołał go do życia i wciąż prowadzi, ingerując stale w jego życie. Osoba Boga jest ujmowana przez Malebranche’a jako podmiot twórczy, kreatywny – osoba ludzka zaś nieudolnie naśladuje, niejako powtarza te twórcze działania. Można powiedzieć, że według Malebranche’a człowiek podlega pewnej zasadzie powtórzenia. Owo receptywne powtórzenie opiera się: (1) na zasadzie mimesis – gdy poznawczemu powtórzeniu podlegają poszczególne byty w ich kształcie i sensie, dane podmiotowi w percepcyjnym i intelektualnym rozpoznaniu dzięki ideom; (2) na zasadzie analogonu – gdy poznawczemu powtórzeniu podlegają konieczne prawa i reguły ustanowione przez Boga, a rozpoznane przez podmiot w relacjach przestrzennych i czasowych między bytami (takich jak relacje przyczynowo-skutkowe, prawa przyrody oraz zasady prawa naturalnego, obowiązujące ludzi w relacjach wzajemnych i wobec Boga).

Podmiot receptywny jest zatem nie tyle podmiotem biernym – bezwolnym odtwórcą, aktorem w teatrze stworzonym przez Boga – ile raczej podmiotem ograniczonym w swoich działaniach. Malebranche próbuje scharakteryzować relację między koniecznością a przypadkowością, wskazując, że to, co człowiek uznaje za przypadkowe, jest następstwem okazjonalnego ingerowania Boga w relacje między bytami i w zdarzenia, których podmiotem sprawczym wydaje się człowiek. Przywiązanie człowieka do własnego ciała i doznań zmysłowych skutkuje fałszywym lokowaniem źródła prawdy w doczesnym, zmysłowym świecie. Dlatego, przeważnie, aby „człowiek pokochał prawdę, musi ona do niego należeć i obchodzić go, musi być przez niego uważana za wytwór jego własnego umysłu”⁴⁹. Ponadto „bez czujności i ciągłego działania nie można odróżnić prawd czystych, które dają duszy siłę i zdrowie, od pewnych prawd zmysłowych, którymi człowiek kieruje się, aby przetrwać pełne nieszczęście życie i urządzić się jakoś na wygnaniu”⁵⁰, w doczesnym życiu. Równocześnie Malebranche zakłada, że człowiek-uczeń powinien być aktywny w swej receptywności – odbierając wskazania Boga, ma rozpoznawać konieczne prawa i podporządkować im swoją wolność. Mówiąc krótko, człowiek powinien zmierzać ku Porządkowi praw ustanowionych przez Boga, ale zarazem rozpoznawać ów konieczny Porządek dzięki przypadkowym okolicznościom, by dostrzec w nich to, co prawdziwe. W ten sposób przypadkowość w ludzkim poznaniu może zostać częściowo usunięta, a całe barokowe bogactwo doznań – smaków, zapachów, kolorów i kształtów, tak potęgowane w sztuce, architekturze i życiu czasów Malebranche’a – może stać się jedynie scenicznym

⁴⁹ Malebranche, „Medytacja osiemnasta”, w: tenże, *Medytacje chrześcijańskie i metafizyczne*, s. 222.

⁵⁰ Tenże, „Medytacja trzynasta”, w: tenże, *Medytacje chrześcijańskie i metafizyczne*, s. 156.

tłem dla spektaklu boskich idei. Ostatecznie dostęp do Boga może zapewnić człowiekowi rezygnacja z siebie samego: „Człowiek posiadzie Boga dopiero wówczas, gdy poświęci Mu swoje własne istnienie, i będzie cieszył się Nim tym bardziej, im więcej złoży Mu ofiar”⁵¹.

Malebranche wywyższa zatem człowieka pośród innych bytów ziemskich, a zarazem uważa, że zasługuje on na litość (choć nie pobłażliwość) jako byt „lichy” – grzeszny, niedoskonały, częściowo niepodporządkowany Bogu⁵². Można powiedzieć, że – według Malebranche’a – człowiek w teraźniejszym ziemskim trwaniu i w przyszłym istnieniu duchowym nosi w sobie pewną heteronomię i heterotopię mimo zakładanego jedyne, koniecznego prawa boskiego. Podobnie jak inni współcześni mu filozofowie (na przykład Benedykt Spinoza, John Locke czy Gottfried W. Leibniz), Malebranche odpowiada na pytanie, dlaczego pojawiają się nowe normatywności i sposoby ulokowania człowieka w świecie, mimo stałej i niezmiennej normatywności ustanowionej przez Boga. Odpowiedzią filozofa jest między innymi jego koncepcja człowieka – rozdartego, niepoznawalnego dla siebie i niepogodzonego ze sobą w drodze do szczęścia, którego pragnie i które wydaje się mu przeznaczone. Zagadnienie receptywności ludzkiego poznania pozwala rozpatrywać podmiot jako poddany zasadom, których jednak nie rozpoznaje do końca, które stanowią wyzwanie dla jego poznania, równoważone zaufaniem i wiarą w moc sprawczą Boga. Równocześnie niepoznawalny Bóg domaga się od człowieka działania zgodnego z regułami, których pełne rozpoznanie jest jego poznawczym, jak też moralnym i etycznym zadaniem. Malebranche, pytając o szczęście człowieka, znajduje odpowiedź w racjonalnym rozpoznawaniu koniecznych prawd i koniecznego porządku, jak też piękna, którego zapowiedź znajdujemy w przypadkowych okolicznościach, doznawanych i przeżywanych jako przyjemne.

HARMONIZACJA I UPORZĄDKOWANIE JAKO WYZNACZNIKI PIĘKNA

W swojej epistemologii Nicolas Malebranche proponuje reprezentacyjną, przedstawieniową koncepcję spostrzegania. Uznaje, że wynikiem spostrzegania są umysłowe (obecne w duszy) przedstawienia przedmiotów poznawanych zmysłowo. Ostatecznie wynikiem poznania, którego początkiem jest percepcja zmysłowa, są idee jako przedstawienia umysłowe w duszy. Jednak

⁵¹ T e n z e, „Medytacja dziewiętnasta”, w: tenże, *Medytacje chrześcijańskie i metafizyczne*, s. 239.

⁵² P o r. t e n z e, „Medytacja siedemnasta”, w: tenże, *Medytacje chrześcijańskie i metafizyczne*, s. 215.

procesy poznawcze są równocześnie uwikłane w sądy dotyczące przyjemności bądź przykrości doznań, a zatem w sądy związane z szeroko pojętą kategorią „aisthesis”. Jak już wspomniałam, Malebranche pojmuje spostrzeżenie bardzo szeroko: jako spostrzeżenie zmysłowe i jako wewnętrzne spostrzeżenie dotyczące duchowych i psychicznych stanów człowieka oraz jako wewnętrzne spostrzeżenie idei w umyśle Boga. Podkreśla się, że Malebranche odróżnia idee jako wynik poznania zmysłowego i podstawę poznania naukowego od tego, co jest specyficznym, wewnętrznym przeżywaniem i reagowaniem podmiotu. Właśnie te przeżycia byłyby związane z oceną przyjemności i przykrości, poza którą powinniśmy wykraczać w poszukiwaniu harmonii ludzkich władz oraz harmonii tego, co ludzkie, i tego, co boskie. Jak się wydaje, wedle Malebranche’a właściwą kategorię ocen estetycznych podmiotu receptywnego byłaby – wraz z ideą piękna – harmonizacja jako pewien porządek dany w procesach poznawczych i przeżywaniu: „Czy zatem wiesz, że tylko Bóg działa w duszach i że pragnie je wszystkie uczynić szczęśliwymi oraz doskonałymi – szczęśliwymi przez doznawanie przyjemności, a doskonałymi przez dostosowanie do porządku? Albowiem tylko smak przyjemności czyni szczęśliwym, podobnie jak tylko umiłowanie porządku czyni doskonałym”⁵³. Receptywny charakter doznań podmiotu, jak i w ogóle procesów poznawczych człowieka, stanowi potwierdzenie harmonizacji tego, co ogólne, i tego, co jednostkowe, boskiej transcendencji i doczesnego świata, sfery duchowej i materialnej (cielesnej w przypadku człowieka), myślenia i doznawania jako procesów współbieżnych, a przede wszystkim boskiego planu, którego doskonałość jest potwierdzana – paradoksalnie i à rebours⁵⁴ – przez niedoskonałość tego, co doczesne: poszczególnych bytów, ich jakości, postępowania, niemożności, niestałości. Badacze podkreślają ważność zagadnienia piękna w myśli Malebranche’a i zwracają uwagę na jego sposób argumentowania, w którym stosuje odwołania do negatywności tego, co niedoskonałe i co zarazem podlega zanegowaniu. Alain Badiou analizuje dowodzenie Malebranche’a, w którym negatywność świata doczesnego była argumentem za poszukiwaniem doskonałego świata, a negatywne elementy doczesności znajdowały dialektyczne dopełnienie w doskonałości świata transcendentnego⁵⁵. Celem oratorianina było wskazanie doskonałości jako koniecznego, logicznego dopełnienia negatywności, wciąż napotykaniej w niedoskonałościach doczesnego świata⁵⁶.

⁵³ T e n ż e, „Medytacja dziewiąta”, w: tenże, *Medytacje chrześcijańskie i metafizyczne*, s. 127.

⁵⁴ Por. P. T o u b o u l, *Introduction*, „Dix-septième siècle” 2017, nr 1(274), s. 17.

⁵⁵ Por. A. B a d i o u, ‘March 18, 1986,’ from Alain Badiou, ‘Malebranche: The Seminar of Alain Badiou (Being 2 – The Theological Figure, 1986)’, tłum. J.E. Smith, „Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy” 2015, nr 23, s. 19.

⁵⁶ Por. V. W i e l, *Forme concessive et conversion à la beauté chez Malebranche*, „Dix-septième siècle” 2017, nr 1(274), s. 21.

Jak już wspomniano, rozważania Malebranche'a dotyczące piękna zawarte są przede wszystkim w *Traité de la nature et de la grâce* [Traktat o naturze i łasce]. Filozof stwierdzał tam między innymi, że dzięki sprzeczności między złem (brzydota) i dobrem (pięknem), „grzech jest warunkiem piękna dzieła i perfekcji jego wykonania”⁵⁷. Rozważał bowiem zagadnienie doskonałości boskiego planu, którego zaledwie częściową realizację znajdujemy w doczesności. Jego szczególne cechy dane są rozpoznaniu w budowie wszechświata – w jego harmonizacji i porządku, który jest potwierdzany przez rozpoznawane prawa matematyczne i fizyczne. François Trémolières rozpatruje różne aspekty „piękna porządku”, które można wskazać w argumentacji Malebranche'a, zawartej w *Traktacie o naturze i łasce*. Oratorianin zauważa tu, że „Bóg nie jest nigdy bardziej zachwycający niż w owej «prostocie sposobów», jaką nowożytna nauka kartezjańska odkrywa w naturze (ekonomii praw fizyki): nauka rozpatrywana jest jako asceza, która zobowiązuje nas do rozpoznawania pod pozorami tego, co zmysłowe – rzeczywistości inteligibilnej”⁵⁸, a w ujawniających się przyczynach – „jedynie przyczyn okazjonalnych”⁵⁹ o dającej się dostrzec i wskazać zgodności.

W znanym i często cytowanym fragmencie przywoływanego traktatu czytamy: „Można powiedzieć w sensie najprawdziwszym, że Boga życzeniem było, aby wszystkie jego dzieła (créatures) były doskonałe”⁶⁰, ponieważ „wcale nie kocha on potworów”⁶¹ i „wcale nie uczynił praw Natury, by je poczynąć”⁶². I dalej: „Ludzie często wydają sądy o pięknie pewnych rzeczy w odniesieniu do ułomności innych. Z pewnością Kościół Jezusa Chrystusa – przyszły Świat będzie bardziej doskonały niż obecny Świat”⁶³. We wszechświecie dany jest ludzkiemu rozpoznaniu „osobliwy nieład, który stanowi nawet w Uniwersum pewien rodzaj piękna”⁶⁴. „Z pewnością zamiarem Boga w akcie stworzenia było właśnie uczynienie pięknego Dzieła. Zatem wszelka nieregularność zniekształca Dzieło. Bóg zasługuje na podziw, ale dużo bardziej dzięki prostocie swoich dróg niż dzięki pięknu Uniwersum. Jeśli Bóg uczynił Świat dla człowieka, dlaczego tyle ziem nieurodzajnych, dlaczego więcej mórz niż ziemi nadającej się do zamieszkania? Otóż wszystko to jest następstwem prostoty jego dróg”⁶⁵, a „byłoby to pewne formalne nieposłuszeństwo (désobéissance

⁵⁷ Malebranche, *Traité de la nature et de la grâce*, Index, s. 223.

⁵⁸ F. Trémolières, *La beauté de l'ordre*, „Dix-septième siècle” 2017, nr 1(274), s. 69.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Malebranche, *Traité de la nature et de la grâce*, „Premier discours”, XXII, s. 35.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże, XXII, „Additions”, s. 36.

⁶⁴ Tamże, XXII, s. 35.

⁶⁵ Tamże, XXII, „Additions”, s. 36.

formelle)⁶⁶. Doczesna „rozmaitość i porządek”⁶⁷ świetności (franc. gloire) „będą pięknem przyszłego Świata (la beauté du Monde futur)”⁶⁸. Malebranche argumentuje: „Zatem potrzeba, by to Bóg sam był wszelką świetnością piękną i perfekcją przyszłego Świata. To Dzieło, które nieskończenie przewyższa wszystkie inne, musi być Dziełem czystym i miłosiernym”⁶⁹.

Trzeba podkreślić, że takie dialektyczne dopełnianie pozytywności i negatywności znajdujemy również w tezach antropologicznych Malebranche’a, w jego antropologii można bowiem wyróżnić dwa sposoby ujmowania człowieka: jako grzesznika i śmiertelnika oraz jako przeznaczonego do świętości. Byłyby one podstawą dwóch antropologii: „naturalnej” i „ponadnaturalnej”, dotyczących człowieka jako bytu postawionego wobec celu, który wydaje się niemożliwy do osiągnięcia, choć dany jest do rozpoznania, człowieka jako bytu potencjalnie o większej mocy niż wskazują potoczne przekonania⁷⁰. Rozpoznanie tego, co piękne, wykraczałoby zatem poza podstawowe doznania zmysłowe i łączyłoby się właśnie z owym „ponadnaturalnym” ujmowaniem człowieka wraz z jego możliwościami ontologicznymi i epistemologicznymi: istnienia oraz poznania, doznawania i przeżywania. Całe boskie dzieło jest bowiem, za pośrednictwem Chrystusa, „dla człowieka i w relacji do człowieka”⁷¹. Dialektykę negatywności i pozytywności odnajdujemy w charakterystyce człowieka, który jest stworzony do odczuwania tak przyjemności, jak i przykrości, ponieważ został obdarzony „łaską światła, łaską przyjemności, łaską odrazy [wstępu]”⁷². Ekstrapolacja przyjemności i przykrości, znana z filozofii starożytnej, uzyskuje tutaj dopełnienie w argumentacji dotyczącej zmysłowego przeżycia, które skupiając się na „wyższym pięknie”, wspomaga nadzieję na zbawienie. Malebranche argumentuje: „Pismo i Rozum nas uczą, że to dzięki Jezusowi Chrystusowi świat trwa, i że to dzięki godności tej boskiej Osoby świat otrzymuje piękno, które czyni go przyjemnym oczom Boga”⁷³. Zatem to Chrystus wprowadza piękno do świata i to za Jego pośrednictwem człowiek uzyskuje możliwość doznawania piękna, jak i tworzenia dzieł na podobieństwo piękna rozpoznanego: „Pismo Święte uczy nas, że to właśnie Jezus Chrystus musi czynić wszelkie piękno, świętość, potęgę i wspaniałość tego wielkiego Dzieła”⁷⁴. Piękno doczesnego świata podoba się zatem człowiekowi dzięki temu,

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże, XXXII, „Additions”, s. 43.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże, XXXIV, s. 44.

⁷⁰ Por. np. tamże, „Troisième discours”, IX, s. 123.

⁷¹ Tamże, „Second discours”, LV, s. 112.

⁷² B. Saint Girons, *Une esthétique d’après la chute. Grâce de lumière, grâce de délectation et d’horreur*, „Dix-septième siècle” 2017, nr 1(274), s. 31.

⁷³ Malebranche, *Traité de la nature et de la grâce*, „Premier discours”, XXVII, s. 41.

⁷⁴ Tamże, XXV, s. 39.

że podoba się ono Bogu, a receptywne wyposażenie (dyspozycje) i nastawienie (intencje) człowieka umożliwiają rozpoznanie tego, co piękne, w doczesności – rozpoznanie piękna inteligibilnego i piękna zmysłowego, które prowadzi ludzką uwagę ku transcendencji i najwyższemu pięknu „Jego dzieła”⁷⁵.

Trzeba zaznaczyć, że badacze rozważają „platonizm estetyczny” Malebranche’a⁷⁶, wskazując Platonskie źródła jego koncepcji idei i pomniejszając znaczenie Kartezjańskich tez dotyczących idei mentalnych, uwewnętrzniomych (nie zaś idei pojętych jako transcendentne wzorce): „Oceniamy perfekcję Dzieła na podstawie zgodności Dzieła i idei, którą wieczna Mądrość (Sagesse éternelle) w nim nam daje: bowiem nie istnieje nic pięknego ani nic przyjemnego bez relacji wobec piękna istotowego, koniecznego i samodzielnego (indépendante). Otóż to piękno inteligibilne, uczynione zmysłowym (sensible), staje się jeszcze w tym [zmysłowym] stanie podległe pięknu i perfekcji. W ten sposób, dzięki owemu pięknu wszystkie cielesne stworzenia muszą otrzymać swoje piękno i swój blask. Wszystkie umysły (esprits) muszą mieć te same myśli i te same skłonności, co dusza Jezusa, jeśli chcą być przyjemne dla znajdujących piękno i to co miłe – jedynie w tym, co zgodne z mądrością i prawdą”⁷⁷. Bóg „nas naucza”, że „ponieważ piękno inteligibilne zasadza się na relacji (rapport), jaką ma z wieczną Mądrością, to piękno zmysłowe musi w pewien sposób, który jest nam bardzo mało znany, mieć jakąś relację z Prawdą wcieloną (Vérité incarnée)”⁷⁸. Piękno zmysłowe zatem – wedle Malebranche’a – nie poddaje się łatwo opisowi ani charakterystyce, lecz pozostaje pośrednim elementem prowadzącym podmiot doznań receptywnych ku pięknu inteligibilnemu, które związane jest z racjonalizacją i pojęciowością.

W argumentacji Malebranche’a, obok odwołań do ciała pojmowanego materialnie i fizykalnie, rozpoznawanego i rozważanego w kontekście niedoskonałej doczesności, napotykamy metaforykę ciała znaną z retoryki religijnej. I tak Malebranche pisze o „ciele Kościoła”, w którym można odnaleźć „nieskończoność piękna i ozdób”⁷⁹ w relacji z wyższym „ciałem mistycznym”⁸⁰. Z kolei wraz z metaforyką domu („Dom Boga”⁸¹) pojawia się metaforyka architektury (budowli, fundowania, konstrukcji) i Boga jako architekta – „Architekta wiecznej Świątyni, Mediatora między Bogiem a ludźmi, Pana Kościoła”⁸². Co więcej,

⁷⁵ Tamże, „Second discours”, XVII, „Additions”, s. 86.

⁷⁶ Por. C. Talon-Hugon, *Le platonisme esthétique de Malebranche: la contagion imaginative selon le livre II de „La Recherche de la vérité”*, „Dix-septième siècle” 2017, nr 1(274), s. 43.

⁷⁷ Malebranche, *Traité de la nature et de la grâce*, „Premier discours”, XXIX, s. 41n.

⁷⁸ Tamże, „Second discours”, LVII, s. 113.

⁷⁹ Tamże, X, s. 71.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Tamże, XII, „Additions”, s. 73.

⁸² Por. tamże.

Malebranche uważał, że „Stary Testament stanowi źródło zdarzeń istotnych, dotyczących architektury”⁸³. Patricia Touboul uznaje, że w odniesieniu do rozważań zawartych w *Traktacie o naturze i łasce* można zapytać: jakim architektem i jakiego rodzaju artystą jest – według Malebranche’a – Bóg?⁸⁴. Filozof podkreśla doskonałość boskiej konstrukcji Świata, przemyślanej w drobnych szczegółach: „umysł Architekta (l’esprit d’un Architecte)”⁸⁵ myśli na przykład „o czworokątnych kamieniach, [...] gdy te rodzaje kamieni są niezbędne w jego budowli”⁸⁶. Z kolei transcendentne „piękno Niebiańskiego Jeruzalem”⁸⁷ („piękno dostojnej Świątyni”⁸⁸) mogło znaleźć odpowiedniki w rzeczywistości doczesnego świata dzięki chrystologicznemu pośrednictwu i wcieleniu. „Bóg stworzył ten Świat widoczny jedynie po to, by oddać w nim kształt niewidzialnego Miasta”⁸⁹, ale to „Jezus Chrystus uczyni z niego piękno podstawowe (franc. principale beauté)”⁹⁰. Jezus Chrystus „musi rozlać [...] pewien rodzaj (franc. espèce) piękna w Uniwersum, aby uczynić go przyjemnym swojemu Ojcu”⁹¹. Stanowi to zapowiedź łaski i piękna „duchowej substancji” nowego, odrodzonego człowieka „w niebie”⁹². Malebranche łączy piękno – jako dar Boga – z Jego miłością, jako że „Bóg kocha ludzi i piękno swojego dzieła”⁹³, a dzięki Łasce możliwe stało się „nadawanie tego piękna i owej proporcji, która musi być wiecznym przedmiotem boskiej miłości”⁹⁴. Wzorem zaś ma być „piękno duchowej Budowli”, czyli najwyższej „Świątyni”: „Piękno Świątyni uczynione jest z porządku i różnorodności ornamentów w niej połączonych”⁹⁵. „Piękno duchowej Budowli (Édifice spirituel) jest uczynione właśnie dzięki nieskończonej różnorodności łask, jakie ten, który jest Panem, rozpościera na wszelkie części składające się na nią; to właśnie porządek i zachwycające relacje umieszcza między nimi i są to rozmaite stopnie świetności”⁹⁶.

⁸³ D. L a r o q u e, *Yves Marie André. L’architecture et l’ombre de Malebranche*, „Dix-septième siècle” 2017, nr 1(274), s. 97.

⁸⁴ Por. P. T o u b o u l, *Quel genre d’artiste est Dieu? D’une possible réponse de Malebranche aux objections de Fénelon sur le „Traité de la nature et de la grâce”*, „Dix-septième siècle” 2017, nr 1(274), s. 79.

⁸⁵ M a l e b r a n c h e, *Traité de la nature et de la grâce*, „Second discours”, XII, „Additions”, s. 73.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Tamże, XLIX, s. 108.

⁸⁸ Tamże, „Premier discours”, XXV, s. 40.

⁸⁹ Tamże, „Second discours”, LV, s. 112.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Tamże, LIX, s. 114.

⁹² Tamże, „Premier discours”, XXXII, s. 42.

⁹³ Tamże, „Troisième éclaircissement”, XXI, s. 184.

⁹⁴ Tamże, „Second discours”, XV, s. 74.

⁹⁵ Tamże, „Premier discours”, XXX, s. 42.

⁹⁶ Tamże.

Metaforyka architektury – budowli, konstrukcji i fundowania – odwołuje się do relacyjnego uporządkowania i harmonizacji, do stanowienia porządku i stosowania „środków najbardziej zgodnych z porządkiem”⁹⁷. Odwołuje się więc do ustanawiania ładu, który – inaczej niż w codziennych doświadczeniach materialnego świata i jego poszczególnych bytów – byłby nieskończony i niewymierny, choć zarazem stanowiłby miarę dla tego, co doczesne. „Zasada, którą Bóg wybrał spośród wszystkich nieskończonych połączeń Natury i Łaski, musi stwarzać skutek najbardziej godny Jego wielkości i Jego mądrości, wystarczający, by odpowiedzieć w ogóle na wszelkie trudności”⁹⁸ wynikające z Tajemnic wiary. Najwyższe piękno („nieskończoność piękna”⁹⁹) okazuje się zatem niewymierne i miarodajne (normatywne) równocześnie, a owa relacja wzorcowej nieskończoności i policzalnej skończoności doczesnego świata sama okazuje się najlepiej zharmonizowana dzięki okazjonalizmowi i receptywnemu wyposażeniu człowieka. Receptywność zapewnia bowiem otwartość na nieskończoność wzorca, nieosiągalnego i niemożliwego do zrealizowania tu i teraz. Równocześnie – jako połączenie aktywności i bierności podmiotu przeżyć – umożliwia ona wysiłek dojrzewania miary i dorównania jej dzięki intencjom poznawczym i zamiarom woli. Niekończąca się harmonizacja tych obu receptywnych aktywności: rozpoznania miary i jej realizacji, to zarazem harmonizacja tego, co teoretyczne i praktyczne, normatywne i urzeczywistniane, ogólne i jednostkowe, ale również argument wskazujący, że dzięki ludzkim wysiłkom nigdy nie uda się stworzyć świata na podobieństwo tego uznawanego za najwyższy, pełnego Doskonałości i Piękna – nie uda się stworzyć Paruzji na ziemi.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Alquié, Ferdinand. *Le cartésianisme de Malebranche*. Paris: Vrin, 1974.
- Arnauld, Antoine. *Des vraies et des fausses idées*. Edited by Denis Moreau. Paris: Vrin, 2011.
- Augustyn, Władysław. *Podstawy wiedzy u Descartes’a i Malebranche’a*. Warszawa: PWN, 1973.
- Badiou, Alain. “‘March 18, 1986,’ from Alain Badiou, ‘Malebranche: The Seminar of Alain Badiou (Being 2 – The Theological Figure, 1986).’” Translated by Jason E. Smith. *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy*, no. 23 (2015): 2–25. https://www.parrhesiajournal.org/parrhesia23/parrhesia23_badiou.pdf.

⁹⁷ Por. tamże, „Premier éclaircissement”, XIV, s. 164.

⁹⁸ Tamże, „Second discours”, XLIX, s. 108.

⁹⁹ Tamże, „Premier éclaircissement”, XIV, s. 164.

- Carr Jr., Thomas M. "The Role of Language in the Theory of Communication of Nicolas Malebranche." *French Language and Literature Papers*, no. 63 (1981): 1–7. <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1064&context=modlangfrench>.
- Depraz, Natalie. *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*. Paris: PUF, 2014.
- Gaonach, Jean-Marie. *La théorie des idées dans la philosophie de Malebranche*. Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- Guion, Béatrice. "Préface." *Dix-septième siècle*, no. 1 (274) (2017): 9–15.
- Laroque, Didier. "Yves Marie André: L'architecture et l'ombre de Malebranche." *Dix-septième siècle*, no. 1 (274) (2017): 97–112.
- Locke, John. *Examen de la "vision en Dieu" de Malebranche*. Translated by Jean Pucelle. Paris: Vrin, 1978.
- Malebranche, Nicolas. *De la recherche de la vérité. Où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme, & de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les Sciences*. Paris: André Pralard, 1674–1675. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8619708b>.
- . *Medytacje chrześcijańskie i metafizyczne*. Translated by Małgorzata Frankiewicz. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2002.
- . *Poszukiwanie prawdy*. Vols. 1–2. Translated by Małgorzata Frankiewicz. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2011.
- . *Traité de la nature et de la grâce. Oeuvres complètes de Malebranche*. Vol. 5. Edited by Ginette Dreyfus. Paris: Vrin, 1976.
- . *Traktat o moralności*. Translated by Piotr Rak. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2006.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. Paris: Vrin, 2002.
- Paliard, Jacques. "La connaissance par idée et la connaissance par sentiment chez Malebranche." *Les Études Philosophiques* 15, no. 1–2 (1941): 16–9.
- Saint Girons, Baldine. "Une esthétique d'après la chute: Grâce de lumière, grâce de délectation et d'horreur." *Dix-septième siècle*, no. 1 (274) (2017): 31–41.
- Talon-Hugon, Carole. "Le platonisme esthétique de Malebranche: la contagion imaginative selon le livre II de 'La Recherche de la vérité.'" *Dix-septième siècle*, no. 1 (274) (2017): 43–54.
- Touboul, Patricia. "Introduction." *Dix-septième siècle*, no. 1 (274) (2017): 17–9.
- . "Quel genre d'artiste est Dieu? D'une possible réponse de Malebranche aux objections de Fénelon sur le 'Traité de la nature et de la grâce.'" *Dix-septième siècle*, no. 1 (274) (2017): 79–96.
- Trémolières, François. "La beauté de l'ordre." *Dix-septième siècle*, no. 1 (274) (2017): 69–78.
- Wiel, Véronique. "Forme concessive et conversion à la beauté chez Malebranche." *Dix-septième siècle*, no. 1 (274) (2017): 21–30.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Maria GOŁĘBIEWSKA – Podmiot intencji i przeżyć. Receptywność podmiotu i oceny estetyczne według Nicolasa Malebranche’a

DOI 10.12887/32-2019-3-127-15

Kategoria receptywności, odbiorczości podmiotu wykracza poza prostą alternatywę pojęć aktywności i bierności. Zagadnienie receptywności i przekroczenie koncepcji podmiotu absolutnie aktywnego przedstawione zostały w tezach ontologicznych, a w szczególności antropologicznych Nicolasa Malebranche’a. Zdaniem historyków filozofii tezy te zapowiadają późniejsze rozważania nad receptywnością, które znajdujemy na przykład w fenomenologii. Zaproponowana przez Malebranche’a koncepcja receptywności dotyczy między innymi statusu doznań zmysłowych jako podstawy zarówno ocen poznawczych, jak i ocen, które można określić – odwołując się do starogreckiej kategorii „aisthesis” – jako estetyczne: odnoszą się one do przyjemności i przykrości doznań zmysłowych. Malebranche, wychodząc od założeń kartezjanizmu, w swojej koncepcji podmiotu jako związku duszy i ciała rozwinął teorię okazjonalizmu. W tekście przedstawiam tezy tego filozofa dotyczące koncepcji podmiotu receptywnego – podmiotu procesów poznawczych i zarazem przeżyć zmysłowych, które podlegają ocenom zwanym estetycznymi. W bycie, jakim jest człowiek, i w jego procesach poznawczych receptywność wykracza – według Malebranche’a – poza podział na to, co bierne, i co aktywne. Poznanie jest tu punktem wyjścia innych działań podmiotu: sądów etycznych (działań rozumu wobec woli) i sądów estetycznych (działań rozumu wobec zmysłów). Jean-Marie Gaonach podkreśla, że różnica między poznaniem a odczuwaniem, którą ustala Malebranche, wiąże się ściśle ze wskazywaną przez niego różnicą między dwiema podstawowymi zdolnościami duszy, a raczej między dwoma rodzajami jej receptywności: „zmysłem” i „czystym pojmowaniem”. Przez „zmysł” rozumie on, oprócz zmysłowości w znaczeniu podstawowym, pamięć i wyobraźnię. Zmysł zakłada połączenie duszy i ciała. Jest jak kanał, dzięki któremu zachodzi wszelka komunikacja między nami a światem zewnętrznym. To właśnie dzięki niemu możemy postrzegać rzeczy materialne: bądź dzięki zmysłowości, jeśli są one obecne, bądź – pod nieobecność rzeczy – za pomocą obrazów.

Malebranche proponuje reprezentacyjną, przedstawieniową koncepcję spostrzegania. Uznaje, że wynikiem spostrzegania są umysłowe (pojawiające się w duszy) przedstawienia przedmiotów poznawanych zmysłowo. Ostatecznie wynik poznania, którego początkiem jest percepcja zmysłowa, stanowią idee jako przedstawienia umysłowe w duszy. Malebranche bardzo szeroko pojmuje spostrzeganie: jako spostrzeżenie zmysłowe i jako wewnętrzne spostrzeżenie, które dotyczy duchowych i psychicznych stanów człowieka, oraz jako wewnętrzne spostrzeżenie idei w umyśle Boga. Podkreśla się, że Malebranche odróżnia idee jako wynik poznania zmysłowego i podstawę poznania naukowego od tego, co jest pewnego rodzaju wewnętrznym przeżywaniem i reagowaniem podmiotu.

Zdaniem filozofa przeżycia te związane są z oceną przyjemności i przykrości, poza którą powinniśmy wykraczać w poszukiwaniu harmonii ludzkich władz oraz harmonii tego, co ludzkie, i co boskie. Wydaje się, że według Malebranche'a właściwą kategorię ocen estetycznych podmiotu receptywnego stanowi – obok idei piękna – właśnie harmonizacja jako pewien porządek dany w procesach poznawczych i w przeżywaniu.

Słowa kluczowe: Malebranche, receptywność, doznanie, spostrzeganie, zmysł, idea, piękno

Kontakt: Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa
E-mail: mgolebiewska@ifispan.waw.pl
Tel. 22 6572814
<http://www.ifispan.pl/members/mgolebieifispan-waw-pl/>

Maria GOŁĘBIEWSKA – The Subject of Intentions and Lived-Experiences: Receptivity of the Subject and Aesthetic Evaluations, according to Nicolas Malebranche
DOI 10.12887/32-2019-3-127-15

The category of receptivity of the subject overpasses a simple alternative of the notions of activity and passivity. In his ontological theses (and especially in his anthropological ones) Nicolas Malebranche addresses the issue of receptivity, going beyond the concept of an absolutely active subject. Historians of philosophy claim that the aforementioned theses anticipate the later considerations regarding receptivity developed, e.g., in phenomenology. Malebranche's conception of receptivity concerns, among others, the status of sensual impressions as the basis of cognitive evaluations, as well as evaluations that may be described, referring to the ancient Greek category of 'aisthesis,' as aesthetic evaluations of sensual impressions: pleasure or resentment related to sensual experience. Adopting the Cartesian principles as his starting point, Malebranche developed the theory of occasionalism in the context of conception of the subject as a combination of body and soul. In my paper, I present Malebranche's theses pertaining to the concept of the receptive subject—the subject of cognitive processes, as well as of sensual experiences that are submitted to evaluations termed 'aesthetic.' According to Malebranche, receptivity exceeds the division between the passive and the active in the human being and in their cognitive processes. Cognition is the starting point for other actions of the subject: ethical judgements (the reason in relation to the will) and aesthetic judgements (the reason in relation to the senses). Jean-Marie Gaonach stresses that the difference Malebranche has established between cognition and reception is strictly related to the difference—indicated by him—between the soul's two primary faculties, or rather two types of its receptivity, namely, the 'sense' and 'pure understanding.' He believes 'sense' to include, apart from sensuality in its basic meaning, also memory and imagination. Sense presupposes the combination of

soul and body, being like a channel through which all communication between us and the external world takes place. It is due to sense that we are able to perceive material things, either via sensuality when they are present, or, when they are absent, via images.

Malebranche proposes a representative theory of perception. He admits that the effects of perception are mental (contained in the soul) representations of sensually perceived objects. Eventually, the result of cognition that begins in sensual perception is an assortment of ideas as mental representations in the soul. Malebranche describes perception in a very broad context: both as sensual perception and as internal perception related to spiritual and psychological states of the human being, and also as an internal perception of ideas in the mind of God. It is emphasized that Malebranche distinguishes between ideas as results of sensual cognition being the basis of scientific cognition and the subject's internal lived-experiences and reactions.

The philosopher links those lived-experiences to our evaluation of pleasure and resentment above which we should rise in search for the harmony of human faculties and for the harmony of the human and the divine. It is this harmonization, comprehended as a certain order given in cognitive processes and in lived-experience, that Malebranche seems to consider—together with the idea of beauty—as the appropriate criterion of aesthetic evaluations passed by the subject.

Keywords: Malebranche, receptivity, impression, perception, sense, idea, beauty

Contact: Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences,
ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warsaw, Poland

E-mail: mgolebiewska@ifispan.waw.pl

Phone: +48 22 6572814

<http://www.ifispan.pl/members/mgolebieifispan-waw-pl/>

Lilianna BIESZCZAD

PIĘKNO W FORMIE TAŃCA CZY PIĘKNO FORMY TAŃCA? O potrzebie estetyki filozoficznej

Kategorie piękna i przeżycia estetycznego w wąskim rozumieniu zostały podważone nie tylko przez współczesnych tancerzy. W estetyce coraz częściej przywoływane jest pojęcie doświadczenia estetycznego, będące zarazem symbolem radykalnej reformy tej dyscypliny i rozliczenia się z dziedzictwem Kanta. Zwraca się uwagę na konieczność zmiany postawy widza, między innymi na uwzględnienie aktywnego charakteru percepcji, na zaangażowanie ciała i wszystkich zmysłów oraz na poszerzenie sfery estetyczności o zjawiska pochodzące ze sfery życia codziennego.

Podjęcie rozważań na temat piękna w tańcu okazuje się zadaniem znacznie trudniejszym, niż można byłoby przypuszczać. Po pierwsze, wartość, jaką jest piękno, pozostaje szczególnie wieloznaczna i uwikłana w założenia filozoficzne, które przesadzają o istotnych niuansach jej rozumienia¹. Po drugie, dyskusyjny jest zakres pojęcia „taniec”. Estetyka filozoficzna, koncentrująca się na swoistości tańca jako sztuki, zazwyczaj nie interesowała się praktyką taneczną w kulturach pierwotnych czy popularnymi formami tańca. Ograniczając się do form „sztuki wysokiej”, zasłużyła sobie na oskarżenie o nieodpowiednie podejście do problematyki tańca. Według amerykańskiego badacza Francisza Sparshotta taniec nie był doceniany przez „ojca” filozofii sztuki Georga W.F. Hegla i rzadko uwzględniany w klasyfikacji sztuk pięknych: jako związany raczej z praktyką życia, nie był bowiem rodzajem „reflective knowledge”². Z kolei holenderska tancerka Jaana Parvainen oskarżała estetykę o przesadną obronę autonomii sztuki i piękna, co doprowadziło do „wyalienowania” estetyki i do

¹ Termin „piękno” używany jest w co najmniej dwóch zakresach znaczeniowych: szerokim i wąskim. Maria Gołaszewska traktuje piękno jako kategorię nadrzędną i synonim wartości estetycznej, uznając pozostałe wartości (na przykład wdzięk, wzniosłość czy brzydotę) za jego odmiany; wśród odmian tych wymienia piękno w wąskim znaczeniu – piękno klasyczne (por. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, PWN, Warszawa 1986, s. 340, 350n.) Według tej autorki klasyczne piękno, potocznie ujmowane jest jako zasada harmonii, wdzięku, ładu, umiaru i proporcji (por. t a ż, *Istota i istnienie wartości. Studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej*, PWN, Warszawa 1990, s. 135). Władysław Tatarkiewicz wskazuje na trzecie rozumienie piękna, ograniczając je do dziedziny wzroku (por. W. T a t a r k i e w i c z, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1988, s. 139).

² Por. F. S p a r s h o t t, *Why Philosophy Neglects the Dance*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, red. R. Copeland, M. Cohen, Oxford University Press, Oxford 1983, s. 98n.

pozbawienia jej możliwości podejmowania zagadnień natury moralnej czy poznawczej. Jak słusznie zauważyła, w ten sposób zlekceważono to, w czym dzieło taneczne jest ugruntowane, kontekst życia codziennego oraz funkcje religijne i kulturowe, które nadają mu znaczenie³. Parvainen poddawała zatem krytyce wąsko pojmowaną estetykę tradycyjną, w której piękno jako obiekt wysublimowanego smaku mogło być przeżywane tylko bezinteresownie. Jej wypowiedzi skłoniły mnie do zastanowienia się, o jakim rozumieniu piękna faktycznie mówi tancerka i czy estetyka istotnie zasłużyła sobie na takie oskarżenia.

Nie ma wystarczających podstaw, żeby uznać, iż w tańcu poszukiwano piękna rzadziej niż w innych sztukach. Chciałabym jednak podkreślić, że w antologiach tekstów dotyczących tańca czy w encyklopediach estetyki pojęcie piękna bywa omawiane stosunkowo rzadko – choć może to wynikać z przyjętej perspektywy filozoficznej⁴. W starożytności w odniesieniu do tańca wartość ta przywoływana była przez Platona w kontekście opisu „uroczystych ruchów pięknych ciał”⁵. Od czasów nowożytnych częściej traktowano ją natomiast jako cechę esencjalną sztuki w ogóle. W połowie wieku osiemnastego wartości tej poszukiwano w tańcu albo w naśladownictwie piękna natury (jak to czynił Jean Georges Noverre⁶, formułując imitacyjną definicję sztuki), albo w czystej formie ruchu tanecznego (jak w ujęciu André Levinsona⁷, zajmującego stanowisko formalistyczne). Mniej istotne było, czy owe definicje trafnie oddawały specyfikę tańca (estetycy inspirowali się bowiem uniwersalnymi określeniami sztuki) – chodziło raczej o to, by za ich pomocą odróżnić taniec od innych ludzkich działań. Dość długo utrzymywała się w estetyce koncepcja formalistyczna, której chciałabym tutaj przeznaczyć szczególne miejsce⁸. Po pierwsze, wy-

³ Por. J. P a r v a i n e n, *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*, Tampere University Press, Vammala 1998, s. 9n.

⁴ Na przykład w *Stanford Encyclopedia of Philosophy* w ogóle nie podjęto problematyki piękna w tańcu. Szeroko opisane zostały natomiast zagadnienia reprezentacji i ekspresji, a także notacji tańca czy jego wartościowania (por. A. B r e s n a h a n, hasło „Philosophy of Dance”, w: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2015 Edition), red. E.N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/dance/>).

⁵ Por. M. C o h e n, *What is Dance?*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 2n., 5.

⁶ Zob. J.G. N o v e r r e, *From 'Letters of Dancing and Ballets'*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 10-14.

⁷ Zob. A. L e v i n s o n, *The Idea of the Dance: From Aristotle to Mallarmé*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 47-54.

⁸ Posługując się w tym artykule pojęciem stanowiska formalistycznego, mam na uwadze koncepcję sztuki i wartościowania. Przyjmuję, że formalizm artystyczny ściśle powiązany jest z formalizmem estetycznym, co oznacza, że piękno (wartość estetyczna) ściśle związana jest z wartością artystyczną, czyli uzależniona od umiejętności warsztatowych i twórczych artysty. Stanowisko takie

znaczyła ona rozumienie piękna jako wartości poszukiwanej w formie dzieła sztuki. Wydawało się też, że koncepcja ta jest szczególnie uniwersalna (choć, jak sądzę, wynikało to w dużej mierze z wieloznaczności terminu „forma”⁹), podczas gdy definicja imitacyjna miała ograniczony zasięg, nie tylko w odniesieniu do tańca. Po drugie, koncepcja formalistyczna zyskała na znaczeniu w związku z modernizmem i nasilającymi się w estetyce na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku tendencjami autonomizującymi. Dlatego można stawiać jej zarzuty podobne do tych, które sformułowała Parvainen. Zasadniczym celem tego artykułu jest więc przyjrzenie się formalistycznemu ujęciu piękna oraz towarzyszącemu tej koncepcji wąsko rozumianemu przeżyciu estetycznemu, a także ich aplikacjom do tańca. Najpierw przywołane zostanie stanowisko formalizmu właściwego w ujęciu Clive’a Bella oraz propozycje teoretyczne Davida M. Levina oraz Raynera Heppenstalla odnoszące się do tańca. Następnie zasygnalizuję szersze pojmowanie piękna jako estetyczności. Wydaje się, że – w związku z rozpowszechnionym obecnie w estetyce pojęciem doświadczenia estetycznego – koncepcję tę można utrzymać we współczesnym namyśle nad tańcem.

EWOLUCJA POJĘCIA PIĘKNA

Z historią przemian w pojmowaniu wartości, która najdłużej (może oprócz sztuki) wiązana była z refleksją estetyczną, można zapoznać się dzięki znakomitym pracom Władysława Tatarkiewicza¹⁰. Dla precyzji prowadzonego tutaj wywodu chcę jedynie podkreślić, że – po pierwsze – w starożytności i średniowieczu dominowało przekonanie, iż wartość ta ujmowana jest za pomocą umysłu, nie zaś za pomocą zmysłów¹¹ (choć ta druga propozycja również się pojawiła, na przykład w myśli stoików), a po drugie – że w tym czasie piękno nie było jeszcze łączone ze sztuką, ponieważ pojmowana ona była szeroko (odnosiła się także do niektórych nauk i rzemiosła)¹². Jest to o tyle ważne, że z racji wiązania piękna z intelektem, a nie z doznaniem zmysłowym, nie uwzględ-

dominowało od wieku osiemnastego do początku dwudziestego (por. B. D z i e m i d o k, *Główne kontrowersje współczesnej estetyki*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2002, s. 148-178).

⁹ W najszerszym rozumieniu forma dookreślana jako artystyczna wskazywała na samo dzieło sztuki, które swoją organiczną strukturą wyodrębniło się ze świata (por. tamże, s. 58).

¹⁰ Por. T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 136-178.

¹¹ Związek piękna ze sferą zmysłową dostrzegali sofisci, lecz kanon piękna wywodzono w starożytnej Grecji z praw bytu i uważano za dostępny jedynie umysłowi (por. G o ł a s z e w s k a, *Zarys estetyki*, s. 353).

¹² Por. T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 21-25, 30-34.

niano tańca w systemach klasyfikacji sztuk¹³. Sytuacja zmieniła się w drugiej połowie osiemnastego wieku, gdy doszło do zawężenia pojęcia sztuki, i od tego też momentu, a w szczególności w wieku dziewiętnastym, „piękno” stało się synonimem „sztuk pięknych”. Taniec został wówczas wymieniony (przez francuskiego estetyka Charlesa Batteux¹⁴) wśród siedmiu sztuk pięknych. Powstała również estetyka jako odrębna dziedzina wiedzy – wciąż jednak rzadko odwoływano się w niej do przykładu tańca. Dopiero w tamtym okresie zaczęto dostrzegać zmysłowy charakter piękna. Ograniczono się jednak najczęściej do „zmysłów dystansu”: wzroku i słuchu, niejako broniąc tę wartość przed sprowadzeniem do doznania zwykłej przyjemności cielesnej¹⁵.

Szczegóły te mają niebagatelne znaczenie dla zrozumienia określeń piękna przywoływanych przez filozofów, a w konsekwencji i dla pojmowania estetyki¹⁶. Na przykład w starożytności Platon traktował piękno jako ideę, której odwzorowanie można znaleźć w pięknych duszach, myślach i ciałach, taniec natomiast uważał za jeden z elementów wychowania w polis, uwzględniając tylko „szlachetny jego rodzaj”¹⁷. Wiązał więc sferę tego, co dziś określilibyśmy jako estetyczne, z tym, co etyczne czy poznawcze. Chociaż jego poglądy są często przywoływane w opracowaniach na temat tańca, nie cenił on piękna w sztukach naśladowczych, jako że było ono jedynie odbiciem idei. Tym samym zajmował się – jak powiedziałby Tatarkiewicz – raczej metafizyką piękna „poza sztuką” niż dominującą od nowożytności filozofią sztuk pięknych. Poeta i krytyk Paul Valéry dążył natomiast przede wszystkim do wyróżnienia tańca jako sztuki, podkreślając, że taniec kreuje swój własny świat, który pozostaje w radykalnej opozycji do świata praktycznego¹⁸. Valéry przyjmował punkt widzenia typowy dla powstałej dopiero w połowie osiemnastego wieku estetyki nowoczesnej, która nakazywała patrzeć na sztukę bezinteresownie, brać pod

¹³ Por. J. L e R o n d D' A l e m b e r t, *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*, tłum. R.N. Schwab, W.B. Rex, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1963, s. 37n.

¹⁴ Zob. Ch. B a t t e u x, *Les Beaux arts réduits à une meme principe*, Durand, Paris 1746.

¹⁵ Takie stanowisko przyjmował nawet Roman Ingarden. Ujmował on wartości estetyczne jako dane naocznie i wykluczał z przeżycia estetycznego przyjemne doznania, pochodzące ze zmysłów niższych (por. R. I n g a r d e n, *Wartości estetyczne i artystyczne*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 3, PWN, Warszawa 1970, s. 270-273).

¹⁶ Warto zauważyć, że w brytyjskiej estetyce analitycznej nie zajmowano się pięknem w perspektywie metafizycznej, lecz jedynie zagadnieniami interpretacji i wartościowania estetycznego czy analizą sądów estetycznych (zob. G. M c F e e, *Understanding Dance*, Routledge, London–New York 1992).

¹⁷ Por. P l a t o n, *Prawa*, 653 B-654 E, tłum. M. Maykowska, PWN, Warszawa 1960, s. 51-53; por. też: W. T o m a s z e w s k i, *Człowiek tańczący*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991, s. 66-68.

¹⁸ Zob. P. V a l é r y, *Philosophy of the Dance*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 55-65.

uwagę wyłącznie jej piękno, nie zaś jej praktyczne zastosowanie¹⁹. Ujęcie to zostało wyprowadzone z koncepcji sądu smaku przedstawionej przez Immanuela Kanta w *Krytyce władzy sądenia*²⁰. Przynajmniej do połowy dwudziestego wieku wyznaczało ono dominujące trendy myślenia o pięknie w sztuce²¹.

Poglądy Kanta na temat piękna odnosiły się przede wszystkim do piękna natury. Pomimo to filozof ten powszechnie uznawany jest za reprezentanta formalizmu w teorii sztuki. Przesądziło o tym kilka przyjętych przez niego założeń. Po pierwsze, twierdził on, że sąd smaku jest bezinteresowny i subiektywny (i odnosi się do podmiotu, a nie do przedmiotu), nie zaś poznawczy czy logiczny, i że jest on wolny od uczuć, przyjemności i pożądań²². Po drugie, Kant charakteryzował „piękno wolne”²³ w kategoriach „celowej bezcelowości”²⁴, poszukując go w formie, a nie w treści. W ten sposób odróżnił przeżycie piękna od zwykłych uczuć oraz od przyjemności zmysłowej, a zarazem wyeliminował zeń udział zmysłów apetytywnych. I mimo że w odniesieniu do przeżycia estetycznego Kant pisał o „grze” wyobraźni i intelektu, utrwaliła się wizja Artura Schopenhauera, jakoby było ono „stanem umysłu”²⁵, polegającym na zajęciu biernej postawy względem dzieła i zachowaniu „dystansu psychicznego”²⁶ – jak to określił Edward Bullough – do swoich subiektywnych doznań. W konsekwencji przeżycie to łączone było (nie zawsze słusznie) z takimi pojęciami, jak kontemplacja, bezinteresowność, dystans czy izolacja²⁷. Przyczyniło się to – jak dowodzi Parvainen – do ujmowania piękna i sztuki w kategoriach niekognitywnych, „jako przedmiotu smaku pozostającego poza dziedziną poznania, prawdy, polityki czy etyki”²⁸.

¹⁹ Uważam, że taniec w szczególny sposób opierał się temu sposobowi myślenia, po pierwsze dlatego, że już w społeczeństwach pierwotnych powiązany był z celebracją codziennych chwil życia, na przykład z zaślubinami, włączany był też w praktyki religijne.

²⁰ Zob. I. K a n t, *Krytyka władzy sądenia*, tłum. J. Gałeczki, A. Landman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1986.

²¹ Podobny punkt widzenia prezentowany jest także antologii *What is Dance? Readings in Theory and Criticism* (por. np. C o h e n, dz. cyt., s. 4, 6n.; t e n z e, *Primitivism, Modernism, and Dance Theory*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 166n.).

²² Por. K a n t, dz. cyt., s. 61-64.

²³ Tamże, s. 105, 108.

²⁴ Tamże, s. 95n., 110.

²⁵ Cyt. za: T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 376.

²⁶ E. B u l l o u g h, „*Psychical Distance*” as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, „*British Journal of Psychology*” 5(1912) nr 2, s. 89.

²⁷ Por. D z i e m i d o k, dz. cyt., s. 240-244; A. B e r l e a n t, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 54-71.

²⁸ J.M. B e r n s t e i n, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Polity Press, Cambridge 1992, s. 3. Cyt. za: P a r v a i n e n, dz. cyt., s. 10. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów prac obcojęzycznych – L.B.).

Z dziedzictwem Kanta kojarzone jest więc formalistyczne ujęcie piękna²⁹. Wprawdzie – jak pisze Tatarkiewicz – wąskie jego rozumienie: jako miary, układu, proporcji czy harmonii, pojawiło się już w myśli Pitagorasa³⁰, jego szczególna popularność utrzymywała się (z przerwami) od osiemnastego wieku aż do początku wieku dwudziestego. „Kariere” zrobiło w ramach estetyki formalistycznej³¹ właśnie na początku dwudziestego wieku, stając się wyznacznikiem ideałów modernizmu – co znamy szczególnie z interpretacji niemieckiego formalisty Clementa Greenberga, który uznawał Kanta za „pierwszego prawdziwego modernistę”³². Główny reprezentant tego nurtu estetyki Clive Bell twierdził, że „forma znacząca”³³, rozumiana jako „kombinacja linii i kolorów”³⁴ nie może być podporządkowana żadnym innym celom niż estetyczne. Jego zdaniem przeżycie estetyczne wywoływane przez formę musi być wyodrębnione od innych przeżyć, które zakłócają jego przebieg³⁵. Wizja Clive’a Bella i Rogera Fry’a, odnoszona do sztuk plastycznych, była więc bardzo radykalna. Według Bella ideałem sztuki o czystej formie była twórczość kubistów, a przede wszystkim abstrakcja malarska. W muzyce z kolei Eduard Hanslick cenił jakości formalne, czyli dźwięki oraz ich układ, sprzeciwiając się podporządkowaniu ich ekspresji emocji, czy to w postaci ich symbolizowania, czy wywoływania ich u odbiorców³⁶. Tak radykalne stanowisko przywołanych

²⁹ Stephen Davis opisuje dyrektywy nowoczesnej, autonomicznej estetyki w opozycji do tak zwanego kontekstualizmu, zwracając uwagę na swoistą postawę estetyczną widza, który poszukuje wartości piękna i wzniosłości częściej w formie dzieła sztuki niż w jego treści i przeżywa je niezależnie od zewnętrznych względem dzieła uwarunkowań historycznych czy społecznych, dystansując się także od praktycznego nim zainteresowania (por. S. Davis, *Theories of Art*, w: *Encyclopedia of Aesthetics*, red. M. Kelly, Oxford University Press, New York 1998, t. 1, s. 384).

³⁰ Jego zdaniem wąskie pojęcie piękna sensu stricto w ujęciu Pitagorejczyków odnosi się także do pojęcia formy (por. W. Tatarkiewicz, *Dwa pojęcia piękna*, w: *Studia z teorii poznania i filozofii wartości*, red. W. Stróżewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 155, 157-159). Według Pitagorejczyków piękno polega na proporcji i wielkości części oraz na ich wzajemnym stosunku, który można określić liczbowo (por. G. Łaszewski, *Istota i istnienie wartości*, s. 177).

³¹ Por. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 166-168.

³² C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 47.

³³ C. Bell, *Art*, Capricorn Books, New York 1958, s. 93.

³⁴ Tamże.

³⁵ Formaliści Bell i Fry mieli na uwadze raczej kompozycję, układ elementów dzieła. Wówczas ekwiwalent tak rozumianej formy stanowi materiał. Najbardziej rozpowszechniony jest natomiast podział na treść, czyli to, co przedstawione, i formę, czyli środki artystycznego wyrazu. Funkcjonują ponadto inne ujęcia formy, na przykład Roman Ingarden wskazywał na aż dziewięć możliwości jej rozumienia, a Tatarkiewicz – na pięć (szerzej na ten temat por. Dziedzic, dz. cyt., s. 55n.).

³⁶ Zob. E. Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen*, Rudolph Weigel, Leipzig 1854. Hanslick postulował się szerszym rozumieniem formy niż Bell. Rozumiał ją jako to, co postrzegane jest w dziele zmysłowo i bezpośrednio, inaczej mówiąc jako jego „wygląd”. Forma obejmuje wówczas zarówno jakości zmysłowe, na przykład dźwięki i brzmienia oraz ich układ (por. Dziedzic, dz. cyt., s. 55n.).

formalistów wynikało z ich krytycznego odniesienia do dominujących wcześniej w estetyce kategorii mimesis i ekspresji³⁷. Było ono trudne do utrzymania zwłaszcza względem tańca, który do dwudziestego wieku ściśle związany był z muzyką. Nawet jego reformatorci: Isadora Duncan i Martha Graham, pomimo radykalnej krytyki form klasycznych, zachowywały przekonanie o związku tańca z muzyką, eksponując zarazem wagę symbolicznego przekazywania emocji i treści duchowych w tańcu. Ponadto przynajmniej od czasów baletu romantycznego taniec łączono z reprezentacją szeroko rozumianej treści, a nawet bywał on jej podporządkowany. Jeśli w czasach Ludwika XIV ważniejsza były technika taneczna i konwencje, a libretto stanowiło jedynie dodatek, to jednak z niego nie rezygnowano³⁸. Radykalny formalizm, określony czasem jako „właściwy”, sytuował się w opozycji do tej właśnie wizji – podobnie jak do konieczności ekspresji emocji w sztuce. Charakteryzował się on tym, że wszelkie elementy „pozaformalne” uznawano nie tylko za nieistotne, ale wręcz za przeszkadzające w kontemplacji jedynej godnej uwagi, istotnego aspektu sztuki. Typowa dla tej perspektywy była obrona bezinteresowności (niezakłóconej przez inne pobudki natury praktycznej czy moralnej) przeżycia estetycznego, a tym samym charakterystyczne stało się oderwanie sztuki od praktyki życia. Czy tak rozumiany formalizm mógł odpowiadać tańcowi?

Można wprawdzie wskazać na epizody taneczne urzeczywistniające tę wizję, na przykład na pozbawione fabuły *Sylfidy* Michaiła Fokine’a, określane jako „czysty taniec”³⁹, czy na grę świateł i koloru w futurystycznym balecie Giacoma Balli *Ognie sztuczne* (do muzyki Igora Strawieńskiego). W opinii zwolenników formalizmu ideał czystej sztuki wypełniany był też przez gruzińskiego tancerza George’a Ballanchine’a, ale również przez Merce’a Cunnighama, którego eksperymenty uznawano za wyraz sztuki koncentrującej się na czystym ruchu⁴⁰. Ogólnie rzecz ujmując, taniec z trudem mieścił się w takiej wąskiej formule, a najtrwalsza

dz. cyt., s. 58). Właśnie takim rozumieniem najczęściej posługiwali się także niektórzy estetycy w odniesieniu do wartości estetycznych. Na przykład Goran Hermeren czy Thomas Kulka zarówno pozytywne, jak i negatywne wartości estetyczne sprowadzali do sfery tego, co bezpośrednio, zmysłowo postrzegane (zob. G. H e r m e r e n, *Aspects of Aesthetics*, CWK Gleerup, Lund 1983; por. T. K u l k a, *The Artistic and the Aesthetic Values of Art*, „The British Journal of Aesthetics” 21(1981) nr 4, s. 336).

³⁷ W obydwu ujęciach forma podporządkowana była innym celom: mimetyczna – przedstawieniu rzeczywistości, ekspresyjna zaś – wyrażaniu na przykład emocji. W formalizmie Bella natomiast forma ma być czysta, sama dla siebie, niczemu niepodporządkowana.

³⁸ Dotyczyło to tylko europejskiej kultury dworskiej.

³⁹ Były one „wersją liryczną” *Chopinian*, określanych jako „biały balet romantyczny” (por. W. K l i m c z y k, *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Korporacja HA!Art, Kraków 2010, s. 17).

⁴⁰ Por. D. M. L e v i n, *Ballanchine’s Formalism*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 123n.

okazała się koncepcja sprowadzająca go do szeroko rozumianej symbolicznej ekspresji⁴¹. Nawet jeśli podejmowano próby realizacji ideału sztuki czystej, niepodporządkowanej ani treści, ani ekspresji, to udawało się to tylko częściowo. Jak dowodzi Roger Copeland, Balanchine inspirował się muzyką, a w przypadku Cunninghama muzyka i dekoracja były komponentami niektórych spektakli⁴².

Wizja formalistyczna – choć nie w tak radykalnej formule – nęciła jednak teoretyków tańca⁴³. Stanowisko to względem baletu przyjmowali między innymi David M. Levin i Rayner Heppenstall⁴⁴. Według Levina „balet klasyczny nie ma z istoty charakteru mimezis ani reprezentacji; zazwyczaj funkcje te raczej dookreślają to, co j e s t jego esencją: wewnętrzne zmysłowe piękno oraz wdzięk tańczącego ciała”⁴⁵. Wartości tańca szukał on, podobnie jak Bell czy Greenberg, w nim samym, nie zaś w zewnętrznych względem niego odniesieniach. Biorąc pod uwagę spór między izolacjonizmem a reprezentacjonizmem⁴⁶, można powiedzieć, że jego stanowisko sytuowało się po stronie tego pierwszego. Zewnętrzne względem dzieła konteksty (na przykład biografia artysty czy okres historyczny jego powstania) nie mają bowiem znaczenia dla przeżywania jego piękna, ponieważ uobecnia się ono w nim samym. Heppenstall z kolei, chcąc uwolnić taniec od teatralności, wyciągał wnioski odmienne niż Levin. Uważał, że balet należy ujmować w związku z innymi ludzkimi aktywnościami, gdyż jest on ugruntowany w całości ludzkiego życia⁴⁷. Levin zaś, zainspirowany poglądami Greenberga, szukał odrębności tańca, wskazując na jego medium, jakim jest ciało, i zwracając uwagę na jego swoistą ekspresyjność. Określał ją za pomocą relacji „pomiędzy” materialnością ciała a jego wizualnie niematerialną lekkością (ang. *weightlessness*). Zwracając uwagę na relacje wewnątrz dzieła, podobnie jak Bell, traktował formę jako kompozycję elementów, układ składników dzieła, w konsekwencji odróżniał ją od materiału twórczego, jakim jest ciało (nie wykluczał natomiast – co czynili reprezentanci formalizmu właściwego – innych komponentów tańca). Levin krytycznie odnosił się do klasycznego, formalistycznego podejścia do baletu, które łączyło piękno z ekwilibrystyką i efektownymi kombinacjami póz ciała. Stanowisko takie eksponowało właśnie medium – choć tylko od jego strony wizualnej. Levin natomiast, odwołując się do przykładu Balanchine’a, upatry-

⁴¹ Por. C o h e n, *What is Dance?*, s. 4.

⁴² Por. R. C o p e l a n d, *The Dance Medium*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 109n.

⁴³ Przyjmował ją także Roger Copeland (por. t e n ż e, *The Presence of Mediation*, „The Drama Review” 34(1990) nr 4, s. 37).

⁴⁴ Zob. R. H e p p e n s t a l l, *Apology for Dancing*, Faber and Faber, London 1936.

⁴⁵ L e v i n, dz. cyt., s. 123n.

⁴⁶ Według Dziemidoka dystynkcja forma–treść została w dwudziestym wieku zastąpiona inną: izolacjonizm–reprezentacjonizm lub forma–kontekst (por. D z i e m i d o k, dz. cyt., s. 59).

⁴⁷ Por. H e p p e n s t a l l, dz. cyt., s. 147.

wał piękno w tym, co ujawnia się jako „czysto optyczna obecność”⁴⁸, uwolniona na krótką chwilę od materialności ciała. W efekcie, wbrew Greenbergowi⁴⁹, nie eksponował on wcale medium tańca, czyli tego, co najbardziej dla tej sztuki istotne: żywego, zmysłowego, wrażliwego ciała, lecz je ukrywał.

Levin i Heppenstall koncentrowali się w swoich formalistycznych koncepcjach na tym, co wizualne uchwytne w tańcu, a co Parvainen nazywa „ideologią czystej wizualnej obecności”⁵⁰. Tymczasem ograniczenie wartości tańca do „optyki oka” nie uwzględnia ani szerokiej gamy doznań widza, który empatycznie wczuwa się w ruch tańczącego ciała, ani różnorodnych funkcji, jakie może ono pełnić⁵¹. Percepcja tańca nie pozwala na zachowanie dystansu względem zmysłowych i cielesnych pobudek odbiorcy, ponieważ również w jego przypadku płyną one z wrażliwego i czującego ciała. (Krytyk John Martin określał tę niemożliwość zachowania dystansu mianem sympatii kinestetycznej⁵²).

Stanowisko Levina przytoczyłam jeszcze z dwóch innych powodów. Po pierwsze, słusznie ograniczył on zasięg swojego stanowiska do do form klasycznych i do baletu modernistycznego, choć wspomina o Cunninghamie czy Yvonne Rainer. Po drugie, uwzględnił on występowanie w balecie różnych wartości estetycznych, których obecność nie deprecjonuje piękna (wśród nich także wartości niekiedy mu przeciwstawianych, na przykład wzniosłości). Jest to o tyle istotne, że współcześnie piękno w wąskim sensie traci na znaczeniu – nie dlatego jednak, że zostało zastąpione przez inne, negatywne wartości (na przykład przez brzydotę), lecz dlatego, że w ogóle porzucono pojęcie estetyczności, a wraz z nim obowiązujące dotąd zasady warsztatu twórczego; podważono także elitaryzm sztuki. W przypadku tańca sytuacja skomplikowała się radykalnie w wieku dwudziestym między innymi poprzez wprowadzenie form improwizacyjnych, które – jak pisze Curtis Curter – szczególnie zrewolucjonizowały sposób uprawiania tej dziedziny sztuki⁵³. Na przykład w tańcu postmodernistycznym, do którego zaliczana jest improwizacja kontaktowa

⁴⁸ Por. L e v i n, dz. cyt., s. 134.

⁴⁹ Szerzej na temat koncepcji Greenberga por. C o h e n, dz. cyt., s. 170n.

⁵⁰ P a r v a i n e n, dz. cyt., s. 20n., 88.

⁵¹ Wielu teoretyków sprzeciwiało się redukowaniu walorów estetycznych tańca do sfery wizualnej (por. H. T h o m a s, *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillian, New York 2003, s. 95-102; zob. C.J.C. B u l l, *Sense, Meaning and Perception in Three Dance Cultures*, w: *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, red. J.C. Desmond, Duke University Press, Durham–London 1997, s. 269-288).

⁵² Zob. J. M a r t i n, *Metakinesis*, w: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, s. 23-25.

⁵³ Zob. C.L. C u r t e r, *Improvisation in Dance*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 58(2000) nr 58, s. 181-190; zob. też: t e n ż e, *Improwizacja w tańcu*, tłum. W. Szczawińska, w: *Przyjdźcie, pokażemy Wam co robimy. O improwizacji tańca*, tłum. P. Juskowiak i in., red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki–Instytut Muzyki i Tańca, Łódź 2013, s. 53-71.

(wprowadzona przez Stevena Paxtona), ani forma wizualna, ani wartości estetyczne nie odgrywają już żadnej roli⁵⁴. W działaniach tych ważniejsze od techniki są: aktywne eksperymentowanie z grawitacją, dzielenie się ciężarem ciała z innymi tancerzami, zwiększenie wrażliwości sensualnej na dotyk czy natychmiastowość instynktownej reakcji na zmianę położenia innych ciał.⁵⁵ Nie są one planowane przez choreografa ani estetycznie i artystycznie aranżowane z uwagi na widzów. Ważniejsze jest w nich zaangażowanie w działanie, wciągnięcie widzów w aktywną przestrzeń, aby mogli oni cieleśnie wczuwać się w energetyczność ruchu innych, chłonać zapachy i dostrzegać wibracje podłogi, odgłosy wysiłku i napięcia mięśni – w przestrzeni celowo ograniczonej, tak aby dystans między aktywnymi uczestnikami owego działania uległ likwidacji. Nie miejsce tu na szczegółowe analizy bardzo zróżnicowanych współczesnych form tanecznych. Chcę jedynie zwrócić uwagę, że po filozofach, którzy przez kilka wieków koncentrowali się na odróżnieniu tańca od zwykłego przechadzania się po ulicy, do dyskusji włączyli się artyści – tacy, jak Yvonne Rainer – którzy wprowadzili do tańca nie tylko ruch codzienny, ale też ciała „niewytrenowane”, niekiedy również postarzałe czy kalekie. W swoim manifestie tancerka ta zadeklarowała całkowite zerwanie z tradycją: nie tylko z ekspresją emocji, reprezentacją, ale i z wirtuozerią oraz powiązaną z nią estetyczną, wizualną stroną widowiska⁵⁶. W kontekście niezrozumiałych dla widza działań, jakie podejmowali tancerze, zaczęło pojawiać się pytanie, czy piękno w tańcu nie zostało na zawsze utracone. Problem ten podejmowany był podczas trzeciej edycji Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego „Kroki”⁵⁷ w dyskusji zatytułowanej „Piękno utracone? O potrzebie i zbędności estetyki w sztukach performatywnych”.

Wydawać by się mogło, że wobec dokonanych współczesnych tancerzy odbiorca zmuszony został do podjęcia – jak by powiedział Hans-Georg Gadamer – trudu i wysiłku w celu zrozumieniu „przekazu” sztuki, niegdyś oczywistego, i zrezygnowania z poszukiwania piękna na rzecz rozumiejącej interpretacji⁵⁸. Zapewne w kontekście działań konceptualistów, takich jak Jérôme Bel czy Xavier le Roy, nie ma innego wyjścia. Czy jednak w doświadczeniu tańca chodzi tylko o odpowiedź na pytanie, co twórca (choreograf) „miał na

⁵⁴ Por. Thomas, dz. cyt., s. 102-108.

⁵⁵ Zob. R. Turner, *Steve Paxton's „Interior Techniques”: Contact Improvisation and Political Power*, „The Drama Review” 54(2010) nr 3, s. 123-135.

⁵⁶ Por. Y. Rainer, *‘No’ to Spectacle*, w: *The Routledge Dance Studies Reader*, red. A. Carter, Routledge, New York 1998, s. 35.

⁵⁷ Festiwal ten odbył się w dniach 17-24 maja 2012 roku w Małopolskim Ogrodzie Sztuki w Krakowie.

⁵⁸ Zob. H.G. Gadamer, *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

myśli”? Pytanie to skłania mnie do odwołania się do formuły piękna, w której zwraca się uwagę na swoiście rozumianą wrażliwość estetyczną, charakteryzowaną obecnie za pomocą coraz bardziej popularnego w estetyce pojęcia doświadczenia estetycznego.

Oczywiste jest, że kategorie piękna i przeżycia estetycznego w wąskim rozumieniu, wypracowanym w nowoczesności, zostały podważone nie tylko przez współczesnych tancerzy. Dlatego w opozycji do tych kategorii w estetyce coraz częściej przywoływane jest pojęcie doświadczenia estetycznego, będące zarazem symbolem radykalnej reformy tej dyscypliny i rozliczenia się z dziedzictwem Kanta. We współczesności zwraca się uwagę na konieczność zmiany postawy widza, między innymi na uwzględnienie aktywnego charakteru percepcji, na zaangażowanie ciała i wszystkich zmysłów oraz na poszerzenie sfery estetyczności o zjawiska pochodzące ze sfery życia codziennego.

DOŚWIADCZENIE ESTETYCZNE

Pojęcie szeroko rozumianej estetyczności chciałabym zaprezentować, odwołując się do koncepcji autorstwa Arnolda Berleanta, która, jak sądzę, stanowi odzwierciedlenie jednej z dominujących obecnie tendencji w estetyce. W jego ujęciu akcent zostaje przeniesiony z pojęcia wartości estetycznych (piękna) jako własności dzieła na doświadczenie estetyczności. Estetyczność powiązana jest z zaangażowaniem somatycznym, z bezpośredniością i intensywnością percepcji, z odniesieniem do własnych wspomnień i skojarzeń, z intymnym z nią kontaktem. Estetyczność nie jest czymś, co dzieli, ale raczej czymś, co jednoczy, ponieważ jest wszechobecna. W *Prze-myśleć estetykę* autor wyjaśnia to w ten sposób: „Wartości są w swojej formie i kontekstach jednocześnie etyczne, społeczne i estetyczne; szczególnie wartości estetyczne przenikają wszystko. Nie są wyodrębnione w jakimś osobnym uporządkowaniu, ale łączą się z innymi typami wartości”⁵⁹. Mogą więc zachować swoją specyfikę, nie będąc wyizolowane, utrzymać „wielką wagę, nie będąc czyste”⁶⁰. W przypadku Berleanta bowiem ciągłość ważniejsza jest od separacji, co wynika między innymi z tego, że nawiązuje on zarówno do ekologii, jak i do fenomenologii i pragmatyzmu. Ciągłość przejawia się w wielu obszarach, dotyczy na przykład różnych sfer ludzkich działań, a więc estetyki, poznania czy moralności, tak teorii, jak praktyki. Berleant krytykuje więc tradycyjne kategorie, uznawane za dystynktywne cechy sztuki – takie, jak „harmonia, jedność w wielości, forma estetyczna,

⁵⁹ Berleant, dz. cyt., s. XI.

⁶⁰ Tamże, s. 25.

symboliczne znaczenie”⁶¹ – ponieważ liczy się „wewnętrzna percepcja wrażenia”⁶². Wszak etymologicznie „estetyczność” wywodzi się od „percepcji”. Jednocześnie autor ten nieustannie dowodzi, że doświadczenie sztuki nie potwierdza przyjętych przez Kanta separacji i dualistycznych rozgraniczeń. Dlatego w *Art and Engagement* pisze: „Co odróżnia taneczny performance od innych działań, od ruchu simpliciter? Bycie wciągniętym w wydarzenie? Obecność iluzji? Transformacja ruchu w gest? Nic z tych rzeczy. Ruch w tańcu raczej kreuje przestrzeń performance’u, gdy ciało spełnia się w działaniu, gdy tancerz i widz jednoczą się, podobnie jak ciało i świadomość, myśl i percepcja w intensywnie ześrodkowanej obecności”⁶³.

Koncepcja taka pozwala Berleantowi na ujęcie różnorodnych działań tanecznych: od baletu, przez butoh, po improwizację, ale też tańca afrykańskiego, z całym bogactwem kontekstualnych powiązań każdego z nich, ponieważ „wszystko jest potencjalnie estetyzowalne”⁶⁴. Jak wyjaśnia, jakość i intensywność tych działań uzależnione są od okresu historycznego czy tradycji, z której wyrastają, ale łączy je jedno: „«Przykładanie uwagi do cieleśnie żywotnych wartości», do cielesnej estetyczności. Taki jest sens twierdzenia, że taniec jest intensywnie obecny”⁶⁵. W ten sposób nie redukuje on form tańca, lecz zwraca uwagę na ich zróżnicowanie i kontekstualny charakter. Nie sprowadza też funkcji tańca do funkcji estetycznej, lecz dostrzega jego związek z praktykami magicznymi oraz docenia jego walory edukacyjne, terapeutyczne i poznawcze.

Koncepcję Berleanta wyróżniam zatem z kilku powodów. Po pierwsze, zwraca on uwagę na leżące u podłoża estetyki Kantowskiej szkodliwe założenia filozoficzne, na przykład kontemplacyjny model percepcji. Zalicza do nich także – między innymi – oderwanie tego, co estetyczne, od tego, co praktyczne, uznawanie za dzieła sztuki przedmiotów o unikalnej wartości estetycznej czy niedoceniając aktywności ciała i zmysłów w doświadczeniu estetycznym (ale też koncentrowanie się na kognitywnym charakterze doświadczenia, redukcjonowanie sztuki do symbolu bądź do ekspresji emocji). Założenia te stanowią – jego zdaniem – główną przyczynę utrwalenia się fałszywych podziałów: na to, co piękne i użyteczne, piękne i przyjemne oraz dobre, sztukę i życie czy formę i zmysłowość, obecnych właśnie w myśli Kanta⁶⁶. Po drugie, Berleant

⁶¹ Tamże, s. 101.

⁶² Tamże.

⁶³ T e n ż e, *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991, s. 158.

⁶⁴ T e n ż e, *Estetyka zaangażowania*, tłum. L.B., „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego” 2003, nr 3, s. 1.

⁶⁵ T e n ż e, *Art and Engagement*, s. 158 (tłum. fragm. – K. Wilkoszewski).

⁶⁶ P o r. t e n ż e, *Estetyka bez celu*, tłum. R. Rogoziński, w: *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycja, przecięcia, perspektywy*, red. M. Bokinić, P.J. Przybysz, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009, s. 39n.

krytycznie odnosi się do „wzrokocentrycznej kultury zachodu”⁶⁷, stawiając zarzuty zarówno Platonowi, jak i Arystotelesowi, a nawet Plotynowi i św. Tomaszowi z Akwinu⁶⁸. Badacz zwraca uwagę, że w doświadczenie estetyczne zaangażowane jest ciało ujmowane niedualistycznie, a także wszystkie zmysły, nie tylko te wyższe (jak w ujęciach stoików), ale też te cielesne, takie jak dotyk, smak czy węch (a nawet kinestezja czy priopercepcja⁶⁹). Dostrzega też, jak ważną rolę odgrywają w tym doświadczeniu intuicja, wyobraźnia, wspomnienia czy skojarzenia. Poszerza więc zakres wrażliwości estetycznej widza, w centrum uwagi sytuując pojęcia estetycznego zaangażowania i uczestnictwa, które uznaje za opozycyjne względem pojęć kontemplacji i psychicznego dystansu⁷⁰: „Aktywność konstytuująca sztukę taneczną usuwa ją z tradycyjnych ram kontemplatywnego przedmiotu i opiera jej estetyczną odmienność na procesie i praktyce. [...] To jest sztuka [...], której piękno wynika z powodzenia w praktyce. W tym sensie taniec przekracza pojęciową przepaść [...] pomiędzy estetycznym a funkcjonalnym”⁷¹.

Taka koncepcja „estetyki wrażliwości”⁷² – jak określił swoje stanowisko Berleant w pracy *Wrażliwość i zmysły* – pozwala na utrzymanie we współczesności pojęcia piękna rozumianego jako somatyczna estetyczność i na poszukiwanie go w niektórych współczesnych działaniach tanecznych. Dopiero dzięki cielesnej wrażliwości na ruch ludzkiego ciała można poczuć nie tylko dynamikę czy monotonię tanecznego ruchu, lecz także energetyczność naznaczonej nim przestrzeni, dopełnioną odgłosami sapania, zapachem ludzkiego potu oraz wspomnieniami rozedrganej podłogi, po której jako dzieci tupaliśmy w rytm muzyki podczas rodzinnej uroczystości weselnej. Z perspektywy tak rozumianego doświadczenia estetycznego można też uchwycić specyfikę tańca jako sztuki wykonywanej przez tancerza.

Zbyt mało tu miejsca na wskazanie atutów perspektywy Berleanta i omówienie trudniejszych punktów jego koncepcji, wynikających z przyjętej przez niego procesualnej wizji świata. Przywołałam jednak poglądy tego autora dlatego, że dokonany przez niego opis cech doświadczenia estetycznego doskonale odpowiada specyfice tańca, pozwalając wyróżnić tę dziedzinę spośród innych sztuk. Autor jednak sam tego nie czyni, gdyż oznaczałoby to zaprzeczenie przyjętych przez niego założeń historycznego pluralizmu i ontologicz-

⁶⁷ T e n ę e, *Prze-mysłać estetykę*, s. 102.

⁶⁸ Por. tamże, s. 102n.

⁶⁹ Na przykład Barbara Montero uważa, że zmysł kinestetyczny jest zmysłem estetycznym (zob. B. M o n t e r o, *Proprioception as an Aesthetic Sense*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 64(2006) nr 2, s. 231-242).

⁷⁰ Por. B e r l e a n t, *Prze-mysłać estetykę*, s. 26, 51.

⁷¹ T e n ę e, *Art and Engagement*, s. 158 (tłum. fragm. – K. Wilkoszewski).

⁷² T e n ę e, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2011, s. 15.

nej równości zjawisk. Z podobnych względów nie wskazuje on doświadczeń tancerzy jako wyróżnionego źródła wiedzy na temat poszerzonej wrażliwości estetycznej – a przecież właśnie oni mają na ten temat szczególnie wiele do powiedzenia.

Tymczasem w dużej większości wymienione tu cechy doświadczania estetycznego wymienia Sondra Horton Fraleigh, wychodząc właśnie od własnej praktyki tanecznej. Dlatego nie rezygnuje ona z używania pojęcia piękna w odniesieniu do współczesności, ale inspirując się fenomenologią egzystencjalną, skłonna jest poszerzać jego rozumienie i nie izolować go od innych wartości, na przykład etycznych czy poznawczych. Rozważa ona na przykład piękno japońskiego tańca butoh (stosuje określenie „messy beauty”⁷³) w kontekście sytuacji w Japonii po wybuchu bomb atomowych i przywołuje wypowiedź Marthy Graham: „Wdzięk tancerek nie jest zwykłą dekoracją, [...] jest twoją relacją do świata, twoim nastawieniem do ludzi, z którymi i dla których tańczysz. Wdzięk oznacza [...] piękno twojej wolności”⁷⁴. Podobnie jak Berleant Fraleigh sprzeciwia się więc traktowaniu piękna jako obiektu bezinteresownej kontemplacji, uważając wręcz, że cielesny sposób bycia człowieka w świecie można poznać właśnie dzięki tańcowi⁷⁵. Opowiada się tym samym po stronie tego kierunku w estetyce współczesnej, w którym coraz częściej dokonuje się przewartościowania Arystotelesowskiego podziału na aisthesis i noesis, dostrzegając ścisły związek sfery tego, co estetyczne, ze sferą tego, co poznawcze (termin „estetyka” został wprowadzony w połowie osiemnastego wieku przez Aleksandra Baumgartena jako określenie teorii poznania zmysłowego). Podobnie Parvainen, wychodząc od doświadczenia tańca, promuje własną wizję estetyki, rozważając politykę wartości estetycznych oraz etyczne i poznawcze aspekty tańczenia. Pozwala jej to na poszerzenie obszaru refleksji estetycznej o sferę polityki i etyki⁷⁶.

Taką właśnie formułę przybiera coraz częściej uprawiana współcześnie estetyka – jest to wprawdzie tylko jeden z wielu kierunków jej rozwoju, szczególnie jednak sprzyjający badaniu tańca⁷⁷.

⁷³ S.H. Fraleigh, *Dancing Identity: Metaphysics in Motion*, University of Pittsburg Press, Pittsburg 2004, s. 68.

⁷⁴ Cyt. za: Fraleigh, dz. cyt., s. 68.

⁷⁵ Por. tamże, s. 9, 56, 57, 65.

⁷⁶ Por. Parvainen, dz. cyt., s. 10n., 86n.

⁷⁷ W ramach tego kierunku w estetyce, podkreślającego znaczenie kategorii aisthesis, powstaje coraz więcej prac. Na temat powrotu pojęcia doświadczenia estetycznego w myśli pragmatycznej i ekologicznej pisze Krystyna Wilkoszewska (zob. K. Wilkoszewska, *Estetyka pragmatyczna*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas Kraków 2000, s. 115-132; t a ż, *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, s. 294-297), jego obecność w literaturze niemieckiej omawia Anna Zeidler-Janiszewska (zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Od „dionizyjskiej ekstazy” do „świeckiego objawienia”*. *O jednej z granicznych*

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Batteux, Charles. *Les Beaux arts réduits à une même principe*. Paris: Durand, 1746.
- Berleant, Arnold. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
- . “Estetyka bez celu.” Translated by Robert Rogoziecki. In *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycja, przecięcia, perspektywy: Księga jubileuszowa z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej i dydaktycznej prof. Bohdana Dziemidoka*. Edited by Monika Bokiniec and Piotr J. Przybysz. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2009.
- . “Estetyka zaangażowania.” Translated by L. B. *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego*, no. 3 (2003): 1.
- . *Prze-myśleć estetykę: Eseje niepokorne o sztuce*. Translated by Maria Machnik-Korusiewicz and Tomasz Markiewka. Edited by Krystyna Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 2007.
- . *Wrażliwość i zmysły: Estetyczna przemiana świata człowieka*. Translated by Sebastian Stankiewicz. Kraków: Universitas, 2011.
- Bell, Clive. *Art*. New York: Capricorn Books, 1958.
- Bernstein, Jay M. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Bresnahan, Aili. “Philosophy of Dance.” In *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2015 Edition). Edited by Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/entries/dance/>.
- Bull, Cynthia J. C. “Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures.” In *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Edited by Jane C. Desmond. Durham and London: Duke University Press, 1997.
- Bullough, Edward. “‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle.” *British Journal of Psychology* 5, no. 2 (1912): 87–112.
- Cohen, Marshall. “What Is Dance?”. In *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- . “Primitivism, Modernism, and Dance Theory.” In *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Cohen, Marshall, and Roger Copeland, eds. *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Copeland, Roger. “The Dance Medium.” In *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1983.

form doświadczenia estetycznego, w: *Estetyka i filozofia sztuki*, s. 55-63), a w ramach współczesnej fenomenologii i hermeneutyki tematykę tę podejmuje Iwona Lorenc (zob. I. L o r e n c, *Estetyczne problemy późnej nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014).

- . “The Presence of Mediation.” *The Drama Review* 34, no. 4 (1990): 28–44.
- Curter, Curtis L. “Improvisation in Dance.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, no. 2 (2000): 181–90.
- . “Improvizacja w tańcu.” Translated by Weronika Szczawińska. In *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy: O improwizacji tańca*. Edited by Sonia Nieśpiałowska-Owczarek and Katarzyna Słoboda. Translated by Piotr Juskowiak, et al. Łódź: Muzeum Sztuki and Instytut Muzyki i Tańca, 2013.
- D’Alembert, Jean Le Rond. *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*. Translated by Richard N. Schwab and Walter B. Rex. Indianapolis: Bobbs–Merrill, 1963.
- Davies, Stephen. “Theories of Art.” In *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 1. Edited by Michael Kelly. Oxford–New York: Oxford University Press, 1998.
- Dziemidok, Bohdan. *Główne kontrowersje współczesnej estetyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Fraleigh, Sondra Horton. *Dancing Identity: Metaphysics in Motion*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004.
- Franko, Mark. “Editor’s Note: What Is Dead and What Is Alive in Dance Phenomenology?” *Dance Research Journal* 43, no. 2 (2011): 1–4.
- Gadamer, Hans Georg. *Aktualność piękna*. Translated by Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.
- Gołaszewska, Maria. *Istota i istnienie wartości: Studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej*. Warszawa: PWN, 1990.
- . *Zarys estetyki: Problematyka, metody, teorie*. Warszawa: PWN, 1986.
- Greenberg, Clement. *Obrona modernizmu: Wybór esejów*. Translated by Grzegorz Dziamski and Maria Śpik-Dziamska. Kraków: Universitas, 2006.
- Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch Schönen*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1854.
- Heppenstall, Rayner. *Apology for Dancing*. London: Faber and Faber, 1936.
- Hermeren, Goran. *Aspects of Aesthetics*. Lund: CWK Gleerup, 1983.
- Ingarden, Roman. “Wartości estetyczne i artystyczne.” In Ingarden, *Studia z estetyki*. Vol. 3. Warszawa: PWN, 1970.
- Kant, Immanuel. *Krytyka władzy sądzenia*. Translated by Jerzy Gąlecki and Adam Landman. Warszawa: PWN, 1986.
- Klimczyk, Wojciech. *Wizjonerzy ciała: Panorama współczesnego teatru tańca*. Kraków: Korporacja HA!ART, 2010.
- Kulka, Thomas. “The Artistic and the Aesthetic Values of Art.” *The British Journal of Aesthetics* 21, no. 4 (1981): 332–44.
- Levin, David M. *Ballanchine’s Formalism*. In *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Levinson, André. “The Idea of the Dance: From Aristotle to Mallarmé.” *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1983.

- Lorenc, Iwona. *Estetyczne problemy późnej nowoczesności*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2014.
- Martin, John. *The Modern Dance*. New York: A. S. Barn, 1933.
- McFee, Graham. *Understanding Dance*. London and New York: Routledge, 1992.
- Montero, Barbara. "Proprioception as an Aesthetic Sense." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64, no. 2 (2006): 231–42.
- Noverre, Jean-Georges. "From *Letters of Dancing and Ballets*." In *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Parvainen, Jaana. *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Vammala: Tampere University Press, 1998.
- Platon. *Prawa*. Translated by Maria Maykowska. Warszawa: PWN, 1960.
- Rainer, Yvonne. "'No' to Spectacle..." In *The Routledge Dance Studies Reader*. Edited by Alexandra Carter. New York: Routledge, 1998.
- . "No manifesto." Translated by Jadwiga Majewska. In *Świadomość ruchu: Teksty o tańcu współczesnym*. Translated by Anna W. Brzezińska, et al. Edited by Jadwiga Majewska. Kraków: Korporacja HA!ART, 2013.
- Sheppard, Anne. *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1987.
- Davies, Steven. "Theories of Art." In *Encyclopedia of Aesthetics*. Edited by Michael Kelly. Vol. 1. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Dwa pojęcia piękna*. In *Studia z teorii poznania i filozofii wartości*. Edited by Władysław Stróżewski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Dzieje sześciu pojęć: Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa: PWN, 1988.
- . *Pisma zebrane*. Vol. 2. *Droga przez estetykę*. Warszawa: PWN, 1972.
- Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York: Palgrave Macmillian, 2003.
- Tomaszewski, Włodzimierz. *Człowiek tańczący*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1991.
- Turner, Robert. *Steve Paxton's "Interior Techniques": Contact Improvisation and Political Power*, "The Drama Review" 54, no. 3 (2010): 123–35.
- Valéry, Paul. "Philosophy of the Dance." In *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Wilkoszewska, Krystyna. "Estetyka pragmatyczna." In *Estetyki filozoficzne XX wieku*. Edited by Krystyna Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 2000.
- . "Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku." In *Estetyki filozoficzne XX wieku*. Edited by Krystyna Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 2000.
- Zeidler-Janiszewska, Anna. "Od 'dionizyjskiej eskazy' do 'świeckiego objawienia': O jednej z granicznych form doświadczenia estetycznego." In *Estetyka i filozofia*

sztuki. Tradycja, przecięcia, perspektywy: Księga jubileuszowa z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej i dydaktycznej prof. Bohdana Dziemidoka. Edited by Monika Bokinić and Piotr J. Przybyśz. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2009.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Lilianna BIESZCZAD – Piękno w formie tańca czy piękno formy tańca? O potrzebie estetyki filozoficznej

DOI 10.12887/32-2019-3-127-16

Zasadniczym celem artykułu jest prezentacja wybranych, formalistycznych koncepcji piękna, które formułowane były w ramach estetyki filozoficznej, i ich odniesienie do tańca. Przywołane zostały: pojęcie przeżycia estetycznego w ujęciu Immanuela Kanta oraz formalizm właściwy reprezentowany przez Clive'a Bella, a także propozycje teoretyków tańca Davida M. Levina oraz Raynera Heppenstalla. Na koniec przedstawiam szersze rozumienie piękna jako estetyczności oraz koncepcję doświadczenia estetycznego autorstwa Arnolda Berleanta, by zastanowić się, czy we współczesności w ramach estetyki filozoficznej można jeszcze utrzymać tę kategorię pojęciową w odniesieniu do tańca.

Słowa kluczowe: doświadczenie estetyczne, formalizm, estetyka współczesna, piękno, taniec

Kontakt: Zakład Estetyki, Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński,
ul. Grodzka 52, 31-044 Kraków
E-mail: lilianna.bieszczad@uj.edu.pl
Tel. 12 6631829

Lilianna BIESZCZAD – Beauty in the Form of Dance, or Beauty of the Form of Dance? On the Need for Philosophical Aesthetics

DOI 10.12887/32-2019-3-127-16

This article focuses on different concepts of beauty as discussed in philosophical aesthetics. An overview of the narrow formalist views on beauty proposed by Immanuel Kant and Clive Bell, and also by dance theorists such as David M. Levin and Rayner Heppenstall, aims to demonstrate that such theories are insufficient if applied to most dance practices. The author addresses and challenges the narrow formalist concept of beauty posed by the theory and practice of dance, discussing also broader ideas of beauty and aesthetic experience developed in the context of contemporary aesthetics, in particular those proposed by

Arnold Berleant. The paper concludes with the question whether it is possible to look for beauty in contemporary dance practices.

Keywords: aesthetic experience, formalism, contemporary aesthetics, beauty, dance

Contact: Zakład Estetyki, Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński,
ul. Grodzka 52, 31-044 Cracow, Poland

E-mail: lilianna.bieszczad@uj.edu.pl

Phone: + 48 12 6631829

Elżbieta MIKICIUK

KENOZA JAKO KALOFANIA Fiodor Dostojewski o tajemnicy Chrystusowego piękna¹

Dla Myszki piękno wiąże się z doświadczeniem miłości. Ten, kto potrafi kochać i przyjmować miłość, odkrywa piękno i zdolny jest do bezinteresownego zachwytu nad nim. W przekonaniu księcia również „najbardziej zatracony człowiek” może zostać do głębi poruszony przez piękno, a tym samym otworzyć się na miłość. W zetknięciu z pięknem człowiek może doznać ekstazy, zacząć prawdziwie kochać, porywany, pociągany ku Temu, który objawia się poprzez piękno.

„JAKIEŻ TO PIĘKNO MA ZBAWIĆ ŚWIAT?”

W *Idiocie* Fiodora Dostojewskiego śmiertelnie chory Hipolit Terentiew pyta Lwa Myszki o piękno i jego zbawczą moc:

– [...] Prawda, książę, że świat będzie zbawiony przez piękno? To są pańskie słowa. Panowie – zwrócił się głośno do wszystkich – książę twierdzi, że świat będzie zbawiony przez piękno! A ja twierdzę, że książę dlatego ma takie figlarne myśli, iż jest teraz zakochany. Proszę panów, książę jest zakochany; kiedy niedawno tutaj wszedł, od razu się o tym przekonałem. Niech się książę nie rumieni, bo zacznę księciu współczuć. Jakież to piękno ma zbawić świat? Powiedział mi to Kola... Książę jest gorliwym chrześcijaninem? Kola mówi, że książę sam siebie nazywa chrześcijaninem.

Książę przyglądał mu się uważnie, ale nic nie odrzekł².

¹ W artykule odwołuję się do moich poprzednich analiz (zob. bibliografia), pogłębiając je i znacznie uzupełniając. Mimo że badacze podkreślają, iż w odniesieniu do twórczości Dostojewskiego należy mówić o dwóch przeciwstawnych ideałach piękna: pięknie ziemskim, estetycznym, antynomicznym oraz o pięknie Chrystusowym, etycznym, pięknie-świętości (zob. L.M. R o z e n b l ũ m, „Krasota spaset mir”. O „simvole very” F.M. Dostoevskogo, „Voprosy literatury” 1991, nr 11-12, s. 142-180; E.G. N o v i k o v a, *Formula F.M. Dostoevskogo „Mir spaset krasota” v vospriatii V.S. Solov’eva i S.N. Bulgakova*, w: *Fenomen russskoj klassiki*, Izdatel’stvo Tomskogo universiteta, Tomsk 2004, s. 234-248; V.V. Z e n’ k o v s k i j, *Problema krasoty v mirosozercanii Dostoevskogo*, „Put’” 1933, nr 37, s. 36-60), w swoich rozważaniach koncentruję się wyłącznie na pięknie Chrystusa, próbując jednocześnie pokazać, że w Nim także – w ujęciu autora *Idioty* – ma swoje źródło piękno stworzenia i że owo piękno ziemskie staje się demoniczne tylko wówczas, gdy neguje Stwórcę.

² F. D o s t o j e w s k i, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, w: tenże, *Dziela wybrane*, t. 2, PIW, Warszawa 1984, s. 425. Znamienne, że również Agłaja, ostrzegając księcia przed publicznym zabieraniem głosu podczas wieczornego przyjęcia, jako jeden z „tematów zakazanych” wymienia problem zbawienia świata przez piękno: „– Niech pan zapamięta sobie raz na zawsze – nie wytrzymała w końcu [...] – jeżeli pan zacznie mówić o czymś w rodzaju kary śmierci albo o ekonomicznym położeniu

Myszkin milczy. Nie dlatego jednak, że nie chce się przyznać do słów, które miał od niego usłyszeć Mikołaj. Możliwe, że jest w tym milczeniu księcia głęboki szacunek i współczucie dla cierpiącego, umierającego chłopca, który kwestionuje własne zbawienie, wyznaje swą obcość wobec piękna świata stworzonego i z udręką mówi o martwym, pozbawionym piękna ciele Jezusa, ukazanym na obrazie Hansa Holbeina Młodszeo *Chrystus w grobie* (il. 1)³. Jednakże w ironicznym, zaczepnym komentarzu Terentiewa zawiera się poniekąd odpowiedź, sugerowana przez samego pytającego. Hipolit mówi o tym, że „figlarne myśli” Lwa, jak je trywialnie określa, biorą się stąd, iż jest on... zakochanym chrześcijaninem.

Książę nie wstydy się mówić o swoim zachwycie-poruszeniu pięknem kobiet, a jednocześnie podkreśla, że nie jest gotów, by o nim rozprawić. „Piękno to zagadka”⁴ – wyzna z pokorą. Głosi też publicznie wiarę w Zbawiciela i duchową misję prawosławia⁵. Piękno, którym Myszkin się zachwyca, które odkrywa w człowieku i przyrodzie, jest dlań niewątpliwie pięknem pochodzącym od Boga, pięknem Chrystusowym. Zarówno dla księcia, jak i dla innych wierzących w Chrystusa bohaterów powieści Dostojewskiego, jak chociażby dla Makarego Dołgorukiego z powieści *Młokos*⁶ czy starzec Zosima z *Braci Karamazow*⁷, Bóg jest Kimś, kto „przemawia” językiem miłości, a najpełniej „wypowiada się” w Jezusie Chrystusie, a więc poprzez Słowo, które w akcie Wcielenia objawia, czyni widzialnym piękno Niewidzialnego.

Myszkinowe wyznanie wiary, że „świat będzie zbawiony przez piękno”, zostaje powtórzone, a zarazem doprecyzowane w brulionach do *Biesów*, w których Dostojewski notuje: „Świat stanie się pięknem Chrystusowym”⁸.

Rosji czy też o tym, że «świat zbawi piękno», to... oczywiście bardzo mię ubawi, ale... uprzedzam pana zawczasu: niech pan mi się potem nie pokazuje na oczy!” (tamże, s. 587).

³ Dzieło to oglądał Dostojewski podczas pobytu w Bazylei, gdzie obraz (wykonany w latach 1521–1522) znajduje się do dziś, w Muzeum Sztuki.

⁴ D o s t o j e w s k i, dz. cyt., s. 89.

⁵ Por. tamże, s. 607. Książę mówi o zbawczej misji rosyjskiego prawosławia, które – w jego przekonaniu – zachowało czystość wiary chrześcijańskiej, przechowało prawdziwy Obraz Zbawiciela. Bohater prezentuje tu poglądy samego pisarza.

⁶ Zob. t e n ż e, *Młokos. Powieść*, w: *Z dzieł Fiodora Dostojewskiego*, t. 12, tłum. M. Bogdanowa, K. Błeszyński, Puls Publications, London 1993.

⁷ Zob. t e n ż e, *Bracia Karamazow. Powieść w czterech częściach z epilogiem*, w: tenże, *Dzieła wybrane*, t. 4, tłum. A. Wat, PIW, Warszawa 1984.

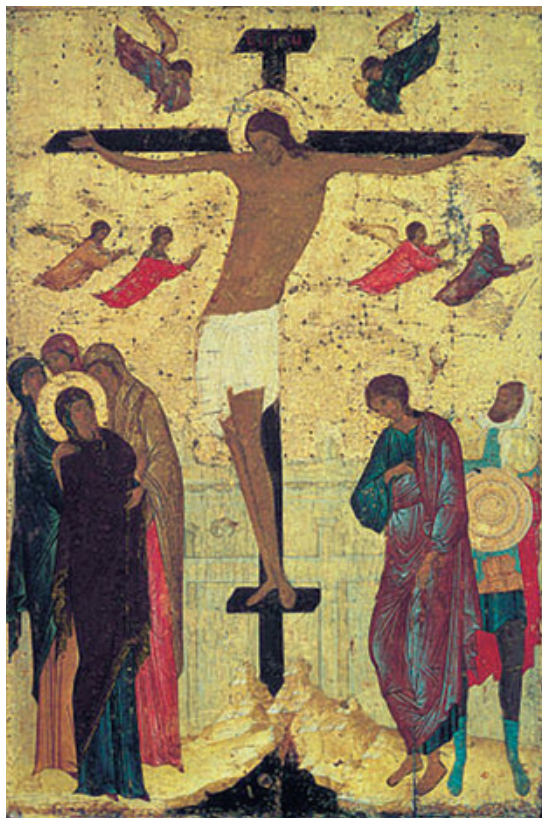
⁸ Zdanie: „Mir stanet krasota Hristova” (por. t e n ż e, *Besy. Glava devâtaâ „U Tihona”. Rukopisnye redakcii*, w: tenże, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomah*, t. 11, Nauka, Leningrad 1974, s. 188) należałoby dosłownie przetłumaczyć jako: „Świat stanie się pięknem Chrystusowe”. Złamanie przez pisarza reguły gramatycznych jest tu z pewnością zamierzone, ma podkreślić wiarę w całkowitą przemianę świata w piękno Boga-Człowieka. (Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów dzieł obcojęzycznych – E.M.).



1. Hans Holbein (młodszy), *Chrystus w grobie*, 1521-1522, Muzeum Sztuki, Bazyła.
Źródło: Wikimedia Commons



2. Teofan Grek, *Przemienienie*, ok. 1400, Galeria Trietiakowska, Moskwa.
Źródło: Wikimedia Commons



3. Dionizy, *Ukrzyżowanie*, ok. 1500, Galeria Trietia-kowska, Moskwa.

Źródło: Wikimedia Commons



4. [Autor nieznan], *Złożenie do grobu*, koniec XV w., Galeria Trietia-kowska, Moskwa.

Źródło: Wikimedia Commons



5. [Autor nieznany], *Chwalcie Pana w niebiosach*, XVI w., Jarosław.

Źródło: Wikimedia Commons

W jaki sposób objawia się piękno i co to znaczy, że ono zbawi świat? Czy w oparciu o autorskie zapiski w brudnopisach powieściowych oraz wypowiedzi literackich bohaterów, a także wyznania samego Dostojewskiego zawarte w listach i tekstach publicystycznych można zrekonstruować swoiste credo autora *Braci Karamazow* jako pisarza-chrześcijanina, jego teologiczną intuicję czy też religijną refleksję nad tajemnicą Chrystusowego piękna?

Chociaż dość często Dostojewski wkłada w usta postaci swoje własne poglądy, wyrażone w listach czy tekstach publicystycznych, nie jest moim zamiarem zacieranie różnicy między wypowiedziami autorskimi a (wielu) głosem bohaterów powieściowych, stwarzanie wrażenia, że w obrębie rzeczywistości powieściowej mamy do czynienia z jednorodną wizją świata, nie zaś ze współlistnieniem odmiennych idei i światopoglądów. Jeśli nie rozdzielam tekstów artystycznych, publicystycznych i autobiograficznych, czynię tak dlatego, że interesują mnie zarówno wypowiedzi pisarza, jak i stworzone przez niego obrazy literackie (rozstrzygnięcia fabularne), które odnoszą się do piękna widzianego w perspektywie religijnej, chrystologicznej.

„W NIM ZOSTAŁO WSZYSTKO STWORZONE” (Kol 1,16)

„Nie rozumiem [...], jak można przechodzić koło drzewa i nie być szczęśliwym, że się je widzi? Rozmawiać z człowiekiem i nie być szczęśliwym, że się go kocha! O, ja tylko nie potrafię wypowiedzieć... a ileż jest na każdym kroku takich pięknych rzeczy, które nawet najbardziej zatracony człowiek znajduje pięknymi? Spójrzcie na dziecko, spójrzcie na jutrzeńkę Bożą, spójrzcie na trawkę, jak rośnie, spójrzcie w oczy, które patrzą na was i kochają was...”⁹ – mówi książę Myszkin.

Dla Myszkina piękno wiąże się z doświadczeniem miłości. Ten, kto potrafi kochać i przyjmować miłość, odkrywa piękno i zdolny jest do bezinteresownego zachwyty nad nim. W przekonaniu księcia również „najbardziej zatracony człowiek” może zostać do głębi poruszony przez piękno, a tym samym otworzyć się na miłość. Grecki czasownik „kaleo”, od którego pochodzi rzeczownik „kalós” – „piękno”, oznacza „wołać, przywoływać, wzywać”. Piękno, stworzone przez Boga z miłości, wzywa do odpowiedzi, dialogu miłości. W zetknięciu z pięknem człowiek może doznać ekstazy, zacząć prawdziwie kochać, porywany, pociągany ku Temu, który objawia się poprzez piękno. Książę rozpoznaje w pięknie świata stworzonego „dowód” na istnienie Boga, odkrywa Stwórcę piękna. Doświadczenie piękna natury nakierowuje umysł i serce na

⁹ T e n z e, *Idiota*, s. 617.

Tego, który Jest¹⁰, „budzi” miłość, czyli uzdalnia do widzenia-poznania Boga, otwiera na miłosne zjednoczenie: „Każdy, kto miłuje, [...] zna Boga” (1 J 4,7). Takie odczuwanie rzeczywistości bliskie jest nie tylko księciu Myszkinowi, ale również Makaremu i starcowi Zosimie. Znamienne są słowa Dołgorukiego, który swoją modlitwą skierowaną do Boga ogarnia z miłością Jego dzieła. W rozmowie z Arkadiuszem wyznaje on: „Podniosłem głowę, mój kochany, rozejrzałem się wokoło i westchnąłem. Było pięknie nad podziw. Wszędzie cichutko, powietrze czyste, rosła trawa... rośnij sobie, trawko boża; śpiewał ptaszek... śpiewaj, boska ptaszyno! Zapłakało dzieciątko na rękach matki: Bóg z tobą, maleńki człowieczku, rośnij na szczęście, dziecino! Wówczas po raz pierwszy w życiu wszystko to w siebie wchłonałem. [...] Piękny jest świat, mój drogi. [...] A że wszystko jest tajemnicą, tym lepiej: serce się lęka i dziwuje. Ten lęk obraca się w radość serca: «Wszystko jest w Tobie, Panie, i ja jestem w Tobie, przyjmij mnie»”¹¹.

Kosmokalnia¹², piękno kosmosu, wynika – jak podaje Biblia – z aktu Bożej kreacji świata: „Bo z wielkości i piękna stworzeń / poznaje się przez podobieństwo ich Sprawcę” (Mdr 13,5). Bohaterowie Dostojewskiego – jak Dołgoruki – mówią o pięknie natury z zachwytem i trwogą, łącząc jego istnienie z tajemnicą Chrystusowej obecności w świecie: „Wszystko jest tajemnicą, moje dziecko. We wszystkim tkwi tajemnica Boża. W każdym drzewie, w każdym ździebełku. Czy to śpiewa mała ptaszyna, czy rój gwiazd błyszczy na nocnym niebie... we wszystkim jest tajemnica, ta sama”¹³.

„Jasnowidzący”¹⁴ postrzegają przyrodę jako zanurzoną w Bożej miłości („Wszystko jest w Tobie, Panie”), a zarazem noszącą w sobie Chrystusowy pierwiastek miłości (we wszystkich stworzeniach jest Chrystus – zapewnia Zosima¹⁵). Niemal dosłownie powtarzają oni słowa z Listu św. Pawła do Kolosan, będące wyznaniem wiary w Chrystusa jako Słowo Przedwieczne:

On jest obrazem Boga niewidzialnego –
Pierworodnym wobec każdego stworzenia,
bo w Nim zostało wszystko stworzone:
i to, co w niebiosach, i to, co na ziemi,

¹⁰ „Odpowiedział Bóg Mojżeszowi: «JESTEM, KTÓRY JESTEM». I dodał: «Tak powiesz synom Izraela: JESTEM posłał mnie do was»” (Wj 3,14).

¹¹ D o s t o j e w s k i, *Młokos*, s. 390.

¹² Pojęcie to zaczerpnęłam z książki o. Mariana Zawady (por. M. Z a w a d a OCD, *Duchowość piękna*, Wydawnictwo Warszawskiej Prowincji Karmelitów Bosych Flos Carmeli, Poznań 2014, s. 143-161).

¹³ D o s t o j e w s k i, *Młokos*, s. 387.

¹⁴ „Prawdziwa miłość – pisze o. Wilfrid Stinissen – jest «jasnowidząca» albo, jak powiadali dawni ojcowie, *dioratikos*, czyli widzi na wskroś – przesywając zewnętrzną skorupę, odkrywa wewnętrzny skarb. I tym skarbem jest właśnie Jezus” (W. S t i n i s s e n OCD, *Młode wino. O owocach Ducha Świętego*, tłum. J. Iwaszkiewicz, W drodze, Poznań 2016, s. 43).

¹⁵ Por. D o s t o j e w s k i, *Bracia Karamazow*, s. 349.

byty widzialne i niewidzialne,
 czy Trony, czy Panowania, czy Zwierzchności, czy Władze.
 Wszystko przez Niego i dla Niego zostało stworzone.
 On jest przed wszystkim i wszystko w Nim ma istnienie (Kol 1,15-17).

Zosima przywołuje rozmowę na temat piękności świata Bożego, jaką pewnej nocy odbył z napotkanym w czasie wędrówki młodzieńcem:

„Nie znam nic lepszego od życia w lesie – rzeczce [ów młodzieniec – E.M.] – i wszystko jest takie piękne.” „Zaiste – odpowiadam – wszystko jest piękne i wspaniałe, ponieważ wszystko jest prawdą. Popatrz – prawię mu – na konia, zwierzę duże, bliskie nam, albo na wołu, co żywi człowieka i pracuje dlań, ponurego i zamyślnego, popatrz na pyski ich: jaka łagodność, jakie przywiązanie do człowieka, który przecież bije je często bez litości, jaka dobroć, jaka ufność i jakie piękno. Rozczula mnie świadomość, że nie mają one żadnego grzechu, albowiem wszystko dokęła, wszystko – prócz człowieka – jest bezgrzeszne, i z nimi Chrystus jest wcześniej niż z nami”. „Jakże to – pyta mnie ów młodzieniec – czy i w nich jest Chrystus?” „Czy może być inaczej? – odpowiadam. – Dla wszystkich jest Słowo, wszelkie stworzenie, wszelki twór, każdy listek dąży ku Słowu, Pana Boga chwali, po Panu Jezusie płacze, sam nie wiedząc, dowodząc tego tajemnicą życia swego bezgrzesznego”¹⁶.

Postrzeganie piękna w przyrodzie jako znaku obecności w niej Boga nie oznacza panteizmu, który identyfikuje świat z Bogiem, ale panenteizm, zgodnie z którym świat jest zanurzony w Bogu, manifestuje Jego istnienie, nie będąc z Nim jednak tożsamy¹⁷.

Lew, Zosima czy Makary zdają się posiadać dar bezpośredniej intuicji piękna. Ich udziałem jest mistyczne doświadczenie nieba na ziemi, rzeczywistości przemienionej, zbawionej. Paul Evdokimov wyraża przekonanie, że taki dar widzenia właściwy bywa świętym, którzy postrzegają świat, „nawet w jego aktualnym stanie skażonym, jako rzeczywistość duchonośną, pneumatoforyczną”¹⁸. Sam Dostojewski, co znamienne, pisze o Duchu Świętym jako o „bezpośrednim rozumieniu piękna, proroczej świadomości harmonii, czyli wytrwałym do niej dążeniu”¹⁹. To „bezpośrednie rozumienie piękna”, czyli widzenie przemienione przez Ducha Świętego, „odczytuje” piękno Syna jako Boże wy-Słowienie.

¹⁶ Tamże, s. 349. Taką ideę wyraża ikona *Chwalcie Pana w niebiosach* (il. 5), na której zwierzęta gromadzą się właśnie wokół Chrystusa, oddając mu cześć (por. Ps 104; Hi 39-41).

¹⁷ Zob. hasło „Panteizm”, w: K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, tłum. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Pax, Warszawa 1987, s. 314.

¹⁸ P. E v d o k i m o v, *Obraz i podobieństwo Boże*, w: tenże, *Kobieta i zbawienie świata*, tłum. E. Wolicka, W drodze, Poznań 1991, s. 79.

¹⁹ „Duh Svätýj est' neposredstvennoe ponimanie krasoty, proročeskoe soznavanie garmonii, a stalo byt', neuklonnoe stremlenie k nej” (D o s t o e v s k i j, *Besy. Glava devátaá „U Tihona”*. *Rukopisnye redakcii*, s. 154).

Zosima podkreśla stan bezgrzeszności świata roślin i zwierząt, który już samym swoim istnieniem oddaje cześć Słowu, „zna drogę swoją i [...] dąży ku Słowu”²⁰. Owym Słowem jest Chrystus–Kosmiczny Logos, o którym czytamy w Prologu do Ewangelii według św. Jana:

Na początku było Słowo,
a Słowo było u Boga,
i Bogiem było Słowo.
Ono było na początku u Boga.
Wszystko przez Nie się stało,
a bez Niego nic się nie stało,
[z tego], co się stało (J 1,1-3).

Myszkin nazywa siebie materialistą, ale jego materializm ma mistyczny charakter²¹, bliski jest wczesnochrześcijańskiej myśli Pseudo-Dionizego Areopagity, dla którego piękno stanowi jedno z imion Boga²² i który w *Hierarchii niebiańskiej* pisze, że „widzialne piękności są znakiem niewidzialnego piękna”²³. W spojrzeniu bohatera *Idioty* na świat nie ma manichejskiej pogardy dla materii. Poprzez ziemię, materię, dokonuje się bowiem spotkanie ze Stwórcą. Materia, w którą wcielił się Bóg, uczestniczy w odkupieniu świata. Doktor Kościoła św. Jan Damasceński pisze o tym w następujący sposób: „Nie składam hołdu materii, ale oddaję cześć jej Stwórcy, który ze względu na mnie przyjął postać cielesną, zgodził się zamieszkać wśród materialnego świata i poprzez tę właśnie materię dokonał mojego zbawienia”²⁴.

Kontemplując przyrodę, można zatem odkryć piękno Boże, które jest znakiem miłości Stwórcy do stworzenia. „Bóg widział, że wszystko, co uczynił, było bardzo dobre” (Rdz 1,31) – czytamy w Księdze Rodzaju, ale hebrajskie słowo „tôb”, które zostało przetłumaczone jako „dobry”, oznacza również „piękny”. Grecki tekst Septuaginty określa dzieło stworzenia właśnie słowem „kalós” – „piękny”²⁵.

Odczucie piękna budzi w Myszkinie radość, a zarazem ból wynikający ze świadomości, że człowiek, dopuściwszy się grzechu, oddzielił się od Piękna,

²⁰ T e n ż e, *Bracia Karamazow*, s. 349.

²¹ Por. W. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki*, t. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 46n.

²² Por. P s e u d o - D i o n i z y A r e o p a g i t a, *Imiona Boskie*, w: tenże, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005, s. 77n.

²³ T e n ż e, *Hierarchia niebieska*, w: tenże, *Pisma teologiczne*, s. 73.

²⁴ Ś w. J a n D a m a s c e Ń s k i, *I. Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy* (*Contra imaginum calumniatores I*), tłum. M. Dylewska, „Vox Patrum” 19(1999) nr 36-37, s. 507.

²⁵ Ściśle rzecz biorąc, hebrajskie słowo „tôb” i greckie słowo „kalós” można przetłumaczyć zarówno jako „dobry”, jak i jako „piękny”, zawierają one w sobie oba znaczenia (por. P. E v d o k i m o v, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Promic, Warszawa 2006, s. 9).

zerwał pierwotną przyjaźń z Bogiem i skaził niewinną naturę. Książę, podobnie jak Hipolit odczuwający głęboko owo „wykluczenie”, obcość spowodowaną przez grzech, tęskni do odnowienia pierwotnej więzi miłości, do „nowego życia”²⁶, które istnieje tam, gdzie – jak mówi – „niebo styka się z ziemią”²⁷. W symbolice chrześcijańskiej niebo łączy się z ziemią w Chrystusie – Bogu-Człowieku²⁸. Zbawiciel jest Tym, w którym – jak naucza św. Paweł w Liście do Efezjan – Bóg postanowił „wszystko na nowo zjednoczyć” (Ef 1,10)²⁹.

Bohater *Idioty*, zakochany czy też kochający chrześcijanin, zachwyca się pięknem-urodą Nastazji, nie patrzy jednak na nią pożądliwie czy bałwochwalczo, ale czystym sercem (por. Mt 5,8). Jej fotografię kontempluje i całuje z czcią, jak ikonę:

– Niezwykłe rysy! – odpowiedział książę. – Jestem pewny, że losy jej są niezwykłe. Twarz wesola, a przecież ona cierpiała okropnie, prawda? Mówią o tym oczy, o, te dwie kosteczki, dwa punkty pod oczami, tu gdzie się zaczynają policzki. Ta twarz jest dumna, straszliwie dumna, ale doprawdy nie wiem, czy ona jest dobra. Ach, gdyby była dobra! Wszystko byłoby uratowane!³⁰.

W przeciwieństwie do Lwa Myszki Piotr Wierchowieński, bohater *Biesów*, uwiedziony przez dwuznaczne piękno³¹ Mikołaja Stawrogina, czyni zeń swego bożka, idola:

– Stawrogin! Pan jest piękny! – zawołał Wierchowieński w upojeniu. – Pan wie o tym, że pan jest piękny? Pan czasem o tym nie pamięta – i to jest w panu najpiękniejsze. O, znam pana! Często patrzę na pana gdzieś z boku, z kąta. Czy pan wie, że w panu jest nawet jakaś naiwność i prostota? Kocham piękno! Jestem nihilistą, lecz kocham piękno. Czyż nie wolno nihilistom być czcicielami piękna? Oni tylko

²⁶ D o s t o j e w s k i, *Idiota*, s. 68.

²⁷ Tamże.

²⁸ „Zechciał bowiem [Bóg], aby w Nim zamieszkała cała Pełnia, i aby przez Niego znów pojednać wszystko z sobą: przez Niego – i to, co na ziemi, i to, co w niebiosach, wprowadziwszy pokój przez krew Jego krzyża” (Kol 1,19-20).

²⁹ Jest to tak zwana idea rekapitulacji, przejęta między innymi przez św. Ireneusza. Zob. G.A. Maloney SJ, *Chrystus Kosmiczny. Od Pawła do Teilharda*, tłum. T. Mieszkowski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1972. Por. słowa św. Pawła: „A gdy już wszystko zostanie Mu poddane, wtedy i sam Syn zostanie poddany Temu, który Synowi poddał wszystko, aby Bóg był wszystkim we wszystkich” (1 Kor 15,28).

³⁰ D o s t o j e w s k i, *Idiota*, s. 44.

³¹ Na temat piękna Stawrogina, które oddzielone od piękna Bożego, zamknięte na Niego, staje się dwuznaczne, pisze między innymi o. Paweł Florenski (zob. P. F l o r e n s k i, *Ikonostas*, w: tenże, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. i oprac. Z. Podgórzec, Orthdruk, Białystok 1997, s. 122). Rosyjski myśliciel zwraca uwagę na twarz-maszkę bohatera, która wprawdzie może wydawać się piękna i pociągająca, ale jest „martwa i podła” (F. D o s t o j e w s k i, *Biesy*, tłum. T. Zagórski, Z. Podgórzec, w: tenże, *Dziela wybrane*, t. 3, PIW, Warszawa 1984, s. 279), odzwierciedla bowiem piękno wynaturzone i wypaczone przez grzech.

nie lubią idoli, lecz ja – kocham mego idola. Pan nim jest! [...] Pan jest wodzem, słońcem, a ja... robak u pańskich stóp³².

Jean-Luc Marion słusznie zauważa, że „ikona jest odwrotnością idola”, ale jednocześnie twierdzi, że „wzywa [ona – E.M.] do wyrzeczenia się wszelkiego postrzegania”³³. W spojrzeniu Myszkin na Nastazję nie ma negacji piękna widzialnego, zmysłowego. Zarazem jednak książe otwiera się na głębsze widzenie kobiety. Nie jest to spojrzenie uprzedmiotawiające, ale zapowiadające rzeczywisty dialog-spotkanie z osobą, która w swej głębi nadal nosi niezniszczalny obraz Boga, jest Jego ikoną. To dlatego Lew odkrywa w Nastazji jej czystość i godność, powołanie do urzeczywistnienia piękna duchowego.

Wierchowieniecki przeciwnie, czyni ze Stawrogina przedmiot pożądania i użycia zarazem. Chce posłużyć się swoim „pięknym, dumnym jak bóg”³⁴ idolem do zniszczenia porządku moralnego i zdobycia władzy.

Myszkin nie zostaje uwiedziony przez urodę Baraszkowej, przez jej estetyczne, zmysłowe piękno. Widzi w zranionej, skrzywdzonej kobiecie „czyste piękno”³⁵, wewnętrzną istotę, zapisany w duszy pierwotny zamysł Stwórcy wobec jej osoby. Księciem powoduje chęć przywrócenia pięknu dobra. Jak zauważa Hans Urs von Balthasar, zdaniem Platona dobro jako takie jest piękne; grecki filozof posługiwał się pojęciem kalokagathii – będącym skrótem greckiej formuły „kalós kai agathos”, co można przetłumaczyć jako „piękny i dobry” – by podkreślić, że obie sfery: dobro i piękno, pokrywają się³⁶.

Lew, dostrzegając rozziw między pięknem a dobrem, ma świadomość, że piękno pozbawione dobra (gr. agathós) jest kalekie. Miłosne spojrzenie pozwala Myszkinowi dostrzec, że Boże piękno w wyniku grzechu-zranienia zamknęło się w dumie (pysze), odwróciło się od swego Stwórcy, odrzuciło przyjęcie Jego miłości. Oderwawszy się od dobra i prawdy, potrzebuje ono zatem ratunku, otwarcia się na działanie miłości wyzwalającej od grzechu i uzdrawiającej: „Dla tego «biednego rycerza» – mówi o księciu Agłaja – stało się już dawno obojętne, kim była i co robiła jego dama. Dość, że ją sobie wybrał i uwierzył w jej «czyste piękno», a następnie poświęcił jej całego siebie na wieki”³⁷.

³² D o s t o j e w s k i, *Biesy*, s. 417.

³³ J.L. M a r i o n, *Bóg bez bycia*, tłum. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 44n.

³⁴ D o s t o j e w s k i, *Biesy*, s. 420. Stawrogin-idol, „dumny jak bóg”, uwodzi i zniewala. Jest narcystycznie zapatrzony w siebie, chce zatrzymać uwagę na sobie, nie zaś wskazywać na Boga, objawiając Jego piękno.

³⁵ T e n ż e, *Idiota*, s. 227.

³⁶ P o r. H. U. v o n B a l t h a s a r, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 3/1, *Metafizyka*, cz. 1, *Stażność*, tłum. L. Łysień, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010, s. 186.

³⁷ D o s t o j e w s k i, *Idiota*, s. 276n.

Znamienne, że podczas recytacji ballady Aleksandra Puszkina *Żył na świecie biedny rycerz*, którą Jępanczyzna czyni swoistym komentarzem do miłości Myszkina, Agłaja zamienia występujące w wierszu litery A.M.D., będące skrótem łacińskich słów: „Ave Mater Dei” – „Witaj (Zdrowaś), Matko Boża”, na A.N.B.³⁸, oznaczające zawołanie: „Ave, Nastasjo Baraszkowa”. Bohater *Idioty*, zakochany „biedny rycerz”, odkrywa w duszy Nastazji jej powołanie do świętości, do urzeczywistnienia archetypu „całej pięknej” (Pnp 4,7).

Dostojewski, odwołując się w swej twórczości do „ideału Madonny”³⁹, widzi w Maryi wzorzec świętości kobiety, spełnione piękno. W petersburskim mieszkaniu pisarza (obecnie będącym muzeum) znajduje się reprodukcja obrazu *Madonna Sykstyńska* Rafaela⁴⁰, ukochanego przez autora *Potulnej*⁴¹ wizerunku Matki Bożej. Anna Dostojewska poświadcza, że pisarz uważał ten obraz za „najwyższy przejaw geniuszu ludzkiego”⁴², i wspomina, że podczas pobytu w Galerii Drezdeń-

³⁸ Por. tamże, 276.

³⁹ W *Braciach Karamazow* Dymitr ideałowi Madonny przeciwstawia ideał Sodomy: „Piękno! Nie mogę tego ścierpieć, że czasem człowiek, podniosłego nawet serca i wielkiego umysłu, zaczyna od ideału Madonny i kończy ideałem Sodomy. Okropnie jest, gdy już z ideałem Sodomy w duszy nie odrząca ideału Madonny, który serce jego rozpala, że płonie ono, zaiste, zaiste płonie jak za młodych niewinnych lat. Nie, szeroki jest człowiek, zbyt nawet szeroki, ja bym go zwęził. Licho wie, co to jest naprawdę! Co rozumowi wydaje się hańbą, to sercu czystym pięknem. Czy jest piękno w Sodomie? Wierzaj mi, że dla większości ludzi jest ono w Sodomie” (t e n ż e, *Bracia Karamazow*, s. 133). Ideał Sodomy to rozpusta, czyli wynaturzona miłość, uwiedzenie przez obietnicę rozkoszy i zaspokojenia, to zwrócenie się ku pięknemu stworzeniu i jednocześnie odwrócenie się od Stwórcy tego piękna. Na temat Dymitrowego pojmowania piękna por. Ū. A. R o m a n o v, *Fenomen krasoty w interpretacji Dmitrija Karamazowa*, w: *Dostoevskij i sovremennost'. Materialy XXIV Meždunarodnyh Starorus-skich čtenij 2009 goda*, Novgorodskij muzej-zapovednik, Velikij Novgorod 2010, s. 228-230.

⁴⁰ Obraz, pochodzący z około 1513-1514 roku, znajduje się obecnie w Galerii Starych mistrzów w Dreźnie. Rafael Santi, podobnie jak William Szekspir, uznany został przez Stiepana Wierchowieńskiego, bohatera *Biesów*, za genialnego wyraziciela ideału piękna w sztuce: „Oświadczam, iż Szekspir i Rafael są ważniejsi od zniesienia poddaństwa, ważniejsi od guseł ludowych, od socjalizmu, od młodego pokolenia, od chemii, ważniejsi od całej nieomal ludzkości, gdyż są już owocem, prawdziwym owocem całej ludzkości, i może nawet najpiękniejszym, jaki tylko być może! To osiągnięty już kształt piękna, bez którego, kto wie, może nie zgodziłbym się żyć” (D o s t o j e w s k i, *Biesy*, s. 483n.). Odrzucając tak pojęte piękno i troszcząc się jedynie o chleb, człowiek skarleje duchowo, umrze z tęsknoty, a nauka – jak przekonuje Wierchowieński – „obróci się w chamstwo” (tamże). Krzysztof Kropaczewski, zestawiając poglądy Wierchowieńskiego z refleksją o pięknie sztuki sformułowaną przez Dostojewskiego w *Dzienniku pisarza* (por. t e n ż e, *Dziennik pisarza 1847-1874*, t. 1, tłum. M. Leśniewska, PIW, Warszawa 1982, s. 103), uznaje, że wypowiedź bohatera *Biesów* „nabiera charakteru (auto)parodii” (K. K r o p a c z e w s k i, *Dostojewowska koncepcja Piękna. W kontekście idei Bogocześnictwa, „Scripta Neophilologica Posnaniensia”* 12(2012), s. 144). Trudno się zgodzić z taką interpretacją, gdyż słowa Wierchowieńskiego nie ośmieszają i nie wypaczają własnych poglądów pisarza. Co najwyżej „estetyzująca” postawa życiowa bohatera *Biesów* stanowi wyraz jego wypaczonego stosunku do piękna.

⁴¹ Zob. F. D o s t o j e w s k i, *Potulna*, w: tenże, *Opowieści fantastyczne*, tłum. M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 60-106.

⁴² A. D o s t o j e w s k a, *Wspomnienia*, tłum. Z. Podgórzec, Wydawnictwo Współpraca, Warszawa 1988, s. 126.

skiej „całymi godzinami stał przed tym urzekającej piękności płótnem zamyślony i wzruszony”⁴³. W *Dzienniku* Anna zanotuje: „Co za piękno, co za niewinność, ile pokory, ile cierpienia w tych oczach! Fiedia uważa, iż w uśmiechu Madonny tkwi ból”⁴⁴. W podobnym duchu mówi o obliczu Maryi Arkadiusz Swidrygajłow, jeden z bohaterów *Zbrodni i kary*. Określa on twarz Madonny namalowanej przez Rafaela jako „twarz bolejącej jurodiwej”⁴⁵. Jurodstwo to szaleństwo Chrystusowe⁴⁶, to bezgraniczna miłość do Jezusa, gotowa z Nim współ-czuć, współ-cierpieć – przejść drogę Krzyża. „Ideal Madonny” nie jest ideałem cierpiętnictwa, ale pięknem-świętością będącym przyjęciem i znoszeniem cierpienia z miłości, w jedności z Chrystusem. W tradycji chrześcijańskiej Maryja jawi się jako Pneumatofora, Nosicielka Ducha Świętego, i zarazem Kalofora (od gr. kalós – piękno, gr. phoros – niosący)⁴⁷, gdyż to Ona, napełniona Duchem Świętym, staje się „całą piękną”, rodzi dla świata Zbawiciela i uczestniczy w Jego odkupieńczej męce.

NIC PIĘKNIEJSZEGO OD CHRYSTUSA⁴⁸

W liście z 1868 roku, skierowanym do Zofii Iwanowej, Dostojewski wyznaje: „Na świecie jest tylko jedna doskonale piękna postać – to Chrystus

⁴³ Tamże.

⁴⁴ T a ż, *Mój biedny Fiedia. Dziennik*, tłum. R. Przybylski, PIW, Warszawa 1971, s. 30.

⁴⁵ „Madonna Sykstyńska ma twarz fantastyczną, twarz pomyłonej cierpiętnicy – to się panu nie rzuciło w oczy?” (F. D o s t o j e w s k i, *Zbrodnia i kara*, tłum. C. Jastrzębiec-Kozłowski, w: tenże, *Dzieła wybrane*, t. 1, tłum. C. Jastrzębiec-Kozłowski, W. Broniewski, Warszawa 1984, s. 493). Jastrzębiec-Kozłowski tłumaczy „skorbnoj ūrodivoj” jako: „pomyłonej cierpiętnicy”, podczas gdy Swidrygajłow określa oblicze Madonny jako twarz „bolejącej jurodiwej” („zbołalej jurodiwej”): „U Siktinskoj Madonny lico fantastičeskoe, lico skorbnoj ūrodivoj, vam èto nebrilos’ v glaza?” (t e n ż e, *Prestuplenie i nakazanie*, w: tenże, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomah*, t. 6, Nauka, Leningrad 1973, s. 369).

⁴⁶ Św. Paweł mówi o jurodstwie, byciu „głupim dla Chrystusa”, jako o doświadczeniu wszystkich chrześcijan: „My głupi dla Chrystusa, wy mądrzy w Chrystusie, my niemocni, wy mocni; wy doznajecie szacunku, a my wzgardy. Aż do tej chwili łakniemy i cierpimy pragnienie, brak nam odzieży, jesteśmy policzkowani i skazani na tułaczkę, i utrudzeni pracą rąk własnych. Błogosławimy, gdy nam zlorzeczą, znosimy, gdy nas prześladują; dobrym słowem odpowiadamy, gdy nas spotwarzają. Staliśmy się jakby śmieciem tego świata i wzbudzamy odrazę we wszystkich aż do tej chwili” (1 Kor 4,10-13). Na temat jurodstwa zob. A. P a n c z e n k o, *Staroruskie szaleństwo Chrystusowe jako widowisko*, w: *Semiotyka dziejów Rosji*, tłum. B. Żyłko, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1993, s. 101-150; E. M i k i c i u k, *Krzywe zwierciadło czy ikona Chrystusa?* (rec. C. Wodziński, *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000), „Więź” 2002, nr 1(519), s. 147-150.

⁴⁷ Por. S.C. N a p i ó r k o w s k i OFMConv, *Tota pulchra. O mariologii piękna i pięknie w mariologii*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2002 nr 4(21), s. 60n.; J. S p r u t t a, *Maryja jako „Tota Pulchra”. Na granicy teologii i sztuki*, „Salvatoris Mater” 5(2003) nr 4, s. 200; zob. K. W o n s SDS, *Cała piękna. Lectio divina z Maryją*, Wydawnictwo Salwator, Kraków 2017.

⁴⁸ „Nie ma nic piękniejszego [...] od Chrystusa” (F. D o s t o j e w s k i, *Do Natalii Fonwizinej. Omsk, po 20 lutym 1854 roku*, w: tenże, *Listy*, tłum. Z. Podgórzec, R. Przybylski, PIW, Warszawa 1979, s. 114).

– i już pojawienie się tej bezmiernie, nieskończenie pięknej postaci samo w sobie jest cudem niepojętym (cały sens Ewangelii Janowej polega właśnie na tym, że dopatrywał się on cudu w samym wcieleniu, w samym objawieniu się piękna)⁴⁹.

Autor *Idioty*, pisząc o Wcieleniu, które rozumie jako kalofanię⁵⁰, objawienie się Piękną w świecie⁵¹, nie używa wyłącznie czasu przeszłego. Nie mówi jedynie o Jezusie historycznym, ale o Tym, który Jest. Odnosi się do Ewangelii według św. Jana, gdyż szczególnie mocno wybrzmiewa w niej wiara w zbawczy sens samej tajemnicy Inkarnacji: „Tak bowiem Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał, aby każdy, kto w Niego wierzy, nie zginął, ale miał życie wieczne” (J 3,16)⁵². Syn – widzialne Piękno niewidzialnego Ojca, wskazuje na Bożą miłość, jest Bożym wyznaniem miłości.

Rozważania na temat soteriologicznego (gr. *soteria* – zbawienie) znaczenia wiary we Wcielone Słowo odnajdujemy w zapiskach brulionowych do *Biesów*: „Wielu sądzi, że wystarczy wierzyć w moralność Chrystusową, aby być chrześcijaninem”⁵³. Nie moralność Chrystusowa, nie nauka Chrystusa zbawi świat, a właśnie wiara w to, że Słowo stało się Ciałem. Wiara ta nie jest jedynie rozumowym uznaniem wyższości Jego nauk, ale czystym porywem. Trzeba

⁴⁹ Tamże. Określenie: „položitel’no prekrasnoe lico” (t e n ż e, *Pis’mo S.A. Ivanovoj. 1 áнварá 1868. Ženeva*, w: tenże, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomah*, t. 28, cz. 2, Nauka, Leningrad 1985, s. 251) należałoby przetłumaczyć „doskonale piękna osoba”, nie zaś: „postać”. Wcześniej Dostojewski rzeczywiście mówi o konieczności stworzenia pięknej postaci w literaturze, „doskonale [pozytywnie] pięknego człowieka” („položitel’no prekrasnogo čeloveka” – tamże). Za „piękną postać literatury chrześcijańskiej” (t e n ż e, *Do Zofii Iwanownej. Genewa, 1/13 stycznia 1868 roku*, w: *Listy*, s. 230) pisarz uznaje Cervantesowskiego Don Kichota i tą właśnie postacią inspirował się, kreując bohatera *Idioty*.

⁵⁰ Pojęcie kalofanii – oznaczające objawienie się piękna, jego manifestację – stosowane jest w kaloteologii, czyli teologii piękna (zob. K. K l a u z a, *Teokalia. Piękno Boga. Prolegomena do estetyki dogmatycznej*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008; J.P. S t r u m i ł o w s k i OCist, *Piękno zbawi świat?*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2016). Określenie to łączy dwa greckie słowa: „kalós” – „piękno” oraz „faínomai” – „zjawiać się”, „ukazywać się”, „pojawiać się”, „pokazywać się”, „być widocznym”.

⁵¹ Étienne Barilier pisze: „Piękno jest cechą, którą Ewangelie przypisują Jezusowi. W każdym razie Ewangelia św. Jana, w której Chrystus wypowiada to zaskakujące zdanie, tłumaczone zazwyczaj nieodpowiednio i błędnie: «Jestem dobrym pasterzem». W rzeczywistości Jezus mówi: «Jestem pięknym pasterzem»” (É. B a r i l i e r, *Piękno zbawi świat*, tłum. M. Boutry, „Znak” 61(2009) nr 5(648), <http://www miesiecznik.znak.com.pl/6482008etienne-barilierpiekno-zbawi-swiat-tlum-malgorzata-boutry/>; por. J 10,11).

⁵² „Albowiem Bóg nie posłał swego Syna na świat po to, aby świat potępił, ale po to, by świat został przez Niego zbawiony” (J 3,17).

⁵³ Dostojewski krytycznie odnosi się do chrześcijaństwa zredukowanego do moralności. Zarzut tego typu redukcji wysuwno przeciwko Lwu Tołstojowi, który nie wierzył w bogocześność i zmartwychwstanie Jezusa, a widział w Nim wyłącznie nauczyciela dobrego, moralnego życia (por. W. S o ł o w j o w, *Trzy rozmowy. 1899-1900*, tłum. J. Zychowicz, w: tenże, *Wybór pism*, t. 2, W drodze, Poznań 1988, s. 116).

wierzyć, że jest to ostateczny ideał człowieka, w pełni wcielone Słowo, Bóg wcielony⁵⁴.

W Prologu do Ewangelii według św. Jana, będącym swoistym hymnem na cześć Wcielenia Słowa, czytamy:

A Słowo stało się ciałem
i zamieszkało wśród nas.
I oglądaliśmy Jego chwałę,
chwałę, jaką Jednorodzony otrzymuje od Ojca,
pełen łaski i prawdy (J 1,14).

Dostojewski, przytaczając Janowe słowa, podkreśla, że zbawienie przynosi wiara w Boga, który stał się Człowiekiem, że Chrystus objawił w pełni zarówno to, kim jest Bóg, jak i to, kim jest człowiek. Mogłoby się wydawać, że akcentując wiarę w Zbawiciela, pisarz umniejsza wartość moralności chrześcijańskiej i Jezusowej nauki, jak gdyby oddzielając je od Osoby Syna Bożego. Tak jednak nie jest. Zdanie: „Idea moralna w Chrystusie”⁵⁵, które odnajdujemy w notatkach do *Biesów*, potwierdzają liczne wypowiedzi pisarza dotyczące kwestii etycznych. Przykładowo, podejmując spór z Konstantinem Kavelinem, Dostojewski pisze:

To niewystarczające mierzyć etykę wiernością swoim przekonaniom. Należy nieustannie ponawiać pytanie: czy moje przekonania są słuszne? A sprawdzian jest jeden tylko – to Chrystus. Ale to już nie filozofia, a wiara: wiara zaś – to kolor czerwony...

Tego, który pali heretyków na stosie, nie mogę uznać za człowieka moralnego, bowiem odrzucam Pańską tezę, że moralność – to zgodność z przekonaniem wewnętrznym. To tylko rzetelność (język rosyjski jest bogaty), nie zaś żadna moralność. Mam jeden jedyny wzór i ideał: Chrystusa. Pytam: czy Chrystus spaliłby heretyka? Nie. A więc palenie heretyków jest czynem niemoralnym...

Chrystus się mylił – Pan tego dowiódł! Bolesne to uczucie, pozostaną lepiej przy błędzie z Chrystusem, aniżeli z Panem...

Nie ma już Pan w sobie krzty żywego życia, tylko same formuły i kategorie, i to najwidoczniej Panu dogadza: mniej kłopotów, więcej spokoju (lenistwa)...

Mówi Pan, że postępować moralnie – to znaczy w zgodzie z przekonaniem. Ale skądże Pan to wyprowadził? Ja Panu po prostu nie uwierzę i powiem wręcz przeciwnie, że postępować według swoich przekonań to niemoralność⁵⁶.

Autor tych słów wyraźnie odżegnuje się od etyki zbudowanej na „prywatnych przekonaniach”, oderwanej od prawa moralnego zawartego w Dekalogu,

⁵⁴ Por. D o s t o e v s k i j, *Besy. Glava devjataâ „U Tihona”*. *Rukopisnye redakcii*, s. 187n.

⁵⁵ W oryginalnej: „Nravstvennaâ ideâ v Hriste” (tamże, s. 177).

⁵⁶ Cyt. za: M. B a c h t i n, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970, s. 149n. Por. *Biografiâ, pis'ma i zametki iz zapisnoj kniżki F.M. Dostoevskogo*, Tip. A.S. Suvorina, Sankt Peterburg 1883, s. 371n., 374.

oderwanej od przykazania miłości ustanowionego przez Boga i w pełni objawionego-urzeczywistnionego przez Jezusa Chrystusa⁵⁷. Więź z Osobą Zbawiciela, wpatrywanie się w obraz Boga-Człowieka, słuchanie Słowa i wierne wypełnianie Jego nauki pisarz przeciwstawia dziewiętnastowiecznym ideologiom (nihilizmowi, ateizmowi, antropoteizmowi, socjalizmowi) i naukowym „dowodom”, redukującym człowieka do zwierzęcia, pozbawionego duszy i walczącego jedynie o byt. To dlatego w adresowanym do Natalii Fonwizinej liście z 1854 roku deklaruje, podobnie jak w odpowiedzi udzielonej Kavelinowi, pozostanie z Chrystusem „poza prawdą”: „Symbol [wiary – E.M.] – pisze Dostojewski – jest bardzo prosty, oto on: wierzyć, że nie ma nic piękniejszego, głębszego, sympatyczniejszego, rozumniejszego, odważniejszego od Chrystusa, i z żarliwą miłością powiadać sobie, że nie tylko nie ma, lecz że [być] nie może. Więcej, gdyby ktoś mi udowodnił, że Chrystus jest poza prawdą, i rzeczywiście byłoby tak, że prawda jest poza Chrystusem, to wolałbym pozostać z Chrystusem niż z prawdą”⁵⁸.

W Synu Bożym, którego wyznaje autor *Potulnej*, nie ma rozłamu między pięknem, prawdą i dobrem⁵⁹. Dostojewski pozostaje wierny słowom Chrystusa, który mówił o sobie, że jest prawdą⁶⁰. Stwierdzenie pisarza nie jest „hipotezą bezbożnictwa”⁶¹, gdyż kwestionuje on nie prawdę Ewangelii, ale „prawdę” „euklidesowego umysłu”⁶², czyli wytwór ludzkiej pychy, absolutyzującej rozum, pozbawiony światła wiary. Mówiąc o współczesnych mu ateistach, konstatuje: „Odrzucają oni Chrystusa zgodnie ze swoim rozumem. Ale czy rozum ich jest czysty? Czy serce ich jest święte? [...] nie uważam, żeby to byli źli ludzie. Są zarażeni powszechną obecnie chorobą wszystkich rosyjskich inteligentów: lekkomyślnym stosunkiem do przedmiotu, ogromną zarozumiałością, jaka największym umysłem Europy nawet się nie śniła, fenomenalną ciemnotą w sprawach, o których mają odwagę się wypowiadać. [...]”

⁵⁷ Taką „nową moralność” próbował zbudować Rodion Raskolnikow, bohater *Zbrodni i kary*. Jeszcze na katordze trwał on uparcie w przekonaniu, że człowiek nieprzeciętny „ma prawo” zezwolić sobie na przelanie krwi: „Sądził siebie surowo, ale zatwardziało jego sumienie nie znajdowało w przeszłości żadnej szczególnie okropnej winy, chyba tylko zwykłe chybienie” (D o s t o j e w s k i, *Zbrodnia i kara*, s. 553n.). „Cóż oznacza słowo «występek»? Sumienie mam spokojne” – oznajmił (tamże, s. 554). „Spokojne” sumienie Raskolnikowa to sumienie zatwardziałe, sumienie „bez Boga”: „Sumienie bez Boga – pisze Dostojewski – to okropność, może doprowadzić do najbardziej niemoralnych postępów” (t e n ż e, *Z notatników*, tłum. Z. Podgórzec, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 325).

⁵⁸ T e n ż e, *List do Natalii Fonwizinej. Omsk, po 20 lutym 1854 roku*, s. 114n.

⁵⁹ Jak pisze o. Jan Paweł Strumiłowski OCist, „prawda, dobro i piękno jako transcendentalia są tożsame z samym bytem Bożym” (S t r u m i ł o w s k i OCist, dz. cyt., s. 121).

⁶⁰ „Ja jestem drogą i prawdą, i życiem” (J 14,6).

⁶¹ J. S a l i j OP, *Odpowiedzi na ankietę „Dostojewski dzisiaj”*, „Znak” 33(1981) nr 1-2(319-320), s. 63.

⁶² D o s t o j e w s k i, *Bracia Karamazow*, s. 280.

Znam mnóstwo apostatów, którzy w końcu całą duszą powrócili do Chrystusa. Wszelako ci właśnie szukali prawdy naprawdę. Szukajcie, a znajdziecie”⁶³.

Dostojewski nie przekreśla poznania rozumowego, ale zwraca uwagę, że dotarcie do prawdy wymaga zarazem świętości serca i czystości rozumu. Intuicja pisarza zgodna jest z Chrystusowym przesłaniem: „Błogosławieni czystego serca, albowiem oni Boga oglądać będą” (Mt 5,8) oraz ze słowami: „Każdy, kto jest z prawdy, słucha mojego głosu” (J 18,37).. Podobnie jak autor Księgi Syracha nie przeciwstawia on serca rozumowi⁶⁴, ale potwierdza biblijną prawdę, że to Bóg dał człowiekowi „serce zdolne do myślenia” (Syr 17,6)⁶⁵. Serce i rozum, które wytrwale i z pokorą szukają prawdy, by mogły w końcu stać się „organami” jej poznania, muszą zostać oczyszczone, uświęcone przez Boga. „Prawda”, kwestionowana przez Dostojewskiego, to „prawda” socjalizmu, który „odsunął Chrystusa i troszczy się przede wszystkim o chleb, przywołał naukę i twierdzi, że przyczyną wszystkich ludzkich nieszczęść jest tylko nędza, walka o istnienie”⁶⁶. Powołując się na ewangeliczny opis kuszenia Chrystusa na pustyni⁶⁷, rosyjski pisarz przeciwstawia socjalistycznemu „prawu kajdan i zniewolenia chlebem”⁶⁸ Chrystusowe „prawo Wolności i Światła”⁶⁹, walce o byt – ideał piękna-dobra, wyrażający się w braterskiej miłości i w geście dzielenia się chlebem⁷⁰: „Chrystus wiedział [...], że samym chlebem nie ożywi się człowieka. Jeśli jednocześnie nie ofiaruje mu życia duchowego,

⁶³ T e n z e, *Do słuchaczki Wyższych Kursów Żeńskich. Petersburg, 15 stycznia 1880 roku*, w: *Listy*, s. 564. Wypowiedź kończy sformułowanie zaczerpnięte z Ewangelii według św. Mateusza (por. Mt 7,7).

⁶⁴ Rozdźwięk między sercem a rozumem jest skutkiem grzechu. Dymitr Karamazow mówi: „Co rozumowi wydaje się hańbą, to sercu czystym pięknem” (D o s t o j e w s k i, *Bracia Karamazow*, s. 133).

⁶⁵ W ujęciu biblijnym serce to nie sfera emocji czy „romantycznej” uczuciowości, ale „narząd”, za pomocą którego człowiek poznaje Boga i przyjmuje wiarę w zbawienie: „Jeżeli więc ustami swoimi wyznasz, że JEZUS JEST PANEM, i w sercu swoim uwierzysz, że Bóg Go wskrzesił z martwych – osiągniesz zbawienie. Bo sercem przyjęta wiara prowadzi do sprawiedliwości, a wyznawanie jej ustami – do zbawienia” (Rz 10,9-10).

⁶⁶ F. D o s t o j e w s k i, *Do W. Aleksiejewa. Petersburg, 7 czerwca 1876 roku*, w: *Listy*, s. 430n.

⁶⁷ „Pełen Ducha Świętego, powrócił Jezus znad Jordanu, a wiedziony był przez Ducha na pustyni czterdzieści dni, i był kuszony przez diabła. Nic przez owe dni nie jadł, a po ich upływie poczuł głód. Rzekł Mu wtedy diabeł: «Jeśli jesteś Synem Bożym, powiedz temu kamieniowi, żeby stał się chlebem». Odpowiedział mu Jezus: «Napisane jest: ‘Nie samym chlebem żyje człowiek’»” (Łk 4,1-4).

⁶⁸ F. D o s t o j e w s k i, *Do Mikołaja Lubimowa. Stara Russa, 11 czerwca 1789 roku*, w: *Listy*, s. 519.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Należy tu przywołać ewangeliczny opis rozmnożenia chleba (por. Mk 6,32-44; Mt 14,13-21; Łk 9,12-17; J 6,1-15) oraz opowieść o tak zwanym drugim rozmnożeniu chleba (por. Mk 8,1-9; Mt 15,32-38).

ideału Piękna, to umrze z tęsknoty, zwariuje, zabije siebie albo popadnie w pogańskie fantazje. A ponieważ Chrystus wraz z sobą i swoim Słowem przynosił ludziom ideał Piękna, to zdecydował, że lepiej jest wsączać ten ideał w dusze. Przeniknięte tym ideałem dusze staną się sobie braćmi”⁷¹.

Dostojewski, pozostając wierny myśli chrześcijańskiej, postrzega Chrystusa jako wcielone, osobowe Piękno, Prawdę i Dobro. Syn Boży jest „Pierworodnym wobec każdego stworzenia”, a więc człowiek, stworzony na Jego obraz i podobieństwo, w Nim rozpoznaje swoją najgłębszą duchową tożsamość. Odrzucając ją, redukując swoje istnienie do zwierzęcych instynktów, ulega diabelskiej pokusie⁷² i skazany jest na samozagładę. W ujęciu pisarza to w boskości i doskonałym człowieczeństwie Chrystusa człowiek może odkryć własne powołanie do przeobóstwienia (gr. *théosis*), które jest odnowieniem przez Ducha Świętego podobieństwa do Pierwowzoru, upodobnieniem człowieka do Zbawiciela i miłosnym zjednoczeniem z Bogiem⁷³: „Chrystus przyszedł po to, aby ludzkość dowiedziała się, że [...] natura człowieczego ducha może objawić się w [...] niebiańskim blasku, [...] w ciele, a nie jedynie w marzeniu i ideale [...]. Naśladowcy Chrystusa, ubóstwiwszy to jaśniejące Ciało, zaświadczyli przez srogie męki, jakim szczęściem jest nosić w sobie to Ciało, naśladować doskonałość Jego obrazu i wierzyć w Jego wcielenie. Inni, widząc, jakie szczęście daje to Ciało, gdy tylko człowiek zaczyna je spożywać, przystępując do komunii, i gdy rzeczywiście upodabnia się do jego piękna, dziwowali się, zdumiewali i, koniec końców, sami pragnęli zaznać tego szczęścia, stając się chrześcijanami i radując się z powodu cierpień. Właśnie o to w istocie chodzi, że Słowo stało się Ciałem. W tym zawiera się cała wiara i wszelka pociecha ludzkości”⁷⁴.

Zgodnie ze złotą regułą soteriologii patrystycznej, „Bóg stał się człowiekiem, aby człowiek mógł stać się bogiem”⁷⁵. Dostojewski, chociaż nie przytacza

⁷¹ Dostojewski, *Do W. Aleksiejewa. Petersburg, 7 czerwca 1876 roku*, s. 430n. Dostojewski używa sformułowania „ideał Piękna”, ale za każdym razem mówi o ideale-archetypie jako Logosie (Słowie) Wcielonym. „Platon – pisze ks. Robert J. Woźniak – powiedziałyby, że arché rzeczy jest idea, a chrześcijanie – że arché rzeczy jest Logos, który stał się człowiekiem (R.J. Woźniak, *Szkoła patrzenia. Rozmowy w Trójcy Świętej*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2017, s. 61).

⁷² „Ideę diabła [...] można przymierzyć jedynie do człowieka-zwierzęcia” (Dostojewski, *Do W. Aleksiejewa, Petersburg, 7 czerwca 1876 roku*, s. 430).

⁷³ Zob. J. Meyendorff, *Odkupienie i przeobóstwienie*, w: tenże, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, tłum. J. Prokopiuk, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1984, s. 206-213.

⁷⁴ Dostoevskij, *Besy. Glava devâtaâ „U Tihona”. Rukopisnye redakcii*, s. 112n.

⁷⁵ C.S. Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 1, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1999, s. 718. Jak pisze ks. Józef Naumowicz, formuła ta przypisywana była różnym autorom wczesnochrześcijańskim: Atanazemu, ojcom kapadockim i Maksymowi Wyznawcy (por. J. Naumowicz, *Wcielenie Boga i zbawienie człowieka. Złota reguła soteriologii patrystycznej*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 13(2000), s. 17).

tej formuły, mówi o naśladowcach Chrystusa, którzy przyjęli i nosili w sobie „jaśniejące Ciało”, a więc – zgodnie z określeniem św. Pawła – „przyoblekli się w Chrystusa”⁷⁶, promieniowali Jego świętością, objawili Jego Piękno. „Niebiańskie światło” czy też „jaśniejące Ciało”, o którym pisze autor *Idioty*, to określenia przywodzące na myśl wydarzenia z Góry Przemienienia: „Tam przemienił się wobec nich: twarz Jego zajaśniała jak słońce, odzienie zaś stało się białe jak światło” (Mt 17,2, por. Łk 9,29-36; Mk 9,2-3)⁷⁷. Tabor to miejsce kalofanii, objawienia się Piękna (il. 2)⁷⁸. W zapisach brulionowych do *Braci Karamazow* odnalezć można następujące zdanie: „Przemieni się ciało wasze («światło Taboru»). Życie jest rajem, my posiadamy klucze”⁷⁹. Określenie „światło Taboru”, ważne dla hezychazmu, czyli wschodniej tradycji mistycznej⁸⁰, nie odnosi się wyłącznie do wizji przemienienia (gr. metamorphosis) samego Chrystusa, ale oznacza zaproszenie człowieka do współuczestniczenia w tym przeobrażeniu, stanowi zapowiedź pełnego przeobstwienia natury człowieka: „Sprawiedliwi jaśnieć będą jak słońce w królestwie Ojca swego” (Mt 13,43). Światłość, którą promieniuują święci, jest znakiem ich przemienienia przez Chrystusowe Piękno. Św. Paweł w Drugim Liście do Koryntian głosi: „My wszyscy z odsłoniętą twarzą wpatrujemy się w jasność Pańską jakby w zwierciadle; za sprawą Ducha Pańskiego, coraz bardziej jaśniejąc, upodobniamy się do Jego obrazu” (2 Kor 3,18).

⁷⁶ „Bo wy wszyscy, którzy zostaliście ochrzczeni w Chrystusie, przyoblekliście się w Chrystusa” (Ga 3,27).

⁷⁷ Należy jednak pamiętać, że Przemienienie następuje po tym, jak Jezus zapowiada uczniom swoją mękę (por. Mt 16,21).

⁷⁸ Na ikonie Przemienienia (na przykład tej wykonanej przez Teofana Greka u schyłku czter nastego wieku, obecnie znajdującej się w Galerii Trietiakowskiej w Moskwie) Chrystus otoczony jest świetlistą mandorlą, będącą manifestacją Bożej mocy i chwały.

⁷⁹ F. M. D o s t o e v s k i j, *Brat' a Karamazovy. Kn.11-12. Ėpilog. Rukopisnye redakcii*, w: tenże, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomah*, t. 15, Nauka, Leningrad 1976, s. 245. (Określenie „światło Taboru” – por też: tamże, s. 246). Słowa „Życie jest rajem” wypowiedają w *Braciach Karamazow* Markiel i Zosima (por. t e n ż e, *Bracia Karamazow*, s. 342, 355), doświadczający radości przebywania z Bogiem. Sam pisarz, snując refleksję na temat „raju Chrystusa” (t e n ż e, *Z notatników*, s. 28) i przyszłego „innego jestestwa” (tamże, s. 29), podkreśla, że dla człowieka stan ten oznacza przekształcenie się w „ja” Chrystusa. Św. Paweł wyraża ową przemianę następującymi słowami: „Teraz zaś już nie ja żyję, lecz żyje we mnie Chrystus” (Ga 2,20). Na temat wizji raj u twórczości Dostojewskiego zob. E. M i k i c i u k, *Wizje raj u i piekła*, w: taż, *Teatr paschalny Fiodora Dostojewskiego. O wątkach misteryjnych „Braci Karamazow” i ich wizjach scenicznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009, s. 188-221.

⁸⁰ Ta tradycja mistyczna czy też swoista szkoła kontemplacji rozwinęła się przede wszystkim w monastycyzmie bizantyjskim i staroruskim. Za sprawą Grzegorza Synaity, Mikołaja Kabasylasa i Grzegorza Palamasa stała się ona w czternastym wieku powszechna na Górze Athos, potem przejęto ją również na Rusi (hezychastami byli między innymi Sergiusz z Radoneża i Nil Sorski). Greckie słowo „hesychia” oznacza ciszę, pokój, milczenie. Hezychasty wierzyli, że wybierając drogę samotnej modlitwy, osiągną stan oczyszczenia i ujrzą Boską Światłość.

Jaśniejące nadprzyrodzonym światłem twarze świętych opisane zostają w tekstach hagiograficznych. We wspomnieniach Mikołaja Motowiłowa, poświęconych jego spotkaniu ze św. Serafinem z Sarowa, znajdujemy następujący zapis ich rozmowy:

– Nie mogę, ojcze, patrzeć [...], bo z oczu ojca padają błyskawice. Twarz ojca stała się jaśniejsza od słońca, oczy bolały od blasku!...

Ojciec Serafin powiedział:

– Nie bój się, pobożny bracie! Pan stał się tak samo świetlisty jak i ja sam. Teraz pan też jest w pełni Ducha Bożego, inaczej nie mógłby mnie zobaczyć w tym stanie⁸¹.

Starca Zosimę z odsłoniętą, jaśniejącą twarzą widzi we śnie Alosza Karamazow, modlący się przy ciele zmarłego: „Tak, ku niemu, ku niemu podchodzi ten chudy staruszek z drobnymi zmarszczkami na twarzy, rozpromieniony i uśmiechnięty. [...] Oblicze odsłonięte, oczy błyszczą”⁸². Mnich nie stracił swojej tożsamości, ale uzyskał jej pełnię, chwalać Boga w swoim nowym ciele, w ciele „uwielbionym” (Flp 3,21), „niezniszczalnym” (1 Kor 15,42), „chwalebny” (1 Kor 15,43), „duchowym” (1 Kor 15,44). W *Braciach Karamazow* to piękno duchowe, którym promieniuje oblicze Zosimy, ujawnia się już zresztą za jego życia. Narrator powieści podkreśla bijącą z twarzy starca jasność, dobroć i radość. Mowa jest też o wesołym spojrzeniu Zosimy, o jego łagodnym uśmiechu⁸³, który nie oznacza bynajmniej obojętności na ból czy wyzwolenie z niego, ale przyjęcie cierpienia z miłości do Boga i bliźniego. W opisie śmierci schorowanego mnicha podkreśla się to miłosne połączenie ze sobą radości i cierpienia, uśmiechu i bólu⁸⁴, możliwe tylko wtedy, gdy człowiek w pełni powierza się Bogu: „Starzec poczuł nagle jakby silny ból w piersiach, zbladł i mocno przycisnął rękę do serca. Wszyscy wtedy wstali i otoczyli go; lecz on, chociaż bardzo cierpiał, patrzył na nich z uśmiechem, cicho osunął się z fotela na podłogę, ukląkł, następnie pochylił się twarzą ku ziemi, rozpostarł ręce i jakby w radosnym uniesieniu, całując ziemię i modląc się (jak sam tego uczył), cicho i radośnie oddał duszę Bogu”⁸⁵.

⁸¹ Św. Serafin z Sarowa, *Ogień Ducha Świętego*, tłum. H. Paprocki, Wydawnictwo Esprit, Kraków 2008, s. 85.

⁸² Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 425. O rozświetlonym Bożym światłem obliczu człowieka czytamy już w *Starym Testamencie*: „Gdy Mojżesz zstępował z góry Synaj z dwiema tablicami Świadcstwa w ręku, nie wiedział, że skóra na jego twarzy promieniała na skutek rozmowy z Panem” (Wj 34,29).

⁸³ Por. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 57, 75, 59, 197 i 425.

⁸⁴ Por. Dostojewska, *Wspomnienia*, s. 126.

⁸⁵ Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 384.

Kiedy w zapiskach do *Biesów* Dostojewski mówi o naśladowcach Chrystusa, którzy „ubóstwiwszy [...] jaśniejące Ciało, zaświadczyli przez srogie męki, jakim szczęściem jest nosić w sobie to Ciało”⁸⁶, wskazuje właśnie na owo radosne, uszczęśliwiające przyjęcie męczeństwa, zaświadczone o miłości Zbawiciela. Męczennicy, czyli świadkowie (gr. mártus, łac. martyr – świadek) „jaśniejącego Ciała”, podobnie jak umęczony i ukrzyżowany Jezus, wydają swoje ciała na wyniszczenie⁸⁷. Ale właśnie przez takie skatowane, poniżone, cierpiące, „brzydkie” ciała prześwieca piękno tożsame z miłością, objawia się piękno Krzyża.

„NIE MIAŁ ON WDZIEKU ANI TEŻ BLASKU” (Iz 53,2)

W notatkach do *Dziennika pisarza* Dostojewski zapisał następującą myśl: „Chrystus – 1. Piękno, 2. Nikt nie jest lepszy, 3. Jeśli tak jest, to cud – oto cała wiara, potem już tylko kazanie Jana Złotoustego na słowa «aż do godziny dziewiątej»”⁸⁸.

Autor *Braci Karamazow*, wyznając wiarę w Chrystusa-Piękno, podkreśla jednocześnie, że akt zbawczy dokonał się na krzyżu. Kazanie św. Jana Złotoustego, na które pisarz powołuje się w drugiej części wypowiedzi, dotyczy fragmentu Ewangelii według św. Mateusza, w którym mowa jest o godzinie śmierci Jezusa: „Było już około godziny szóstej i mrok ogarnął całą ziemię aż do godziny dziewiątej. Słońce się zaćmiło i zasłona przybytku rozdarła się przez środek. Wtedy Jezus zawołał donośnym głosem: *Ojcze, w Twoje ręce powierzam ducha mego*. Po tych słowach wyzionął ducha” (Łk 23,44-46).

Zarówno ewangelista Łukasz, jak i pozostali synoptycy podają, że „Jezus umarł na krzyżu około godziny dziewiątej. Od godziny szóstej do godziny

⁸⁶ Т е н ъ е, *Besy. Glava devâtaâ „U Tihona”. Rukopisnye redakcii*, s. 112n. „Prosijawszuju plot” można przetłumaczyć również jako: „ciało przeświecone”.

⁸⁷ W wypowiedzi Dostojewskiego nie pada wprost imię św. Szczepana, ale sformułowania, których pisarz używa, odnoszą się w pełni do tego pierwszego świadka Zmartwychwstałego. W Dziejach Apostolskich św. Łukasz podkreśla, że prześladowcy Szczepana „zobaczyli twarz jego, podobną do oblicza anioła” (Dz 6,15), a więc przemienioną, podobnie jak twarz Jezusa na Górze Tabor, rozświetloną przez Słowo. To Słowo w Szczepanie stało się ciałem, w nim Chrystus ponownie został oskarżony i umęczony (por. Dz 7,58-60), by dać wyraz Bożej miłości, która przebacza oprawcom i zwycięża śmierć.

⁸⁸ Д о с т о ј е в с к и, *Z notatników*, s. 248. „Hristos – 1) Krasota. 2) Net lučše. 3) Esli tak, to čudo vot i vsâ vera. Zasiim uže propoved’ Ioanna Zlatous<ta> / aše v devâty<j> čas – pomnrite – /” (t e n ъ e, *Dnevnik pisatelâ za 1876 god. Noâbr’-dekabr’*, w: tenże, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomah*, t. 24, Nauka, Leningrad 1982, s. 202). W polskim tłumaczeniu słowo „piękno” oraz pozostałe słowa zaczynające każdy podpunkt zapisane zostały małą literą; wprowadziłam zapis zgodny z rosyjską wersją.

dziewiątej ciemności panowały nad ziemią. Były to godziny, w czasie których Chrystus wisiał na krzyżu”⁸⁹.

Św. Jan Złotousty w swoim komentarzu do Mateuszowego opisu śmierci Jezusa⁹⁰ jako ważny kontekst dla podjętych rozważań przywołuje słowa Chrystusa skierowane do faryzeuszów: „Plemię przewrotne i wiarołomne żąda znaku, ale żaden znak nie będzie mu dany, prócz znaku proroka Jonasza” (Mt 12,39), które – według doktora Kościoła – stanowią zapowiedź śmierci i zmartwychwstania Zbawiciela. Biskup Konstantynopola cytuje również zdanie z Ewangelii według św. Jana: „Gdy wywyższycie Syna Człowieczego, wtedy poznacie, że JA JESTEM” (J 8,28)⁹¹. „Te słowa – komentuje autor *Homilii* – mają takie znaczenie: «Kiedy Mnie ukrzyżujecie i będziecie sądzić, że Mnie pokonałście, wtedy najbardziej poznacie moją moc»”⁹². Św. Jan Chryzostom podkreśla, że Jezus wyraża swoje pełne poddanie się woli Ojca, że do końca i we wszystkim „okazuje swą zgodność z Ojcem”⁹³, a będąc najbardziej bezbronny, pozbawiony życia, przebity włócznią, obdarza życiem: „Po tym przebiciu wytrysnęły strumienie naszego zbawienia (por. J 19,34B)”⁹⁴.

Moc Krzyża objawia się w poniżeniu i śmierci Jezusa. Jan Złotousty podejmuje refleksję na temat gniewu Boga i Jego mocy, która manifestuje się poprzez zjawiska przyrodnicze i kosmiczne, ale podkreśla zarazem, że ta moc Boga to nie niszczycielska prze-moc, ale życiodajna moc miłości, będąca odpowiedzią na złość i nienawiść tych, którzy ukrzyżowali Zbawiciela: „Ten, kto pokruszył skały, pograżył cały świat w ciemnościach, z o wiele większą łatwością mógłby to uczynić względem nich, gdyby tylko chciał. Jednakże

⁸⁹ E. L i p i ń s k i, *Godzina ukrzyżowania*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 12(1959) nr 2, s. 127. Ks. Edward Lipiński wyjaśnia, że zastosowany w Biblii system chronometryczny różni się od naszego sposobu liczenia czasu: „W okresie uroczystości wielkanocnych, tj. w porze wiosennej, pierwsza godzina przypadała na naszą 6-9, trzecia – na 9-12, szósta – 12-15, dziewiąta – na okresy między 15 a 18” (tamże, s. 134).

⁹⁰ Zob. Św. J a n C h r y z o s t o m, *Homilia LXXXVIII: Mt 27,45-61*, w: tenże, *Homilie na Ewangelię według św. Mateusza*, cz. 2, *Homilie 41-90*, tłum. A. Baron, J. Krystyniak, Wydawnictwo WAM, Kraków 2001, s. 507-515.

⁹¹ Jan Złotousty nie cytuje w swym tekście fragmentu Listu św. Pawła do Filipian: „On to, istniejąc w postaci Bożej, / nie skorzystał ze sposobności, / aby na równi być z Bogiem, / lecz ogołocił samego siebie, / przyjąwszy postać sługi, / stając się podobnym do ludzi. / A w zewnętrznej postaci uznany za człowieka, / uniżył samego siebie, / stając się posłusznym aż do śmierci – i to śmierci krzyżowej. / Dlatego też Bóg Go nad wszystko wywyższył / i darował Mu imię / ponad wszelkie imię, / aby na imię Jezusa / zgięło się każde kolano / istot niebieskich i ziemskich, i podziemnych. / I aby wszelki język wyznał, / że Jezus Chrystus jest PANEM / ku chwale Boga Ojca” (Flp 2,6-11). Fragment ten mówi właśnie o uniżeniu, będącym zarazem wywyższeniem Chrystusa. Nauka św. Pawła i przywołana przez biskupa Konstantynopola myśl św. Jana wzajemnie się oświetlają.

⁹² Św. J a n C h r y z o s t o m, dz. cyt., s. 507.

⁹³ Tamże, s. 508.

⁹⁴ Tamże, s. 509. „I oglądaliśmy Jego chwałę, / chwałę, jaką Jednorodzony otrzymuje od Ojca, / pełen łaski i prawdy” (J 1,14).

nie chciał tego, ale uderzając swym gniewem w żywioły, chciał ich zbawić swoją dobrocią⁹⁵.

Jan Złotousty wielokrotnie mówi o „mocy krzyża”⁹⁶, o wywyższeniu Syna, które dokonuje się w akcie Jego całkowitego poddania się woli Ojca. Chociaż wczesnochrześcijański pisarz nie posługuje się kategorią piękna, gdy mówi o Krzyżu, Dostojewski nie przypadkiem wskazuje na jego kazanie poświęcone śmierci Zbawiciela, formułując myśl o pięknie Chrystusowym, o Jego wywyższeniu, które dokonuje się w godzinie upokorzenia i hańby.

„Mówi się, że piękno promieniuje. Jest światłem. A światło to malarski opis sensu. Ono symbolizuje sens”⁹⁷ – pisał ks. Józef Tischner. Tak właśnie, w świetle manifestującym Bożą chwałę, ukazuje ciało Chrystusa ikona Ukrzyżowania (il. 3)⁹⁸. Nie epatuje ona cierpieniem, tragizmem męki, nie koncentruje się na hańbiącym wymiarze Krzyża, ale wydobywa aspekt chwalebny śmierci Zbawiciela, widzi Golgotę w świetle Taboru⁹⁹. W momencie największego ogołocenia i uniżenia Chrystusa, Jego ciało i oblicze pozostają rozświetlone, opromienione chwałą, piękne.

W powieści *Idiota* centralnym obrazem nie jest jednak ikona Ukrzyżowania czy ikona Złożenia do grobu (il. 4)¹⁰⁰, ale *Chrystus w grobie* Hansa Holbeina Młodszego. Martwe ciało Zbawiciela, które zostało ukazane na tym obrazie, pozbawione jest świetlistości, manifestującej Boskość i odsłaniającej zbawczy sens śmierci, i całkowicie odarte z piękna: „To najzwyklejszy trup człowieka, który jeszcze przed przybiciem go do krzyża zniósł nieskończone męki, rany, tortury, bicie przez strażników, bicie przez tłum, kiedy dźwigał na sobie krzyż i upadał pod jego brzemieniem, wreszcie mękę ukrzyżowania

⁹⁵ Św. Jan Chryzostom, dz. cyt., s. 509. Dalej biskup Konstantynopola pisze: „Całe tłumy, które zbiegły się na to widowisko, gdy zobaczyły, co się działo, wracały, bijąc się w piersi (por. Łk 23,48). Moc Ukrzyżowanego jest tak wielka, że mimo takich zniewag, bluźnierstw i naigrawania się, setnik i lud się skruszył. Niektórzy mówią, że setnik ów umocnił się w wierze i poniósł męczeństwo” (tamże, s. 510).

⁹⁶ Tamże. Również homilia wielkanocna św. Jana Chryzostoma przepojona jest nadzieją i radością płynącą z wiary w moc Zmartwychwstałego: „Niech nikt się nie lęka śmierci, wybawiła nas bowiem śmierć Zbawiciela. [...] Zmartwychwstał Chrystus – i życie świeci swą pełnią. Zmartwychwstał Chrystus – i nikt martwy nie pozostał w grobie” (t e n ż e, *Kazanie na Wielkanoc*, w: tenże, *Homilie i kazania wybrane*, tłum. W. Kania, oprac. J.S. Bojarski, Oficyna Wydawnicza Viator, Warszawa 1999).

⁹⁷ J. T i s c h n e r, *Błądzenie w żywiole piękna. Piękno jako światło i usprawiedliwienie*, w: tenże, *Filozofia dramatu*, Éditions du Dialogue, Paris 1990, s. 94.

⁹⁸ Przykładem może być ikona *Ukrzyżowanie* (z około 1500 roku) autorstwa Mistrza Dionizego, znajdująca się w Galerii Trietiańskiej w Moskwie.

⁹⁹ Warto w tym miejscu przywołać kalofanię Taboru, wyrażoną przez światło, promieniowanie Chrystusa Bożą chwałą.

¹⁰⁰ Przykładem może być znajdujące się w Galerii Trietiańskiej *Złożenie do grobu* z końca piętnastego wieku, wykonane przez nieznanego twórcę.

[...] jest tu tylko natura i naprawdę taki powinien być trup człowieka po tylu mękach, kimkolwiek byłby ten człowiek”¹⁰¹.

Hipolit Terentiew, opisując obraz renesansowego malarza, podkreśla, że w wyglądzie Umarłego „nie ma nawet śladu piękności”¹⁰², że Jego „twarz [...] jest okropnie pobita, spuchnięta, pokryta straszliwymi, nabrzmiętymi, skrzwawionymi sińcami, oczy otwarte, źrenice skrzywione, wielkie odsłonięte białka oczu świecą jakimś martwym szklanym blaskiem”¹⁰³. Ten, którego ciało jaśniało na górze Tabor, na krzyżu okrywa się brzydotą – hańbiącą i odpychającą. Jezus staje się cierpiącym Sługą Jahwe, o którym prorok Izajasz napisał:

Nie miał on wdzięku ani też blasku,
aby [chciano] na niego popatrzeć,
ani wyglądu, by się nam podobał.
Wzgardzony i odepchnięty przez ludzi,
Mąż boleści, oswojony z cierpieniem,
jak ktoś, przed kim się twarz zakrywa,
wzgardzony tak, iż mieliśmy go za nic.
Lecz on się obarczył naszym cierpieniem,
on dźwigał nasze boleści,
a my uznaliśmy go za skazańca,
chłostanego przez Boga i zdeptanego (Iz 53, 2-4).

Wizja Holbeina, eksponująca tragiczny aspekt śmierci i pozbawiona światła nadziei, obietnicy zmartwychwstania, dla umierającego Hipolita Terentiewa pozostaje wyłącznie „wyznaniem niewiary”, świadectwem przerażającej klęski piękna, znakiem bezwzględnej triumfu śmierci, panowania w świecie „zimnej”, niszczycielskiej materii. Dla chrześcijanina wyniszczone, martwe ciało Zbawiciela to objawienie szaleńczej miłości (gr. manikos eros) Boga¹⁰⁴. Krzyż to Synowskie wyznanie miłości, skierowane zarówno do Ojca, jak i do każdego człowieka, brata. To także wyznanie miłości Ojca, skierowane do stworzenia¹⁰⁵.

Piękno-Miłość przyjmuje „postać sługi” (Flp 2,7), staje się Izajaszowym „mężem boleści”. W akcie kenozy (gr. kenosis – uniżenie, ogołocenie, wyniszczenie¹⁰⁶) Syn Boży nie tylko przyjmuje ludzką naturę i wkracza w znisz-

¹⁰¹ D o s t o j e w s k i, *Idiota*, s. 454.

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Tamże, s. 454n.

¹⁰⁴ Por. P. E v d o k i m o v, *Szalona miłość Boga*, tłum. M. Kowalska, Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 2001.

¹⁰⁵ Por. J 3,16. O. Michał Paluch pisze: „Posłanie nam Jednorodzonego Syna jest boskim wyznaniem miłości. Ma dzięki wierze ocalić i nieść życie” (M. P a l u c h O P, *Traktat o zbawieniu*, w: *Dogmatyka*, t. 3, Wydawnictwo Więź, Warszawa 2006, s. 238).

¹⁰⁶ Kenoza to pojęcie, które w chrystologii oznacza „dobrowolne uniżenie się i ogołocenie Syna Bożego (Flp 2,7) w ekonomii zbawienia świata”, będące „znakiem solidarności Chrystusa z grzesznymi ludźmi potrzebującymi ocalenia” (W. H r y n i e w i c z, hasło „Kenoza. IV. W teologii

czony przez grzech świat, ale staje się grzechem (por. 2 Kor 5,21), to znaczy bierze na siebie wszystkie skutki grzechu, przyjmując je w postaci cierpienia i śmierci. Mimo odrażającego wyglądu, pozostaje „najpiękniejszym z synów ludzkich”¹⁰⁷. Kenoza jest Kalofanią. Chrystus-Piękno zbawia świat poprzez dar z siebie, w akcie ofiarnej miłości, która objawia się na krzyżu i promieniuje z grobu. To właśnie ciało poniżone, odarte z piękna, poranione, martwe objawia Bożą chwałę-piękno płynące z miłości Boga-Człowieka, który gotów jest oddać życie dla zbawienia świata, przyjął śmierć, by wydobyć człowieka ze śmierci i dać mu nowe życie. Solidarny z grzesznikami, jako Bezgrzeszny dźwiga ich hańbę. Okrywa się grzechem-brzydota.

O takiej hańbie, brzydocie grzechu mówi w *Biesach* Iwan Szatow, wyrzucając Stawroginowi jego immoralne ekscesy i pociąg do zwyrodniałego, wynaturzonego piękna:

– Podobno pan mówił, że nie widzi pan różnicy między pięknem jakiegokolwiek zwierzęcego wybryku zmysłowego a bohaterskim czynem, nawet ofiarą z życia na ołtarzu ludzkości! Więc to prawda? Podobno na obu tych biegunach dopatrywał się pan wspólnego piękna, jednakowej rozkoszy? [...].

– Ja także nie wiem, dlaczego zło jest brzydkie, a dobro piękne, lecz wiem dobrze, dlaczego poczucie tej różnicy zaciera się i traci u takich ludzi jak Stawroginowie!¹⁰⁸

„ŚWIAT STANIE SIĘ PIĘKNEM CHRYSTUSOWYM”

„Grzech, występki to brzydota, a brzydota minie, gdy słońce zaśnie w pełni. Grzech to rzecz przemijająca, a Chrystus – wieczna”¹⁰⁹.

Zdanie to jest wyznaniem wiary Dostojewskiego w zwycięstwo Chrystusa nad brzydota-grzechem. Jezusowe kenosis pisarz widzi zatem w świetle metamorphosis i zarazem anastasis¹¹⁰. Solarna metaforyka, którą stosuje w swych powieściach autor *Idioty*, w chrześcijaństwie wiąże się bowiem zarówno z Prze-

prawosławnej”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 8, red. A. Szostek, B. Migut i in., Wydawnictwo KUL, Lublin 2000, s. 1348). Pojęcie to odnosi się zarówno do tajemnicy Wcielenia, jak i do tajemnicy Krzyża (o chrystologii kenotycznej widzianej w kontekście cierpienia i śmierci Zbawiciela na hańbiącym drzewie krzyża zob. t e n ż e, *Dramat Boskiego uniżenia. Zapomniany rozdział chrystologii prawosławnej*, „Znak” 50(1998) nr 10(529), s. 73-86).

¹⁰⁷ „Tyś najpiękniejszy z synów ludzkich, / wdzięk rozlał się na twoich wargach” (Ps 45,3).

¹⁰⁸ D o s t o j e w s k i, *Biesy*, s. 256.

¹⁰⁹ T e n ż e, *Dziennik pisarza*, t. 3, 1877-1881, tłum. M. Leśniewska, PIW, Warszawa 1982, s. 404.

¹¹⁰ Greckie słowo „anastasis” oznacza „powstanie”, „zmartwychwstanie”.

mieniem¹¹¹, jak i ze Zmartwychwstaniem¹¹². Sam Chrystus zostaje nazwany przez chrześcijan „Słońcem” („Słońcem Prawdy”, „Słońcem niezachodzącym”, „Wschodzącym Słońcem”¹¹³), które rozprasza ciemności grzechu i śmierci, przywracając umarłym życie i pokój:

Przez nią [litość Boga – E.M.] nawiedzi nas Słońce Wschodzące z wysoka,
by zajaśnieć tym, co w mroku i cieniu śmierci mieszka,
aby nasze kroki zwrócić na drogę pokoju (Łk 1,78-79).

W liturgii prawosławnej to skojarzenie Chrystusa i Jego zmartwychwstania ze słońcem pojawia się w śpiewach Wielkiego Tygodnia. „Śmierć Chrystusa jawi się jako zachód «słońca niezachodzącego» i, co za tym idzie, Jego zmartwychwstanie – jako wschód słońca”¹¹⁴. Tradycja modlenia się na Wschód, usankcjonowana przez Cerkiew, oznacza właśnie zwrócenie się z wiarą ku Chrystusowi-Wschodzącemu Słońcu¹¹⁵.

W *Braciach Karamazow*, we śnie-wizji Aloszy, Zosima zwraca się do swego duchowego syna z pytaniem: „A czy widzisz Słońce nasze, czy widzisz Go? [...] Nie bój się Go. Straszny jest swoją wielkością, przerażający swą wysokością, lecz nieskończenie miłosierny; upodobnił się do nas, bo nas miłuje, i weseli się z nami, wodę w wino przemienia, aby nie skończyła się radość gości, nowych gości wypatruje, nowych wciąż wzywa na wieki wieków”¹¹⁶.

Przedstawioną w powieści wizję Kany Galilejskiej¹¹⁷ można odczytać jako objawienie mistyczne, którego doświadcza najmłodszy z Karamazowów. Starzec Zosima odsłania Aleksemu tajemnicę niebiańskiej uczy¹¹⁸: „Pijemy wino nowe, wino radości nowej, wielkiej”¹¹⁹ – wyznaje. „Ja jestem krzewem winnym, wy – latoroślami” (J 15,5) – mówi Jezus do swych uczniów, a podczas Ostatniej Wieczerzy przemienia wino w swoją Krew, zapowiadając jednocześnie picie „nowego wina”. „Nowe wino” to napój mesjański, symbol uczy

¹¹¹ Por. Mt 17,2.

¹¹² Narrator *Zbrodni i kary* mówi o „zalonym słońcem, bezkresnym stepie” (D o s t o j e w s k i, *Zbrodnia i kara*, s. 559), na który Raskolnikow-Łazarz patrzy z wielką tęsknotą, by za moment doświadczyć „wskrzeszenia z martwych”, swego duchowego zmartwychwstania.

¹¹³ Por. B. U s p i e n s k i, *Symbolika solarno-lunarna w obliczu świątyni rosyjskiej*, w: tenże, *Krzyż i koło. Z historii symboliki chrześcijańskiej*, tłum. B. Żyłko, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 105-111.

¹¹⁴ T e n ż e, *Struktura przestrzeni sakralnej w Rusi Moskiewskiej*, w: tenże, *Krzyż i koło*, s. 91.

¹¹⁵ Zob. t e n ż e, *Symbolika solarno-lunarna w obliczu świątyni rosyjskiej*.

¹¹⁶ D o s t o j e w s k i, *Bracia Karamazow*, s. 426. W słowach Zosimy brzmią echa cytowanego wyżej fragmentu Listu do Filipian (Flp 2,67).

¹¹⁷ Por. D o s t o j e w s k i, *Bracia Karamazow*, s. 423-427. Por. też: J 2,1-11.

¹¹⁸ W Nowym Testamencie zapisana została przypowieść Jezusa o uczcie przygotowanej przez Gospodarza (Króla), na którą zaproszeni zostają ludzie dobrzy i źli (zob. Mt 22,1-14; Łk 14,16-24).

¹¹⁹ D o s t o j e w s k i, *Bracia Karamazow*, s. 426.

eschatologicznej, zbawienia, uszczęśliwiającego przebywania z Bogiem¹²⁰. Biblijny obraz uczty weselnej, odbywającej się „trzeciego dnia” (J 2,1) w Kanie Galilejskiej, stanowi antycypację zarówno ofiary paschalnej, jak i Zmartwychwstania. Panem uczty, o której śni Aleksy Karamazow, jest Chrystus. To wokół Jego świetlistej Osoby gromadzi się wspólnota uczujących¹²¹. W Pierwszym Liście św. Jana czytamy: „Umiłowani, obecnie jesteśmy dziećmi Bożymi, ale jeszcze się nie ujawniło, czym będziemy. Wiemy, że gdy się objawi, będziemy do Niego podobni, bo ujrzemy Go takim, jakim jest” (1 J 3,2). W Aloszy wizji nieba Zosima i pozostali goście weselni widzą Boga „takim, jaki jest”, a poznając Go, jaśnieją Jego światłem, są do Niego podobni.

Doświadczenie światła, symbolizującego nowe życie w komunii ze Zbawicielem, staje się udziałem zamarniętego na śmierć sieroty w opowiadaniu *Chłopczyk na gwiazdce u Pana Jezusa*¹²². Dziecko w czasie swej agonii przeżywa radosne spotkanie z Jezusem: „Ktoś się nad nim pochylił i objął go w ciemności, on wyciągnął do niego rękę i... i raptem... ojej, co za jasność! [...] Gdzież on jest teraz: wszystko błyszczący, lśni, naokoło same laleczki – ależ nie, to są chłopcy i dziewczynki, tyle dzieci, a wszystkie takie jasne, i wszystkie kręcą się wokół niego, latają, całują go, biorą, unoszą ze sobą, on sam też leci, wtem widzi: jego mamusia patrzy i śmieje się do niego radośnie. [...] a On jest wśród nich, wyciąga do nich ręce i błogosławi ich i ich występne matki”¹²³.

Śmierć starca Zosimy oraz śmierć małego chłopca ujęte zostają w perspektywie zbawienia, które jest nie tylko wyzwoleniem ze śmierci, ale przede

¹²⁰ „Zaprawdę, powiadam wam: Odtąd nie będę już pił z owocu winnego krzewu aż do owego dnia, kiedy pić go będę nowy w królestwie Bożym” (Mk 14,25; por. Mt 26,29). O. Augustyn Janowski zwraca uwagę, że przemiana wody w wino stanowi antycypację Eucharystii, którą Chrystus ustanowi w wieczniku (por. Mt 26,26-29), a ta z kolei zapowiada ucztę w niebie, o której prorokował Izajasz (por. Iz 25,6). Symbolika wina odnosi się zatem do przyszłych godów Jezusa Chrystusa z Oblubienicą – Kościołem (por. A. J a n k o w s k i OSB, *Matka Jezusa w Kanie Galilejskiej*, w: tenże, *Dwadzieścia dialogów z Jezusem*, Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec, Kraków 2017, s. 47n.).

¹²¹ W *Idiocie* Hipolit Terentiew boleśnie odczuwa wykluczenie człowieka z solarnej uczty, w której uczestniczy cała natura. Z rozpaczą konstatuje: „Co mi po tej całej piękności, kiedy w każdej minucie, w każdej sekundzie powinienem i muszę wiedzieć, że nawet ta małeńka muszka, która brzęczy teraz koło mnie w promieniach słońca, ona nawet jest uczestniczką całej tej uczty, całego chóru, ma swoje miejsce, lubi je i czuje się szczęśliwa, a ja tylko jestem wyrzutkiem” (D o s t o j e w s k i, *Idiota*, s. 460). Początkowo również Lew Myszkin na widok „rozświetlonego” (por. tamże, s. 471n.) widnokręgu doświadcza obcości wobec owej „uczty”, chociaż ostatecznie przeżyje stan szczęścia i miłostnego pojednania ze światem. W wizji Aloszy z *Braci Karamazow* to człowiek dostępuje udziału w słonecznej uczcie i to on cieszy się życiem z Chrystusem, we wspólnocie zbawionych.

¹²² Zob. t e n ż e, *Chłopczyk na gwiazdce u Pana Jezusa*, w: tenże, *Opowieści fantastyczne*, s. 39-45.

¹²³ Tamże, s. 43n.

wszystkim radosnym życiem w jedności z Jezusem, w świetle Jego miłości, wraz ze wspólnotą świętych.

Chrześcijanie wierzą, że zbawienie świata dokonało się już na Krzyżu¹²⁴, ale że przyszłe pełne przeobrażenie świata przez Chrystusa i zarazem w Chrystusie-Pięknie znajdzie swoje ostateczne wypełnienie na końcu czasów¹²⁵. Św. Piotr z mocą głosi, że tylko Jezus zbawia¹²⁶ i że „nie ma w żadnym innym zbawienia, gdyż nie dano ludziom pod niebem żadnego innego imienia, przez które moglibyśmy być zbawieni” (Dz 4,12).

„Wierzę – wyznaje autor *Biesów* – w pełny triumf królestwa Jezusowego”¹²⁷. Ujawnia tym samym nadzieję, że świat przeobrazi (się w) piękno Chrystusowe. Owo przecucie pankalii, pragnienie pełni Piękna, znajduje wyraz w powieściowych wyobrażeniach uczyty jako komunii z Chrystusem-Pięknem. Piękno zbawiające to – w ujęciu autora *Idioty* – przede wszystkim Piękno paschalne, Piękno, które jest Paschą¹²⁸, ofiarą Miłością. To Piękno-Słowo Wcielone, Piękno kenotyczne, które przyjmując brzydotę grzechu, czyli przechodząc (hebr. pésach, gr. páscha – przejście¹²⁹) przez ciemność cierpienia i śmierci, rozjaśnia je światłem Zmartwychwstania, obdarza świat nowym, przemienionym życiem.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

Bachtin, Michał. *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Translated by Natalia Modzelewska. Warszawa: PIW, 1970.

Balthasar, Hans Urs, von. *Chwała: Estetyka teologiczna*. Vol. 3/1. *Metafizyka*. Part 1: *Starożytność*. Translated by Leszek Łysień. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010.

¹²⁴ O. Michał Paluch pisze: „Działanie zbawcze Boga, znajdujące swoją kulminację w Passze Chrystusa, ma więc dwa dopełniające się aspekty: jest wyzwoleniem z niewoli śmierci, zła i grzechu («zbawienie od») i zarazem doprowadzeniem do pełni wiecznego życia («zbawienie do»)” (P a l u c h O P, dz. cyt., s. 236). Ten pozytywny aspekt zbawienia podkreśla św. Paweł, gdy pisze: „Ku wolności wyswobodził nas Chrystus” (Ga 5,1).

¹²⁵ Chrześcijanie, mówiąc o zbawieniu, używają formuł „już” i „jeszcze nie”. „Już” – ponieważ zostaliśmy zbawieni w Jezusie Chrystusie i innego zbawienia nie będzie. «Jeszcze nie» – gdyż jednocześnie nasza egzystencja zmierza ku Jego powtórnemu przyjściu, czyli paruzji” (*Zbawiony już – jeszcze nie*. Z *Jerzym Uramem OFMCap o tym, jak rozumieć zbawienie, rozmawia Robert Wilk*, <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/p80-zbawienie.html>). Św. Paweł zaś pisze: „A jak postanowione ludziom raz umrzeć, a potem sąd, tak Chrystus raz jeden był ofiarowany dla zgładzenia grzechów wielu, drugi raz ukaże się nie w związku z grzechem, lecz dla zbawienia tych, którzy Go oczekują” (Hb 9,27-28).

¹²⁶ Samo imię Jezus (Jehoszua) znaczy „Jahwe zbawia”.

¹²⁷ D o s t o j e w s k i, *Z notatników*, s. 170.

¹²⁸ „Chrystus bowiem został złożony w ofierze jako nasza Pascha” (1 Kor 5,7).

¹²⁹ Greckie słowo „Pascha” oznacza także Wielkanoc, święto zmartwychwstania, czyli przejścia ze śmierci do życia.

- Barilier, Étienne. "Piękno zbawi świat." Translated by Małgorzata Boutry. *Znak*, no. 5 (648) (2009): 78–90. <http://www miesiecznik.znak.com.pl/6482008etienne-barilierpiekno-zbawi-swiat-tlum-malgorzata-boutry/>.
- Bartnik, Czesław Stanisław. *Dogmatyka katolicka*. Vol. 1. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1999.
- Dostojewska, Anna. *Mój biedny Fiedia: Dziennik*. Translated by Ryszard Przybylski. Warszawa: PIW, 1971.
- . *Wspomnienia*. Translated by Zbigniew Podgórzec. Warszawa: Wydawnictwo Współpraca, 1988.
- Dostojewski, Fiodor. "Biesy." Translated by Tadeusz Zagórski and Zbigniew Podgórzec. In Dostojewski, *Dzieła wybrane*. Vol. 3. Translated by Tadeusz Zagórski, et al. Warszawa: PIW, 1984.
- . "Besy. Glava devâta 'U Tihona': Rukopisnye redakcii." In Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomah*. Vol. 11. Leningrad: Nauka, 1974.
- . "Bracia Karamazow: Powieść w czterech częściach z epilogiem." In Dostojewski, *Dzieła wybrane*. Vol. 4. Translated by Aleksander Wat. Warszawa: PIW, 1984.
- . "Brat' â Karamazovy. Kn. 11–12. Ėpilog: Rukopisnye redakcii." In Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomah*. Vol. 15. Leningrad: Nauka, 1976.
- . "Chłopczyk na gwiazdce u Pana Jezusa." In Dostojewski, *Opowieści fantastyczne*. Translated by Maria Leśniewska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.
- . "Dnevnik pisatelâ za 1876 god: Noâbr'–dekabr'." In Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomah*. Vol. 24. Leningrad: Nauka, 1982.
- . *Dziennik pisarza*. Vol. 1. 1847–1874. Translated by Maria Leśniewska. Warszawa: PIW, 1982.
- . *Dziennik pisarza*. Vol. 3. 1877–1881. Translated by Maria Leśniewska. Warszawa: PIW, 1982.
- . "Idiota." Translated by Jerzy Jędrzejewicz. In Dostojewski, *Dzieła wybrane*. Vol. 2. Translated by Jerzy Jędrzejewicz and Władysław Broniewski. Warszawa: PIW, 1984.
- . *Listy*. Translated by Zbigniew Podgórzec and Ryszard Przybylski. Warszawa: PIW, 1979.
- . "Młokos: Powieść." Translated by Maria Bogdaniowa and Kazimierz Błeszyński. In Dostojewski, *Z dzieł Fiodora Dostojewskiego*. Vol. 12. London: Puls Publications, 1993.
- . "Pis'mo S. A. Ivanovoj: 1 ânvarâ 1868. Źeneva." In Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomah*. Vol. 28, book II. Leningrad: Nauka, 1985.
- . "Prestuplenie i nakazanie." In Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomah*. Vol. 6. Leningrad: Nauka, 1973.
- . *Z notatników*. Translated by Zbigniew Podgórzec. Warszawa: Czytelnik, 1979.
- . "Zbrodnia i kara." Translated by Czesław Jastrzębiec-Kozłowski. In Dostojewski, *Dzieła wybrane*. Vol. 1. Translated by Czesław Jastrzębiec-Kozłowski and Władysław Broniewski. Warszawa: PIW, 1984.

- Evdokimov, Paul. *Kobieta i zbawienie świata*. Translated by Elżbieta Wolicka. Poznań: W drodze, 1991.
- . *Szalona miłość Boga*. Translated by Małgorzata Kowalska. Białystok: Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, 2001.
- . *Sztuka ikony: Teologia piękna*. Translated by Maria Żurowska. Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów Promic, 2006.
- Florenski, Paweł. *Ikonostas i inne szkice*. Translated by Zbigniew Podgórzec. Białystok: Orthdruk, 1997.
- Grün, Anselm. *Piękno: Nowa duchowość radości życia*. Translated by Kamil Markiewicz. Poznań: Dom Medialny Święty Wojciech, 2015.
- Hryniewicz, Wacław. "Dramat Boskiego uniżenia: Zapomniany rozdział chrystologii prawosławnej." *Znak* 50, no. 10 (529) (1998): 73–86.
- . "Kenoza: IV. W teologii prawosławnej." In *Encyklopedia katolicka*. Vol. 8. Edited by Andrzej Szostek and Bolesław Migut, et al. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2000.
- Jan Chryzostom. "Homilia LXXXVIII: Mt 27,45–61." In Jan Chryzostom, *Homilie na Ewangelię według św. Mateusza*. Part 2. *Homilie 41–90*. Translated by Arkadiusz Baron and Jan Krystyniacki. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2001.
- . "Kazanie na Wielkanoc." In Jan Chryzostom, *Homilie i kazania wybrane*. Translated by Wojciech Kania. Edited by Jacek Stanisław Bojarski. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Viator, 1999.
- Jan Damasceński. "I. Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy (Contra imaginum calumniatores I)." Translated by Magdalena Dylewska. *Vox Patrum* 19, no. 36–37 (1999): 497–515.
- Jankowski, Augustyn. "Matka Jezusa w Kanie Galilejskiej." In Jankowski, *Dwadzieścia dialogów z Jezusem*. Kraków: Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec, 2017.
- Jastrząb, Dariusz. "Piękno zbawi świat." In Jastrząb, *Duchowy świat Dostojewskiego*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2009.
- Klauza, Karol. *Teokalia. Piękno Boga: Prolegomena do estetyki dogmatycznej*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2008.
- Kropaczewski, Krzysztof. "Dostojewowska koncepcja Piękna: W kontekście idei Bogoczościowięczeństwa." *Scripta Neophilologica Posnaniensia* 12 (2012): 137–58.
- Lipiński, Edward. "Godzina ukrzyżowania." *Ruch Biblijny i Liturgiczny* 12, no. 2 (1959): 126–37.
- Maloney, George A. *Chrystus Kosmiczny: Od Pawła do Teilharda*. Translated by Tadeusz Mieszkowski. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1972.
- Marion, Jean-Luc. *Bóg bez bycia*. Translated by Małgorzata Frankiewicz. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996.
- Meyendorff, John. *Teologia bizantyjska: Historia i doktryna*. Translated by Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1984.
- Mikiciuk, Elżbieta. "*Chrystus w grobie*" i rzeczywistość "*Anastasis*": *Rozważania nad "Idiotą" Fiodora Dostojewskiego*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2003.

- . “‘Chrystus w grobie’ i rzeczywistość Anastasis: O symbolice grobowej w ‘Idiocie’ Fiodora Dostojewskiego.” *Znak* 51, no. 10 (533) (1999): 118–30.
- . “Hosanna w piecu zwątpień, czyli Chrystus Dostojewskiego.” *Więź*, no. 5 (523) (2002): 56–66.
- . “Krzywe zwierciadło czy ikona Chrystusa? (rev. Cezary Wodziński. *Św. Idiota: Projekt antropologii apofatycznej*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000).” *Więź*, no. 1 (519) (2002): 147–50.
- . “O tajemnicy twarzy i o tym, jak piękno zbawia świat: Z rozważań nad powieścią Fiodora Dostojewskiego ‘Idiota.’” *Topos*, no. 5–6 (48–49) (1999): 147–50.
- Napiórkowski, Stanisław Celestyn. “Tota pulchra: O mariologii piękna i pięknie w mariologii.” *Zeszyty Karmelitańskie*, no. 4 (21) (2002): 60–4.
- Naumowicz, Józef. “Wcielenie Boga i zbawienie człowieka: Złota reguła soteriologii patrystycznej.” *Warszawskie Studia Teologiczne* 13 (2000): 11–30.
- Novikova, Jelena Georgijewna. “Formula F. M. Dostoevskogo ‘Mir spaset krasota’ v vospriâtii V. S. Solov`eva i S. N. Bulgakova.” In Novikova, *Fenomen ruskij klassiki*. Tomsk: Izdatel`stvo Tomskogo universiteta, 2004.
- Paluch, Michał. “Traktat o zbawieniu.” In *Dogmatyka*. Vol. 3. Warszawa: Wydawnictwo Więź, 2006.
- Panczenko, Aleksander. “Staroruskie szaleństwo Chrystusowe jako widowisko.” In *Semiotyka dziejów Rosji*. Translated and selected by Bogusław Żyłko. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1993.
- Pseudo-Dionizy Areopagita. “Imiona Boskie.” In Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*. Translated by Maria Dzielska. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2005.
- Rahner, Karl, and Herbert Vorgrimler. “Panteizm.” In Karl Rahner and Herbert Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*. Translated by Tadeusz Mieszkowski and Paweł Pachciarek. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1987.
- Rozenblüm, Lia Mikhailovna. “‘Krasota spaset mir’: O ‘simvole very’ F. M. Dostoevskogo.” *Voprosy literatury*, no. 11–12 (1991): 142–80.
- Salij, Jacek. “Odpowiedzi na ankietę ‘Dostojewski dzisiaj.’” *Znak* 33, no. 1–2 (319–320) (1981): 63.
- Serafin z Sarowa. *Ogień Ducha Świętego*. Translated by Henryk Paprocki. Kraków: Wydawnictwo Esprit, 2008.
- Sołowjow, Włodzimierz. “Trzy rozmowy: 1899–1900.” In Sołowjow, *Wybór pism*. Vol. 2. Translated by Juliusz Zychowicz. Poznań: W drodze, 1988.
- Sprutta, Justyna. “Maryja jako ‘Tota Pulchra’: Na granicy teologii i sztuki.” *Salvatoris Mater* 5, no. 4 (2003): 193–207.
- Stinissen, Wilfrid. *Młode wino: O owocach Ducha Świętego*. Translated by Justyna Iwaszkiewicz. Poznań: W drodze, 2016.
- Strumiłowski, Jan Paweł. *Piękno zbawia świat?*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2016.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Historia estetyki*. Vol. 2. Wrocław, Warszawa, and Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1962.
- Tischner, Józef. *Filozofia dramatu*. Paris: Éditions du Dialogue, 1990.

- (Uram, Jerzy, and Robert Wilk) *Zbawiony już – jeszcze nie*. <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/p80-zbawienie.html>.
- Uspienski, Boris. "Symbolika solarno–lunarna w obliczu świątyni rosyjskiej." In Uspienski, *Krzyż i koło: Z historii symboliki chrześcijańskiej*. Translated by Bogusław Żyłko. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- Wons, Krzysztof. *Cała piękna: Lectio divina z Maryją*. Kraków: Wydawnictwo Salwator, 2017.
- Woźniak, Robert J. *Szkoła patrzenia: Rozmowy w Trójcy Świętej*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2017.
- Zawada Marian. *Duchowość Piękna: Kosmokalia, antropokalia, teokalia w doświadczeniu mistycznym*. Poznań: Wydawnictwo Warszawskiej Prowincji Karmelitów Bosych Flos Carmeli, 2014.
- Zen'kovskij, Vasilij Vasiliewicz. "Problema krasoty v mirosozercanii Dostoevskogo." *Put'*, no. 37 (1933): 36–60.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Elżbieta MIKICIUK – Kenoza jako Kalofania. Fiodor Dostojewski o tajemnicy Chrystusowego piękna

DOI 10.12887/32-2019-3-127-17

Artykuł podejmuje problem piękna w ujęciu Fiodora Dostojewskiego. Wychodząc od refleksji nad dwoma zdaniami: „Świat będzie zbawiony przez piękno” (*Idiota*) oraz: „Świat stanie się pięknem Chrystusowym” (bruliony do *Biesów*), autorka próbuje w oparciu o autorskie zapiski Dostojewskiego w brudnopisach powieściowych oraz wypowiedzi włożone w usta literackich bohaterów, a także wyznania samego pisarza zawarte w listach i tekstach publicystycznych, zrekonstruować credo autora *Braci Karamazow* jako pisarza chrześcijanina. Kalofania to objawienie się Piękna-Chrystusa w świecie. O Jego obecności świadczy zarówno piękno natury (wizja Makarego z *Młokosa* i Zosimy z *Braci Karamazow*), jak i piękno człowieka (*Idiota*, *Bracia Karamazow*). Piękno zbawiające to – według Dostojewskiego – przede wszystkim Piękno paschalne, Piękno kenotyczne, które objawia Bożą Miłość, przyjmując na siebie brzydotę grzechu (*Idiota*). Pragnienie pełni Piękna znajduje swój wyraz w powieściowych wyobrażeniach nieba, uczyty i komunii z Chrystusem-Pięknem (*Bracia Karamazow*, *Chłopczyk na gwiazdce u Pana Jezusa*).

Słowa kluczowe: Fiodor Dostojewski, Chrystus, piękno, kalofania, kenoza

Kontakt: Katedra Dramatu, Teatru i Widowisk, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański, ul. Wita Stwosza 55, 80-308 Gdańsk
E-mail: elzbieta@mikiciuk.com
https://fi.l.ug.edu.pl/strona/40277/prof_ug_dr_hab_elzbieta_mikiciuk

Elżbieta MIKICIUK – *Kenosis is Kalophania*: Fyodor Dostoevsky on the Mystery of the Beauty of Christ

DOI 10.12887/32-2019-3-127-17

The paper addresses Fyodor Dostoevsky's approach to the issue of beauty. The starting point of the reflections is two quotations from his works: „The world will be saved by beauty” (*The Idiot*) and „The world will become the beauty of Christ” (Notes on *The Devils*). Based on the writer's notes present in the rough copies of his novels, personal confessions he made in his letters, and his journalistic texts, as well as the words pronounced by the protagonists of his works, the author aims at a reconstruction of Dostoevsky's creed of a Christian writer. *Kalophania* denotes the revelation of Beauty–Christ in the world. Evidence of his presence is found both in the beauty of nature (as in Makar's vision in *The Raw Youth*, or in Zosima's vision in *The Karamazov Brothers*) and in the beauty of the human being (as expressed in *The Idiot* and in *The Karamazov Brothers*). According to Dostoevsky, the redemptive power of beauty is manifested in Paschal, kenotic beauty, which embraces the love for human beings God manifests by taking the ugliness of sin upon himself (*The Idiot*). In Dostoevsky's novels, yearning for the fullness of beauty has been expressed by means of images of heaven, the heavenly feast, and the communion with Beauty–Christ (as in *The Karamazov Brothers* and *The Heavenly Christmas Tree*).

Keywords: Fyodor Dostoevsky, Christ, beauty, *kalophania*, *kenosis*

Contact: Katedra Dramatu, Teatru i Widowisk, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański, ul. Wita Stwosza 55, 80-308 Gdańsk, Poland

E-mail: elzbieta@mikiciuk.com

https://fi.l.ug.edu.pl/strona/40277/prof_ug_dr_hab_elzbieta_mikiciuk

Ks. Krzysztof SASUŁA

„DZIKA ŚWIĘTOŚĆ” I KICZ Uwagi o mystyce – w aspekcie estetycznym, etycznym, psychologicznym i teologicznym

Podczas gdy w przypadku mistyki mamy do czynienia z odpowiedniością i spójnością formy i treści przeżycia, tym, co zatrzymuje na sobie całość uwagi w przypadku kiczowatego przeżycia religijnego jest forma. Nie służy ona niczemu zewnętrznemu ani nie prowadzi do różnej od siebie warstwy treści doświadczenia. Doświadczenie takie jest łatwe i nie wymaga pogłębienia refleksji – wystarczy to, co w sposób prosty i gotowy jawi się w przeżyciu.

Główna teza niniejszego artykułu wyrasta z przekonania autora, że tak zwane doświadczenia mistyczne można różnicować między innymi w oparciu o kategorie estetyczne. Tworzenie swoistej typologii doświadczeń mistycznych jest zadaniem trudnym, gdyż kwestią sporną pozostaje wciąż sama definicja mistyki. Teologowie katoliccy, chcąc niejako chronić mistykę chrześcijańską przed wpływami tak zwanego mistycyzmu o proveniencji niechrystocentrycznej, definiują ją jednoznacznie jako „drogę duchową człowieka do osiągnięcia poprzez wiarę bezpośredniego spotkania z Bogiem już w życiu doczesnym”¹ lub jako samo spotkanie z Bogiem, nazywane zjednoczeniem mistycznym (łac. unio mystica), które również stanowi zwieńczenie celowego procesu duchowego rozwoju osoby ku Bogu². Peter Dinzenbacher stwierdza w związku z tym dobitnie: „Kulminacyjny punkt mistyki, zjednoczenie Boga z duszą (unio mystica), jest [...] nieomal zawsze wielorako uwarunkowany; najwyższej szczęśliwości nie osiąga się bez żadnego przygotowania, nie spada ona niby «z jasnego nieba». W szerszym sensie mistyka jest raczej całościową postawą religijną, która ma doprowadzić do tego rodzaju przeżycia. [...] Spełnienie owego dążenia polega na krótkotrwałym zniesieniu różnicy między jego podmiotem, czyli duszą człowieka, a przedmiotem, do którego się dąży, czyli Bogiem”³. Jeśli uwzględnić jednak (za przykładem nauk religioznawczych) wszystkie znane formy doświadczeń religijnych, definicja pojęcia mistyki bardzo się rozszerza⁴ – to, co „mistyczne”, może dotyczyć również „rozpłynięcia”

¹ P. D i n z e n b a c h e r, *Wstęp*, w: *Leksykon mistyki*, tłum. B. Widła, red. P. Dinzenbacher, Verbinum – Wydawnictwo Księży Werbistów, Warszawa 2002, s. V.

² Por. tamże.

³ Tamże.

⁴ Pot. tamże.

się duszy w czymś bezosobowym, boskim, we wszechświecie, „a nawet być może w czymś, co jest jeszcze poza Bogiem, w pustce czy niebycie”⁵. Jak podkreśla Stanisław Urbański, odwołując się do pism ks. Pawła Smolikowskiego, „głównym skutkiem [tego przeżycia – K.S.] jest przemiana wewnętrzna chrześcijanina, polegająca na wyrzeczeniu się miłości własnej na rzecz całkowitej miłości Boga oraz na poddaniu się woli Bożej”⁶. Tę właśnie cechę postrzega autor jako dystynktywną w stosunku do innych przeżyć ekstatycznych, również klasyfikowanych niekiedy jako mistyka. Próby odgraniczania chrześcijańskiej mistyki od mistycyzmu pozachrześcijańskiego nie powiodły się na gruncie terminologicznym, prawdopodobnie z powodu trudności związanych z jednoznacznym definiowaniem i operacjonalizacją pojęcia „mistyka”⁷. Wydaje się jednak, że w świetle powyższego opisu jakości i struktury doświadczenia mistycznego (w ujęciu tak chrześcijańskim, jak i niechrześcijańskim) za jedną z cech konstytutywnych mistyki chrześcijańskiej należy uznać wyrazistą, niezbywalną celowość doświadczenia mistycznego – jego celem ostatecznym niezmiennie pozostaje Bóg.

Chociaż mistyka pojmowana jest ogólnie jako najwyższy stopień życia duchowego⁸, poza paradygmatem chrześcijańskim jej cel nie jest jednak zawsze jasno określony. André Comte-Sponville, opisując jedno ze swoich doświadczeń mistycznych, osadza je w duchowości, jednakże w duchowości pozbawionej Boga: „Nie było rozmowy. Nie było znaczenia. Nie było pytań. Tylko niespodzianka. Tylko oczywistość. Tylko szczęście, które wydawało się nieskończone. [...] Nie było już ego, nie było rozdzielania, nie było reprezentacji rzeczy: tylko cicha obecność wszystkiego. Nie było sądów wartościujących: tylko sama rzeczywistość”⁹. W przypadku tego rodzaju mamy do czynienia niejako ze skupieniem na samym przeżyciu: nie ma tu dążenia „ku czemuś”, a wartością okazuje się doświadczenie samo w sobie, nie w swojej określonej celowości, stadialności i rozwojowości jednak, lecz w nieskrępowaniu żadną powinnością osiągnięcia punktu docelowego „tu i teraz”. „Nie było czasu: tyl-

⁵ A. Bertholet, H. Freiherr von Campenhausen, *Wörterbuch der Religionen*, Verlag Kröner, Stuttgart 1985, s. 412. Cyt. za: Dinzenbacher, dz. cyt., s. V.

⁶ S. Urbański, *Teologia modlitwy. Studium ascetyczno-mistyczne dwudziestolecia międzywojennego z uwzględnieniem duchowości szkoły zmartwychwstańczej*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 1990, s. 228.

⁷ Typologię doświadczenia mistycznego w ujęciu historycznym przedstawia m.in. Stanisław Urbański (zob. t e n ż e, *Duchowość integrująca Europę*, w: *Duchowość Europy*, red. M. Szymula, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2000, s. 113-116). Przez sam fakt wyróżnienia poszczególnych „szkół duchowości” w kontekście mistyki autor wskazuje na problem zależności rozumienia terminu „mistyka” od warunków, w których termin ten funkcjonuje.

⁸ Por. A. Comte-Sponville, *Duchowość ateistyczna*, tłum. E. Aduszkiewicz, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2011, s. 149.

⁹ Tamże, s. 143.

ko terazniejszość”¹⁰. Socjolog religii Roger Bastide określił zjawisko tego typu mianem „dzikiej świętości” (franc. *sacré sauvage*)¹¹. W uproszczeniu można powiedzieć, że doświadczenie takie nie znosi żadnego ograniczenia, ze swej natury nie jest okiełznane przez paradygmat religijny ani przez system wierzeń i dąży do funkcjonowania ponad podziałami kulturowymi. „Dzika świętość” zaspokaja pewne potrzeby religijne, ale nie wiąże się z podejmowaniem odpowiedzialności etycznej. Comte-Sponville wszak podkreśla: „Nie było sądów wartościujących: tylko sama rzeczywistość”.

W tym miejscu pojawia się zagadnienie kluczowe dla niniejszych rozważań. Strukturę przeżycia tożsamą ze scharakteryzowanym wyżej pokrótce doświadczeniem „dzikiej świętości” mają również odczucia indukowane środkami psychoaktywnymi, niekiedy określane jako „mistyczne”¹². Identyczność ich podstawowych cech z cechami doświadczeń mistycznych można stwierdzić, analizując istniejące świadectwa¹³. Przeżycia mistyczne wywoływane za pomocą środków psychoaktywnych można więc uznać za odmianą „dzikiej świętości” – nie mają one celu transcendentnego i pozostają zamknięte w swojej immanencji. Zofia J. Zdybicka pisze: „W działaniu ludzkim wyróżnia się cele pośrednie względne, będące środkami do osiągnięcia celów dalszych, oraz cel ostateczny, nadający sens całej ludzkiej egzystencji. Wszystkie te działania nacechowane są rozumną (świadomą) celowością. Działając, człowiek zawsze działa dla celu. U człowieka warunkiem celowego działania jest poznanie dobra, które zamierza osiągnąć. Człowiek więc w sposób świadomy stawia sobie cele i realizuje w sposób dobrowolny, czy to w dziedzinie poznania, moralności, twórczości, czy religii, upragnione dobro”¹⁴. Badaczka podkreśla jednak przy tym: „Przedstawiciele nowych nurtów myślowych postulują, by człowiek żył w sytuacji braku celu i sensu życia, nie szukając prawd koniecznych, na których mógłby oprzeć swoje życie”¹⁵. Oczywiście, działając w sposób naturalny, człowiek zawsze działa z uwzględnieniem jakiegoś celu, wydaje się jednak, że w wielu wypadkach można mówić o próbach konstytuowania prze-

¹⁰ Tamże.

¹¹ Zob. R. Bastide, *Le sacré sauvage*, w: tenże, *Le sacré sauvage, et autres essais*, Payot, Paris 1975, s. 216-222. Zob. też: tenże, *Dzika świętość*, tłum. J.J. Pawlik, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 62(2008) nr 1, s. 23-31.

¹² Opierając się na nauczaniu Kościoła, można oczywiście stwierdzić, że przeżycia tego rodzaju nie powinny być określane jako mistyka, lecz raczej jako pseudomistyka.

¹³ Można na przykład porównać „mystykę ateistyczną” Comte-Sponville’a ze świadectwem i próbą namysłu teoretycznego Aldousa Huxleya (zob. A. Huxley, *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*, tłum. P. Kołyszko, H. Waniek, Przedświt, Warszawa 1991).

¹⁴ Z.J. Zdybicka, *Bóg – Osobowa Prawda i Miłość – ostatecznym celem życia człowieka*, „Człowiek w Kulturze” 19(2007), http://dlibra.kul.pl/Content/33810/38308_V-31560_Bog---osobowa-Prawda.pdf, s. 115.

¹⁵ Tamże, s. 112.

zeń swoistej swobody polegającej na pozornej bezcelowości działań. Człowiek w istocie rezygnuje wówczas ze świadomości istnienia jakiegokolwiek celu, a przez to możliwe cele nie są przezeń oceniane względem ich jakości (dobra). W sytuacji takiej doświadczenia, „uwolnione” od jasno sprecyzowanej celowości, automatycznie same w sobie stają się celami. W tym kontekście osadzam kategorię religijnego kiczu, stawiając zarazem hipotezę, że przeżycie mistyczne indukowane środkami psychoaktywnymi stanowi jego przykład.

KICZ W PRZEŻYCIU RELIGIJNYM A KICZ ARTYSTYCZNY FORMA I TREŚĆ

Określenie pewnej formy przeżycia jako kiczu jest ryzykowne z uwagi na fakt, że pojęcie kiczu funkcjonuje głównie na gruncie refleksji nad sztuką i dotyczy utworu literackiego, plastycznego bądź muzycznego, bądź też przedmiotu, nie zaś przeżycia. Słowo „kicz” jest więc w niniejszych rozważaniach rozumiane w sensie analogicznym. Kiczu w przeżyciu religijnym nie sposób rozpatrywać we wszystkich aspektach w taki sam sposób, w jaki analizujemy kicz artystyczny, chociaż oba zjawiska niewątpliwie wykazują szereg cech wspólnych¹⁶. Aby jednak doświadczenie „dzikiej świętości” wywołane środkami psychoaktywnymi opisać jako odmianę religijnego kiczu¹⁷, należy

¹⁶ Podobny, jakkolwiek odrębny problem wiąże się ze sztuką religijną nakierowaną na ewokowanie przeżyć o charakterze religijnym, nieposiadających jednak mistycznej głębi. W przekonaniu Piotra Kowalskiego kicz tego typu wywołuje ucieczkę od głębszej refleksji. (zob. P. K o w a ł s k i, *Religijność potoczna. Notatki na temat kiczu i religii*, „Dekada Literacka” 2002, nr 3-4 (185-186), s. 38). Autor pisze: „Można uwolnić się od wątpliwości, polegając na automatyzmach, stereotypach i różnego autoramentu rzeczoznawcach” (tamże, s. 38). Sztuka religijna często jednak wywołuje również problem „kiczowatego” sposobu doświadczenia (por. R. P i o t r o w s k a, *Między religią, sztuką a kiczem*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4597>).

¹⁷ Przeżycia tego rodzaju definiuję jako kicz tylko w odniesieniu do kontekstu religijnego. Nie można powiedzieć, że są one kiczem jako takie. Nazwanie czegoś kiczem łączy się bowiem nierozzerwalnie z kontekstem, w jakim rozważa się dane zjawisko czy też z kontekstem, w jakim dane zjawisko jest naturalnie osadzone, a zatem z pewnym systemem odniesienia i z określonym systemem wartości. W analizowanym wypadku treści, które pretendują do miana religijnych i równowartościowych z mistyką chrześcijańską, jak na przykład sformułowany przez André Comte-Sponville’a projekt „duchowości bez Boga” (zob. C o m t e - S p o n v i l l e, dz. cyt.), kategoryzuję jako kicz w relacji do cech i celów religijności i duchowości katolickiej. Stawiany przeze mnie zarzut pozostaje w mocy jedynie pod warunkiem, że oba typy doświadczeń (mistyka chrześcijańska i przeżycie „dzikiej świętości”) traktowane są jako równoprawne i równie korzystne dla rozwoju duchowego człowieka. Oczywiście ważne pozostaje przy tym pojęcie różnicowanie religijności i duchowości (por. np. B. J. Z i n n b a u e r, K. I. P a r g a m e n t, B. C o l e, M. S. R y e, E. M. B u t t e r, T. G. B e l a v i c h, K. M. H i p p, A. B. S c o t t, J. L. K a d a r, *Religion and Spirituality: Unfuzzifying the Fuzzy*, „Journal for the Scientific Study of Religion” 36(1997) nr 4, s. 555), niemniej w przypadkach, które omówię (szczególnie w pracy Aldousa Huxleya) rozróżnienia te się zacierają.

najpierw określić, czym charakteryzuje się ów kicz i co odróżnia go od kiczu artystycznego.

Biorąc pod uwagę perspektywę semiotyczną, można powiedzieć, że w przypadku kiczu artystycznego, podobnie jak w sztuce jako takiej, dominuje funkcja estetyczna. Tak jak dzieło sztuki, kicz cechuje się nadanym mu uporządkowaniem i wykorzystuje taki sam jak ono repertuar znaków, różnica zaś między kiczem a dziełem sztuki tkwi – jak twierdzi Marek Hendrykowski – w sposobie posługiwania się tym repertuarem. „Dzieło sztuki wytrąca znaki z inercji ich dotychczasowego użycia”¹⁸, kicz artystyczny zaś utrwała nadaną im wcześniej funkcję estetyczną. W przypadku wytworu, który określamy jako kicz, nie można powiedzieć, że jego forma zatrzymuje na sobie uwagę odbiorcy, ewokując niejako treść dzieła, i że może ono być, jako pewna całość artystyczna, obiektem refleksji i celem samo w sobie. W przypadku kiczu proces percepcji przebiega w sposób prosty i szybki¹⁹, w kontakcie z dziełem sztuki zaś ów proces – jak wskazywali na to w swoich koncepcjach chociażby formalisci rosyjscy – ulega wydłużeniu i cechuje go skomplikowanie. Wiktor Szklowski był przekonany, że proces percepcji sztuki może być determinowany przez zabiegi formalne, które określał jako „chwyt”²⁰. „Chwyć” zakłóca rutynowy proces percepcji i zmusza odbiorcę dzieła do zastanowienia, profilując efekt poznawczy²¹.

W przypadku przeżycia religijnego mamy zapewne jednak do czynienia z inną funkcją formy oraz z innym stosunkiem formy do treści, niż dzieje się

¹⁸ M. Hendrykowski, *Kłopoty z kiczem filmowym*, w: *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Universitas, Kraków 1997, s. 13.

¹⁹ Zob. J. Pilch, *Łatwość kiczu. O tandecie w sztuce, polityce i obyczajach*. Z Jerzym Pilchem rozmawiają Krzysztof Burnetko i Michał Nawrocki, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 5(2795) z 2 II 2003, <http://www.tygodnik.com.pl/numer/279505/pilch.html>.

²⁰ „Jeżeli zaczniemy rozpatrywać ogólne prawa percepcji, to zobaczymy, że działania, które stają się czymś zwykłym, przyjmują postać czynności automatycznych. [...] Wyzwalanie rzeczy z automatyzacji dokonuje się w sztuce”. W.B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3, *Od fenomenologii do egzystencjalizmu. Estetyzm i New Criticism*, tłum. K. Krzemień-Ojak i in., wybór S. Skwarczyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 14n.

²¹ Por. tamże, s. 16.

Interesującą rzeczą jest, że na polu sztuki sam kicz może zostać wykorzystany jako „chwyt”, czyli zabieg artystyczny. Maria Poprzęcka twierdzi na przykład, że współcześnie nie sposób używać kategorii kiczu w jej dawnym rozumieniu, niespójność, brzydota, bezguście, zabawa z kiczem, mieszanie gatunków sztuki wysokiej i masowej czy tandety z luksusem to bowiem zjawiska, które chociaż do niedawna pozostawały na marginesie sztuki, obecnie znalazły się w jej centrum (zob. M. Poprzęcka, *Przy klatce z niedźwiedziami*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 7 (2953), <https://www.tygodnikpowszechny.pl/przy-klatce-z-niedzwiedziami-129978>). Swoistej reinterpretacji kiczu w sztuce dokonano na przykład w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku w ramach kampu (zob. np. S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 309-316).

to w przypadku dzieła sztuki²². Właściwa kiczowi „łatwość” formy polega tu na czymś zupełnie innym, gdyż – jak zakładam – sztuka ma inny cel niż chrześcijańskie przeżycie religijne²³, kicz zaś można definiować wyłącznie z uwzględnieniem celu danego dzieła.

Oczywiście i w tej kwestii pojawiają się pewne trudności – jednoznaczne zdefiniowanie formy i treści nastęrcza problemów już w przypadku wytworów artystycznych, a jeszcze trudniej choćby teoretycznie wydzielić te obszary w odniesieniu do doświadczeń religijnych. Przyjmuję, że forma i treść przeżycia religijnego są ze sobą zespolone, przy czym treść odpowiada na pytanie „co przeżywam?”, forma zaś jest związana z pytaniem „jak?”. Zaprezentowane w ten sposób rozróżnienie teoretyczne ma niewątpliwie charakter uproszczony, gdyż w praktyce przeżywania trudno rozsądzić, w jaki sposób elementy te są sobie przyporządkowane. Można jednak zauważyć, że w przypadku przeżyć religijnych związanych z mistyką chrześcijańską odpowiedzią na pytanie „co przeżywam?” jest z reguły stwierdzenie „bliskość Boga”, w przypadku doświadczenia „dzikiej świętości” zaś próba określenia „co” przysparza istotnej trudności, główny akcent pada bowiem na pytanie „jak?”. Przeżycie nie ma tu jasnego celu, który można by powiązać z treścią. „Nie było znaczenia”²⁴ – stwierdza Comte-Sponville – i jest to stwierdzenie znamienne. Całość uwagi zdaje się pochłaniać forma, a jej łatwość polega na programowym przyjęciu bezcelowości. Jan Andrzej Kłoczowski, odnosząc się w jednym z wywiadów do kiczu religijnego, stwierdził: „Nie lubimy trudnych rzeczy, nie lubimy, gdy stawia się nam wysokie wymagania. Chcemy, żeby wszystko było gotowe, przygotowane. [...] [kicz – K.S.] jest efektem naszego duchowego lenistwa”²⁵. Mówił też: „Jest to [New Age z jego „dziką świętością” – K.S.] wybieranie sobie z różnych religii wygodnych elementów, a także [...] stosowanie skrótów. Wielki mistyk latami pracuje nad swoją medytacją, natomiast tutaj, w celu wywołania wizji, używa się metody najprostszej – narkotyków”²⁶.

Podczas gdy w przypadku mistyki mamy do czynienia z odpowiedniością i spójnością formy i treści przeżycia, tym, co zatrzymuje na sobie całość uwagi

²² Przyjmuję, że treść i forma są ze sobą nierozzerwalnie powiązane, przy czym forma stanowi warstwę znaków, treść zaś – warstwę desygnatów. W przypadku dzieła artystycznego znak kieruje uwagę ku sobie (jest to szczególnie widoczne w wypadku języka poetyckiego), znaczenie realizuje się zaś przez konkretne użycie formy (por. W. T a t a r k i e w i c z, *Dwa pojęcia formy*, „Przegląd Filozoficzny” 45(1949) nr 1-2, s. 92n.).

²³ Nie wyklucza to oczywiście przypadków, w których sztuka służy przeżyciom religijnym, mówimy jednak w takim przypadku o bardzo konkretnym wykorzystaniu sztuki.

²⁴ C o m t e - S p o n v i l l e, dz. cyt., s. 143.

²⁵ J.A. K ł o c z o w s k i O P, *O kiczu w religii i miłości. Z o. Janem Andrzejem Kłoczowskim O P, dominikaninem, filozofem religii, rozmawia Sławomir Rusin*, <https://opoka.org.pl/biblioteka/P/PR/o-kiczu-w-religii.html>:<https://opoka.org.pl/biblioteka/P/PR/o-kiczu-w-religii.html>.

²⁶ Tamże.

w przypadku kiczowatego przeżycia religijnego jest forma²⁷. Nie służy ona niczemu zewnętrznemu ani nie prowadzi do różnej od siebie warstwy treści doświadczenia. Doświadczenie takie jest łatwe i nie wymaga pogłębienia refleksji – wystarczy to, co w sposób prosty i gotowy jawi się w przeżyciu.

Aldous Huxley pisze: „Zawsze wydawało mi się możliwe, za pośrednictwem hipnozy lub na przykład autohipnozy, systematycznej medytacji, czy poprzez zażycie odpowiedniego środka chemicznego, dokonanie takiej zmiany normalnego stanu świadomości, by poznać, od wewnątrz to, o czym mówi wizjoner, medium, a nawet mistyk”²⁸. Huxley nie sytuuje więc przeżyć indukowanych na przykład meskaliną²⁹ w obszarze doświadczeń jakościowo różnych od mistyki chrześcijańskiej (mówi tu bowiem o misticie w ogólności, mając tym samym na myśli każdą mistykę³⁰) i uważa, że działanie środków psycho-

²⁷ Oczywiście zarzutu tego nie można by podnieść w odniesieniu do sztuki przy założeniu, że jest ona rozumiana jako pewien „chwyt”. W przypadku przeżycia „banalność” formy ujawnia się w inny sposób i musi być inaczej rozumiana.

²⁸ A. H u x l e y, *Drzwi percepcji*, tłum. P. Kołyszko, w: tenże, „*Drzwi percepcji*”. „*Niebo i piekło*”, s. 10.

²⁹ Efekty zażycia meskaliny utrzymują się do dwunastu godzin. Wysokie dawki (400-600 mg) wywołują silne zmiany percepcyjne i bardzo wyraźne efekty wizualne. Działanie meskaliny określane jest zwykle jako przyjemne i rozświetlające umysł, choć czasami jako niepokojące i odrażające. Alkaloid ten występuje w sposób naturalny w niektórych kaktusach, między innymi w pejotlu (*Lophophora williamsii*) (zob. J. N o w a k o w s k i, hasło „Meskalina”, w: *Podręczny słownik chemiczny*, red. R. Hassa, J. Mrzigod, J. Nowakowski, Videograf II, Katowice 2004, s. 239). Jak każda substancja psychoaktywna, meskalina może powodować także działania niepożądane – przyjmowana doustnie i często, wywołuje mdłości, a nawet wymioty. Możliwe jest również jej wstrzykiwanie – wstrzyknięcie zbyt stężonego roztworu może spowodować porażenie nerwów i długo utrzymujący się ból (zob. C. L ü s c h e r, M.A. U n g l e s s, *The Mechanistic Classification of Addictive Drugs*, „PLoS Med.” 2006, nr 3(11), <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1635740/?tool=pmcentrez>). Obok fizycznego zatrucia organizmu zażywanie środków psychoaktywnych może spowodować niechciane zmiany w psychice. Ponieważ wielu uzależnionych użytkowników tych substancji ma problemy z ograniczeniem lub zaprzestaniem ich używania, zdarzają się przypadki hospitalizacji tych osób w jednostkach psychiatrycznych. Etycy i psychologowie zajmujący się badaniem skutków zażywania substancji psychoaktywnych, prezentują podzielone zdania co do moralnej kwalifikacji spożycia narkotyku. W Polsce zgodnie z ustawą z 29 lipca 2005 roku o przeciwdziałaniu narkomanii rozprowadzanie meskaliny jest zakazane (zob. *Rozporządzenie Ministra Zdrowia z dnia 17 sierpnia 2018 r. w sprawie wykazu substancji psychotropowych, środków odurzających oraz nowych substancji psychoaktywnych*, Dz.U. 2018, poz. 1591, <https://gis.gov.pl/wp-content/uploads/2018/08/Rozporz%C4%85dzenie-w-spr.-SP-%C5%9AO-i-NSP.pdf>).

³⁰ Sformułowanie „każdą mistykę” wymaga istotnego dopowiedzenia. Do dziś nie rozwiązano w sposób zadowalający sporu dotyczącego charakteru mistyki w odniesieniu do jej kulturowego tła. Trudno zatem stwierdzić, czy mistyka jest jedna, uniwersalna i ponadkulturowa, czy też istnieje wiele jej odmian (szerzej na ten temat por. np. M. B a ł a, *Filozofia mistyki*, „*Studia Philosophiae Christianae*” 43(2007) nr 1, s. 89-96). Tworzona jest typologia doświadczeń mistycznych ze względu na ich rodzaje, a przede wszystkim przebieg. Tak więc mówi się na przykład o misticie przeżyciowej bądź spekulatywnej, a także ekstatycznej czy dialogicznej (por. tamże, s. 92). Próba rozwiązania problemu zależności mistyki od kultury jest na przykład następujące stwierdzenie: „Ostateczna Rze-

aktywnych można stawiać na równi ze szczytowym momentem duchowego rozwoju chrześcijanina. Huxley stwierdza zarazem, że ludzie są głodni transcendencji, ale pewne próby jej osiągnięcia prowadzą na manowce: „Nieliczona liczba ludzi jest spragniona autotranscendencji i z zadowoleniem odnalazłaby ją w kościele. Ale, niestety, «głodne owieczki czekają, lecz pozostają nienakarmione». Biorą udział w obrzędach, słuchają kazań, powtarzają modlitwy; ale ich pragnienie pozostaje niezaspokojone. Rozczarowani, uciekają się do butelki. [...] Rzeczywistym obiektem kultu jest butelka, a jedynym religijnym przeżyciem jest stan niepohamowanej i przebojowej euforii, która towarzyszy spożyciu trzeciego cocktailu”³¹. Widzimy więc, że „chrześcijaństwo i alkohol nie mogą iść i nie idą ze sobą w parze”³². W innym miejscu stwierdza: „Potrzeba wykroczenia poza krępującą jaźń jest [...] podstawowym pragnieniem duszy. Kiedy z jakichkolwiek powodów ludziom nie udaje się przekroczyć siebie za pośrednictwem kultu religijnego, dobrych uczynków i ćwiczeń duchowych, są skłonni uciekać się do chemicznych surogatów religii”³³. Dodaje jednak z przekonaniem: „Chrześcijaństwo i meskalina bardziej godzą się ze sobą”³⁴. Właściwości alkoholu i meskaliny są oczywiście różne, w obu przypadkach jednak chodzi o uzyskanie natychmiastowego, zadowalającego efektu z pominięciem żmudnej drogi duchowego rozwoju. Chodzi o zabicie duchowej „nudy”, nie zaś o postęp w dziedzinie życia wewnętrznego. Mistyk nie szuka bowiem ekstazy ze względu na jakość doznań, ale szuka Boga – dlatego też mistykom chrześcijańskim nie jest obce doświadczenie tak zwanej nocy ciemnej³⁵. Pytanie „co?” jest wówczas ważniejsze od pytania „jak?”, a lęk, jaki powodują duchowa noc i jej przytłaczająca pustka, jest owocny i stanowi integralny element mistycznej drogi. Jak pisze Stanisław Urbański, noc ciemna to stan będący „przygotowaniem do znacznie doskonalszego, tzw. ekstatycznego zjednoczenia z Bogiem, zwanego inaczej zaręczynami duchowymi”³⁶. Urbański podkreśla przy tym,

czywistość jest sama w sobie niepoznawalna, a różne objawienia religijne są tylko niedoskonałymi próbami jej opisu. Żadne z nich nie zawiera w sobie pełni. Seria objawień występujących niezależnie od siebie w odrębnych nurtach ludzkiej kultury doprowadziła do ukształtowania się religii ludzkości. Widziane z tej perspektywy religie świata nie są konkurencyjne względem siebie. Ta sama Boska Rzeczywistość objawiła się całej ludzkości, a ludzkość dała różne odpowiedzi uwarunkowane kulturowo, etnicznie, historycznie i geograficznie” (tamże, s. 94).

³¹ H u x l e y, *Drzwi percepcji*, s. 41.

³² Tamże, s. 41.

³³ Tamże, s. 42.

³⁴ Tamże, s. 41.

³⁵ Na temat zjawiska „nocy ciemnej” por. np. J.W. G o g o l a OCD, „*Noc ciemna*”. *Wprowadzenie*, w: św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, tłum. o. B. Smyrak OCD, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2010, s. 490.

³⁶ U r b a Ń s k i, *Teologia modlitwy. Studium ascetyczno-mistyczne dwudziestolecia międzywojennego z uwzględnieniem duchowości szkoły zmartwychwstańczej*, s. 229.

za ks. Pawłem Smolikowskim, że podczas owego zjednoczenia „ciało palone, bite, klute nic nie czuje”³⁷, doświadczenie mistyczne nie musi się więc wiązać z pobudzeniem zmysłów, a niekiedy powoduje ich wygaszenie. Bez względu jednak na to, jak przebiegają same „zaręczyny duchowe”, są one zwieńczeniem drogi. W przeciwieństwie do „kiczowatego przeżycia” wywołanego za pomocą narkotyku, doświadczenie mistyczne wymaga drogi długiej i trudnej. W pierwszym wypadku nie jest istotne, co przedstawia się człowiekowi w uzyskanej przezeń wizji, ale w jaki sposób wizję tę człowiek uzyskuje. Kluczowe znaczenie ma sposób doznawania. Tymczasem mistyk chrześcijański pozostaje żywo zainteresowany naturą swoich wizji. Tak jak św. Faustyna, może nawet pytać z nieufnością: „Czy Ty jesteś Bóg mój, czy widmo jakie?”³⁸.

Warto w tym kontekście przywołać opis praktyk religijnych, do których odnosi się Huxley, wskazując na rzekomą możliwość uzyskania doświadczenia mistycznego w wyniku zażycia substancji psychoaktywnej: „Można odnaleźć grupy afiliowane przy Amerykańskim Kościele Narodowym, [...] gdzie plasterki pejotlu zastępują sakramentalny chleb i wino. Wierni Amerykańskiego Kościoła Narodowego traktują kaktus jako specjalny dar Boga dla Indian i przyrównują jego efekty do działania Ducha Świętego. Profesor J.S. Slotkin [...] twierdzi [...]: «Nigdy nie odwiedziłem żadnego domu modlitwy białego człowieka, w którym byłoby tyle uczuć religijnych i dobrych obyczajów». Cóż, możemy zapytać, przeżywają ci pobożni i obdarzeni dobrymi manierami pejotyści? Nie umiarkowane poczucie cnoty, które pozwala przeciętnemu niedzielnemu wiernemu chodzącemu do kościoła przetrwać dziewięćdziesiąt minut nudy. Nawet nie owe wzniosłe uczucia, inspirowane myślami o Stwórcy, Odkupicielu, Sędzim i Pocieszycielu, jakie ożywiają pobożnych. Dla tych wiernych Amerykańskiego Kościoła Narodowego doświadczenie religijne jest czymś bardziej bezpośrednim i oświecającym, bardziej spontanicznym [...]. Czasem [...] mają oni wizje, na przykład ukazuje im się sam Chrystus. Czasem słyszą głos Wielkiego Ducha. Czasem uświadamiają sobie obecność Boga i tych niedostatków osobistych, które muszą być naprawione, jeśli oni mają pełnić Jego wolę. Praktyczne skutki tego chemicznego otwarcia drzwi do Innego Świata wydają się w pełni pozytywne. [...] Nie można pochopnie potępiać jako złe drzewa o tak wybornych owocach”³⁹.

Oczywiście nie sposób stwierdzić, na ile autentyczne są relacje profesora Slotkina, które przywołuje Huxley. Zrównanie mistyki chrześcijańskiej z doświadczeniami wywoływanymi środkami psychoaktywnymi jest w przypad-

³⁷ Tamże.

³⁸ F. K o w a l s k a ZMBM, *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*, Zgromadzenie Sióstr Matki Bożej, Warszawa 1979, fragm. 54, <https://www.faustyna.pl/zmbm/dzienniczek-sw-siostry-faustyny/>.

³⁹ H u x l e y, *Drzwi percepcji*, s. 41.

ku tego wyводу ewidentne, choć Huxley zdaje się dostrzegać pewne braki i niedoskonałości „owoców” duchowych, które powstały na bazie doświadczeń z meskaliną. „Poznałem kontemplację w jej szczytowych przejawach. W jej szczytowych przejawach, chociaż wciąż jeszcze nie w jej pełni. Albowiem w swojej pełni droga Marii obejmuje drogę Marty i podnosi ją, jeśli można tak rzec, do swej wyższej mocy. Meskalina otwiera drogę Marii, ale zamyka drzwi przed drogą Marty. Daje dostęp do kontemplacji – ale do kontemplacji, która jest nie do pogodzenia z działaniem czy nawet z wolą działania, samą myślą o działaniu. W przerwach pomiędzy doznawanymi przez siebie objawieniami osoba zażywająca meskalinę zdaje się odczuwać, że chociaż w pewien sposób wszystko jest w cudowny sposób tak jak powinno być, w inny sposób coś jest nie tak. Dręczy ją właściwie ten sam problem co kwietystę [...]. Meskalina nie potrafi w żaden sposób rozwiązać tego problemu [...]. Nad kwietystą góruje aktywny kontemplatyk, święty, człowiek, który podług wyrażenia Eckharta jest gotów zejść z siódmego nieba, by podać kubek wody swemu choremu bratu”⁴⁰.

Podczas gdy w misticie chrześcijańskiej powodem i celem doświadczenia mistycznego jest Bóg, doświadczenie oparte na zażyciu narkotyku – jak wskazuje przywołany fragment – całkowicie podlega temu aktowi i pozostaje profilowane przez narkotyk w całości swojego przebiegu. Jest to różnica znacząca. Przeżycie indukowane środkami psychoaktywnymi wykazuje poza tym pewne braki i skazy: „Chociaż w pewien sposób wszystko jest w cudowny sposób tak jak powinno być, w inny sposób coś jest nie tak”. Odnosząc się zaś do „drogi Marii” i „drogi Marty”, trudno powiedzieć, by meskalina umożliwiła „obranie najlepszej części”⁴¹, ostatecznie bowiem „nad kwietystą góruje aktywny kontemplatyk, święty”. W porównaniu z duchowymi owocami mistyki chrześcijańskiej doświadczenia opisywane przez Huxleya okazują się więc kiczem, a zatem stanowią duchowy bubel. Jakkolwiek wywołują pewne skutki psychiczne (co podkreślał Solotkin), „droga meskaliny” nie jest w istocie ani „drogą Marii”, ani „drogą Marty”, na żadnym jej etapie nie jest bowiem istotne, czy na drodze tej pojawi się Chrystus. Doświadczenie wywołane środkami psychoaktywnymi może realizować się poza systemem religijnym i może też mieć typowy dla „dzikiej świętości” charakter eklektyczny, powodowany również faktem, że istotne jest w nim samo doznawanie. Jego jedyny cel stanowi osiągnięcie doznania o dużej intensywności – ponieważ nie jest nim Bóg ani świętość, elementy tego przeżycia pojawiają się w umyśle w sposób swobodny, na prawach skojarzeń, lub zmierzają ku doświadczeniu próżni: „Nie było

⁴⁰ Tamże, s. 26.

⁴¹ Według Ewangelii Łukasza Jezus powiedział do Marty: „Marto, Marto, martwisz się i niepokoisz o wiele, a potrzeba (mało albo) tylko jednego. Maria obrała najlepszą część, której nie będziesz pozbawiona” (Łk 10,41).

reprezentacji rzeczy: tylko cicha obecność wszystkiego. Nie było sądów wartościujących: tylko sama rzeczywistość”. Tymczasem według Jana od Krzyża traktowanie doznawania samego w sobie jako najistotniejszego w doświadczeniu mistycznym (także tym, które pochodzi od Boga) postrzegane jest jako przeszkoda w osiągnięciu najwyższego, ostatniego stadium mistycznego, jakim jest zjednoczenie: „Dusza, zatrzymując się na posiadaniu tych objawień, nie dąży do prawdziwego wyrzeczenia i ogołocenia ducha”⁴², a „pożądanie tych objawień otwiera drogę szatanowi, by mógł duszę oszukiwać innymi widziadłami, które umie on bardzo naśladować i przedstawić je duszy jako dobre”⁴³. Jeśli nawet dążąc do zjednoczenia z Bogiem, człowiek ucieka się do prowokowania doznań mistycznych i pragnie osiągać tego rodzaju stany samodzielnie, bez doskonalenia się i łaski, zatrzymuje się na powierzchni swoich doświadczeń. „Własne działanie duszy jest nieudolne i niskie, gdyż władze duszy nie mogą same przez się czynić i rozważać niczego jak tylko to, co jest ujęte w pewne formy, kształty i obrazy. To wszystko zaś jest tylko łupiną i przypadłością samej substancji i ducha, który się pod tą zewnętrzną osłoną ukrywa”⁴⁴. Kicz w przeżyciu duchowym jest więc związany z ową „łupiną”, „zewnętrzną osłoną”, z zewnętrzną formą doznań. Choć mogłoby się wydawać, że *sacré sauvage*, umożliwiając rezygnację z paradygmatu religijnego, oferuje swoistą możliwość uwolnienia się od formy, okazuje się, że jest wręcz przeciwnie – nie ma tu znaczenia treść doświadczeń („co?”), ale ich forma („jak?”): „dzika świętość” pozostaje nieskrępowana przez żaden zewnętrzny wobec siebie cel. W przypadku, gdy zachodzi próba podniesienia owej „łupiny” do godności doświadczenia religijnego równorzędnego chrześcijańskim doświadczeniom mistycznym, można mówić wprost o religijnym kiczu.

MIEJSCE PIĘKNA I MIEJSCE PRAWDY

Hermann Broch twierdził, że istotą kiczu jest mylenie kategorii etycznej z estetyczną⁴⁵. W przypadku kiczu jego twórca chce działać pięknie, nie zaś

⁴² J a n o d K r z y ż a, *Droga na Górę Karmel*, ks. II, rozdz. 11, „O przeszkodach i trudnościach, jakie mogą wynikać z pojęć umysłowych, otrzymanych w sposób nadprzyrodzony przez ukazanie się ich zewnętrznym zmysłom cielesnym. Jak dusza powinna się wobec nich zachować”, nr 7 w: tenże, *Dziela*, s. 268.

⁴³ Tamże, s. 269.

⁴⁴ T e n ż e, *Droga na Górę Karmel*, ks. III, rozdz. 13, „Mówi o korzyściach, jakie dusza odnosi, odrzucając pojmowania wyobrażeniowe. Odpowiada na niektóre zarzuty i objaśnia różnicę, jaka zachodzi pomiędzy pojmowaniami wyobrażeniowymi naturalnymi i nadprzyrodzonymi”, nr 4, s. 403.

⁴⁵ Por. H. B r o c h, *Kilka uwag o kiczu*, tłum. D. Borkowska w: tenże, *Kilka uwag o kiczu” i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 114.

dobrze – zależy mu na pięknym efekcie, a zatem można też powiedzieć, że „kicz powstaje na skutek rezygnacji z prawdy na rzecz piękna”⁴⁶. O ile Brocha koncepcja kiczu w sztuce (ze względu na swój stricte modernistyczny rodowód) wydaje się niektórym już nieaktualna⁴⁷, można w ciekawy sposób wykorzystać ją w celu porównania chrześcijańskich doświadczeń mistycznych i przeżyć wywoływanych zażyciem środków psychoaktywnych. Odmienny jest w przypadku tych dwóch typów doświadczeń nie tylko stosunek ich formy do treści, ale również relacja piękna i prawdy, którą odzwierciedlają⁴⁸.

Według Brocha każde działanie (nie tylko w dziedzinie sztuki) pozytywne w sensie moralnym przynosi również efekt estetycznie pozytywny⁴⁹. Ostatecznie piękno wydaje się więc czymś w rodzaju „skutku ubocznego” dobrego działania, które zostało ukierunkowane na prawdę jako wartość naczelną. Można zatem powiedzieć, że mistyk osiąga piękno, mimo że bezpośrednio do niego nie dąży. Jan od Krzyża stwierdza wręcz: „Wiem, że nie może być nic piękniejszego, / Że wszelka piękność pochodzi od Niego, / Choć się dobywa wśród nocy”⁵⁰. W *Drodze na Górę Karmel* zaleca: „Staraj się zawsze skłaniać nie do tego, co łatwiejsze, lecz do tego co trudniejsze; Nie do tego co przyjemniejsze, lecz do tego co nieprzyjemniejsze; Nie do tego co smakowitsze, lecz do tego co niesmaczne [...] Nie do tego co wzniosłe i cenne, lecz do tego co niskie i wzgardzone”⁵¹.

Opisując doświadczenie wywołane zażyciem narkotyku, Aldous Huxley zanotował: „Nadal patrzyłem na kwiaty i zdawało mi się, iż w ich żywym świetle odnajduję jakościowy odpowiednik oddychania – chociaż oddychania bez powrotu do punktu wyjścia, bez periodycznego odpływu, jedynie z powracającym przyływem od piękna do piękna pogłębionego, od głębokiego do jeszcze głębszego sensu. Przyszły mi na myśl takie słowa jak Łaska i Przemienienie, i to właśnie, między innymi, oznaczały. Mój wzrok przenosił się z róży na goździk, i z pierzastego rozżarzenia na gładkie woluty obdarzonego czuciem ametystu, które tworzyły irys”⁵². W przypadku mistyki chrześcijańskiej prawda i sens utożsamiane są z Bogiem jako celem ostatecznym ludzkiej egzystencji,

⁴⁶ A. T a j b e r, *East-Etyka (East Ethics)* (Ciudad de México, wrzesień 2006), https://tajber.asp.krakow.pl/A.R.T./Artur_Tajber_text_05.html.

⁴⁷ Por. A. M o l e s, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 26, 97, 146.

⁴⁸ Na potrzeby niniejszego tekstu przyjmuję definicję piękna jako kategorii celu o charakterze estetycznym, pisząc o prawdzie, odwołuję się zaś – za Brochem – do przestrzeni etycznej (por. B r o c h, *Kilka uwag o kiczu*, s. 114).

⁴⁹ Por. tamże, s. 113-115.

⁵⁰ J a n o d K r z y ż a, *Znam dobrze źródło (Que bien se yo la fonte). Śpiew duszy cieszącej się poznaniem Boga przez wiarę w: tenże, Dzieła*, s. 101.

⁵¹ T e n ż e, *Droga na Górę Karmel*, ks. I, rozdz. 13, nr 5-6, s. 228.

⁵² H u x l e y, *Drzwi percepcji*, s. 12.

a rozumna natura człowieka odpowiada na obecne w niej powołanie do zbliżenia się do prawdy. Mistyk może na tej drodze doświadczyć piękna i w istocie go doświadcza, lecz nie ono stanowi centrum przeżycia mistycznego. Relacja Huxleya wskazuje, że w przeżyciu, którego doznał, akcent padł na doznania zmysłowe zmodyfikowane przez działanie narkotyku, a on sam skupił się na ich walorach estetycznych. Pisarz wspomina co prawda o „Łasce” i „Przemienieniu”, ale kwestii tych nie pogłębia, poprzestając na skojarzeniu o prowadzeniu raczej estetycznej.

Podmiot przeżycia wywołanego działaniem narkotyku nie doświadcza problemów dotyczących wysłowienia tego, co się mu jawi; jest również przekonany, że w swojej wizji uchwycił piękno w jego istocie i głębi sensu. Warto w tym miejscu ponownie przywołać refleksje na temat kiczu, które sformułował Broch. Twierdzi on, iż piękno manifestuje się w postaci pięknych zjawisk, nie zaś samo w sobie, kicz natomiast jest rezultatem fałszywego przekonania, że ideał może stać się przedmiotem praktycznej realizacji⁵³. Odnosząc tę myśl do przeżycia mistycznego, można powiedzieć, że mistyk chrześcijański zawsze doświadcza trudności w wysłowieniu tego, co wymyka się jego pojmowaniu: przedmiot doświadczenia mistycznego przedstawia się bowiem jako „coś całkiem innego”⁵⁴, a „język tylko bełkoce o takim uszczęśliwieniu”⁵⁵. Jeśli przedmiot przywołanego opisu, którego autorem jest Huxley, a w którym pojawiają się słowa „Łaska” i „Przemienienie”, zdefiniować jako przeżycie religijne, to przeżycie owo okazuje się naznaczone egzaltacją. Ta zaś – w rozumieniu Brocha – stanowi cechę kiczu. W kiczowatym doświadczeniu religijnym zatem coś, co jedynie się jawi, rozumiane jest wprost jako pełnia sensu, przy czym cechę opisu tej rzeczywistości stanowi zdumiewająca plastyczność. Przepaść między językiem a doświadczeniem, tak istotna w odniesieniu do mistyki chrześcijańskiej, w przypadku wizji narkotycznej nie jawi się w tym wypadku jako dolegliwa (a przynajmniej nie ujawnia tego spisana relacja). Wydaje się, że wizja taka, sama w sobie skupiona na walorze estetycznym, na bogactwie kolorów, kształtów i skojarzeń, poddaje się swobodnie opisowi, który – podobnie jak ona sama – ma charakter estetyczny i plastyczny.

Eklektyzm doświadczenia „dzikiej świętości”, w tym wypadku przeżycia religijnego wywołanego środkami psychoaktywnymi, jest konsekwencją faktu, że w przeżyciu tym pierwiastek estetyczny zyskuje przewagę nad elementem prawdziwościowym. Elementy składowe tego doświadczenia nie są podporządkowane żadnej nadrzędnej wobec niego, transcendentnej rzeczywistości, tym

⁵³ Por. B r o c h, *Kilka uwag o kiczu*, s. 101-117.

⁵⁴ R. O t t o, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Thesaurus Press, Wrocław 1993, s. 59.

⁵⁵ Tamże, s. 61.

zaś, co je spaja, jest uwolniony przez narkotyk strumień ludzkiej świadomości. W przeżyciu tego rodzaju wszystko, co obecne jest w świadomości i podświadomości jego podmiotu, może zmanifestować się w losowym układzie. Jeśli aspekt estetyczny doświadczanej wizji przywiedzie podmiotowi na myśl sacrum – Boga, wówczas, na zasadzie skojarzenia, relacjonując to przeżycie, będzie on mówił o Bogu. Nie wykaże jednak troski o to, czy jego przeżycie w istocie pojawiło się jako rezultat relacji z osobowym Bogiem, czy też stanowiło jedynie unaocznienie pewnych wyobrażeń na temat Boga, wywołane zażyciem określonej substancji. Eklektyczna natura wizji charakterystycznych dla kiczowatego doświadczenia religijnego jest zatem – z jednej strony – rezultatem prymatu jego formy („jak?”) nad niesioną przezeń treścią („co?”), z drugiej zaś – zamiany miejsc prawdy i piękna w hierarchii dóbr. Ostatecznie można więc powiedzieć, że kiczowatość doświadczenia religijnego indukowanego zażyciem narkotyków wyrasta z błędu w w systemie wartości.

Odnosząc się do natury kiczu, Hermann Broch zauważył również, że nie jest on zdolny zmieniać świata – imituje jedynie jego formowanie i nie potrafi stworzyć własnego języka. W przypadku porównywanych tutaj typów doświadczeń jest to kwestia istotna – chrześcijański mistyk dąży do zmiany rzeczywistości w przekonaniu, że powinien spełniać wolę Bożą, urzeczywistniając tym samym pewien konkretny plan naprawy świata. Zmagając się z niedoskonałością intelektu i nieadekwatnością języka wobec Objawienia, mistycy chrześcijańscy starają się nieść określone orędzie. Eklektyczna „dzika świętość” niejako „zapożycza” dostępne obrazy i symbole z systemów wyobrażeń, które są dostępne doznającemu człowiekowi; podmiot pozostaje przy tym jednak na poziomie przeżywania, nie przechodząc do poziomu działania. Zauważa to sam Huxley, pisząc, że meskalina „daje dostęp do kontemplacji – ale do kontemplacji, która jest nie do pogodzenia z działaniem, czy nawet z wolą działania, samą myślą o działaniu”. Chociaż pisząc o wpływie meskaliny na osobowość człowieka, Huxley podkreślał, że nie można pochopnie potępiać jako złych „drzew o tak wybornych owocach”, trudno określić, w jakim stopniu oddziaływanie to się utrzymuje. Biorąc pod uwagę relacje przedstawione przez pisarza, nie można powiedzieć, że narkotyk jest w stanie zmienić jednostkę tak znacznie, jak poprzez doświadczenie mistyczne czyni to Bóg, podnosząc ludzi słabych i małych do godności świętych, co miało miejsce na przykład w przypadku z św. Faustyny, która ukończyła zaledwie trzy klasy szkoły podstawowej. Różnica jakościowa między opisywanymi typami doświadczeń jest zatem wyraźna: do mistyka chrześcijańskiego przychodzi coś zupełnie nowego, „innego”, podczas gdy narkotyczne wizje ujawniają i prawdopodobnie aktywizują coś, co człowiek już w sobie ma. Ten brak „nowego”, „innego”, brak „zmiany” postrzegam również jako cechę religijnego kiczu w doświadczeniu indukowanym narkotykiem.

*

„Nie jestem na tyle głupi, by stawiać znak równości między tym, co się dzieje pod wpływem meskaliny lub innego środka, istniejącego czy tego, który zostanie wytworzony w przyszłości, a uświadomieniem sobie celu i ostatecznego zamysłu ludzkiego życia: Oświeceniem, Widzeniem Uszczęśliwiającym. Sugeruję tylko, że doznanie po zażyciu meskaliny jest tym, co katolicycy teologowie nazywają «niezasłużoną łaską», niekonieczną do zbawienia, ale potencjalnie pomocną, którą w przypadku jej otrzymania należy zaakceptować, składając za nią dzięki”⁵⁶. Huxley w wielu miejscach swojego tekstu wikła się w sprzeczności. W katolicyzmie owa „niezasłużona łaska” prowadzi bowiem do uświadomienia sobie „celu [...] ludzkiego życia”, do czego nie jest w stanie doprowadzić człowieka zażywanie jakiegokolwiek narkotyku. Mimo to jednak Huxley stawia znak równości między chrześcijańskim doświadczeniem mistycznym a doświadczeniem indukowanym środkami psychoaktywnymi („doznanie po zażyciu meskaliny jest tym, co katolicycy teologowie nazywają «niezasłużoną łaską»”).

Przedstawione przeze mnie analizy mają charakter jedynie cząstkowy i odwołują się do wybranych aspektów kategorii estetycznych (choćż poruszam również ich aspekt etyczny). Wymiar tych analiz jest przy tym ściśle teoretyczny. Mówiąc o doświadczeniu mistycznym, nie jesteśmy bowiem w stanie sformułować jego ostatecznej definicji, a przy tym nie możemy zgłębić jego natury, gdyż jedyny materiał badawczy, do którego mamy dostęp, stanowią świadectwa pisemne związane z rzeczywistością konkretnych doświadczeń. Nie mamy możliwości dokonania ich przekonującej i ostatecznej weryfikacji – wobec niedostępności całościowej prawdy o doświadczeniu mistycznym należy z tego rodzaju prób zrezygnować. Samo dążenie do uchwycenia istoty doświadczenia mistycznego jest jednak niezwykle cenne, podobnie jak wartościowe są choćby niewielkie fragmenty, przebłyski prawdy o naturze przeżyć religijnych.

Celem niniejszego tekstu było wskazanie na pewne cechy dystynktywne chrześcijańskiego doświadczenia mistycznego, które dobrze widać na tle doświadczeń o zupełnie innej – jak zakładam – naturze. Porządkowanie wiedzy dotyczącej tego zagadnienia, dokonywane na drodze tworzenia swoistej typologii doświadczeń mistycznych, jest istotne, niemniej jednak głównym celem badaczy powinno być doskonalenie definicji mistyki. Wypracowanie ostatecznej, zadowalającej deskrypcji tego fenomenu prawdopodobnie nie jest możliwe, istotne jest jednak budowanie pewnego spójnego paradygmatu, w ramach którego doświadczenia takie mogą być rozumiane i opisywane. Niniejszy tekst stanowi pewną propozycję odróżniania mistyki chrześcijańskiej od przeżyć tę mistykę naśladowających, a narzędziem tego odróżnienia była kategoria kiczu.

⁵⁶ H u x l e y, *Drzwi percepcji*, s. 44.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Bała, Maciej. "Filozofia mistyki." *Studia Philosophiae Christianae* 43, no. 1 (2007): 87–98.
- Bastide, Roger. *Le sacré sauvage, et autres essais*. Paris: Payot, 1975.
- . "Dzika świętość." Translated by Jacek Jan Pawlik. *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa* 62, no. 1 (2008): 23–31.
- Bertholet, Alfred, and Hans Freiherr von Campenhausen. *Wörterbuch der Religionen*. Stuttgart, Verlag Kröner, 1985.
- Broch, Hermann. "Kilka uwag o kiczu." Translated by Danuta Borkowska. In Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*. Translated by Danuta Borkowska, Jan Garewicz, and Ryszard Turczyn. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Comte-Sponville, André. *Duchowość ateistyczna*. Translated by Elżbieta Aduszkiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2011.
- Dinzenbacher, Peter. "Wstęp." In *Leksykon mistyki*. Translated by Bogusław Widła and edited by Peter Dinzenbacher. Warszawa: Verbinum—Wydawnictwo Księży Werbistów, 2002.
- Gogola, Jerzy Wiesław. "'Noc ciemna.' Wprowadzenie." In Jan od Krzyża, *Dzieła*. Translated by Bernard Smyrak. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 2010.
- Hendrykowski, Marek. "Kłopoty z kiczem filmowym." In *Niedyskretny urok kiczu: Problemy filmowej kultury popularnej*. Edited by Grażyna Stachówna. Kraków: Universitas, 1997.
- Huxley, Aldous. *Drzwi percepcji*. Translated by Piotr Kołyszko. In Huxley, *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*. Translated by Piotr Kołyszko and Henryk Waniek. Warszawa: Wydawnictwo Przedświt, 1981.
- . *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*. Translated by Piotr Kołyszko and Henryk Waniek. Warszawa: Wydawnictwo Przedświt, 1981.
- Jan od Krzyża, *Droga na Górę Karmel*. In Jan od Krzyża, *Dzieła*. Translated by Bernard Smyrak. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 2010.
- . *Znam dobrze źródło: Śpiew duszy cieszącej się poznaniem Boga przez wiarę*. In Jan od Krzyża, *Dzieła*. Translated by Bernard Smyrak. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 2010.
- Kłoczowski, Jan Andrzej. "O kiczu w religii i miłości: Z o. Janem Andrzejem Kłoczowskim OP, dominikaninem, filozofem religii, rozmawia Sławomir Rusin." <https://opoka.org.pl/biblioteka/P/PR/o-kiczu-w-religii.html>.
- Kowalska, Faustyna. *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*. Warszawa: Zgromadzenie Sióstr Matki Bożej, 1979. <https://www.faustyna.pl/zmbm/dzienniczek-sw-siostry-faustyny/>.
- Kowalski, Piotr. "Religijność potoczna: Notatki na temat kiczu i religii." In *Dekada Literacka*, no 3–4 (185–186) (2002): 35–42.
- Lüscher, Christian, and Mark A. Ungless. "The Mechanistic Classification of Addictive Drugs." *PLoS Med.*, no. 3 (11) (2006), <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1635740/?tool=pmcentrez>.

- Moles, Abraham André. *Kicz, czyli sztuka szczęścia*. Translated by Anita Szczepańska and Ewa Wende. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.
- Nowakowski, Janusz. “Meskalina.” In *Podręczny słownik chemiczny*. Edited by Romuald Hassa, Janusz Mrzigod, and Janusz Nowakowski. Katowice: Wydawnictwo Videograf II, 2004.
- Otto, Rudolf. *Świętość: Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Translated by Bogdan Kupis. Wrocław: Thesaurus Press, 1993.
- Pilch, Jerzy. “Łatwość kiczu: O tandecie w sztuce, polityce i obyczajach: Z Jerzym Pilchem rozmawiają Krzysztof Burnetko i Michał Nawrocki.” *Tygodnik Powszechny*, no. 5 (2795) (2003). Feb. 2, 2003. <http://www.tygodnik.com.pl/numer/279505/pilch.html>.
- Piotrowska, Roma. “Między religią, sztuką a kiczem.” <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4597>.
- Poprzeczka, Maria. “Przy klatce z niedźwiedziami.” *Tygodnik Powszechny*, no 7 (2953) (2006). <https://www.tygodnikpowszechny.pl/przy-klatce-z-niedzwiedziami-129978>.
- “Rozporządzenie Ministra Zdrowia z dnia 17 sierpnia 2018 r. w sprawie wykazu substancji psychotropowych, środków odurzających oraz nowych substancji psychoaktywnych.” *Dziennik Ustaw* 2018, item 1591. <https://gis.gov.pl/wp-content/uploads/2018/08/Rozporz%C4%85dzenie-w-spr.-SP-%C5%9AO-i-NSP.pdf>.
- Sontag, Susan. “Notatki o kampie.” Translated by Wanda Wartenstein. *Literatura na Świecie*, no. 9 (1979): 309–16.
- Szkłowski, Wiktor Borisowicz. “Sztuka jako chwyt.” Translated by Ryszard Łużny. In *Teoria badań literackich za granicą: Antologia*. Vol. 2. *Od przelomu antypozytywistycznego do roku 1945*. Part 3. *Od fenomenologii do egzystencjalizmu. Estetyzm i New Criticism*. Translated by Krystyna Krzemień-Ojak, et al., and edited by Stefania Skwarczyńska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Urbański, Stanisław. “Duchowość integrująca Europę.” In *Duchowość Europy*. Edited by Marek Szymula. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2000.
- . *Teologia modlitwy: Studium ascetyczno-mistyczne dwudziestolecia międzywojennego z uwzględnieniem duchowości szkoły zmartwychwstańczej*. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 1990.
- Tajber, Artur. “East-Etyka (East-Ethics).” https://tajber.asp.krakow.pl/A.R.T./Artur_Tajber_text_05.html.
- Tatarkiewicz, Władysław. “Dwa pojęcia formy.” *Przegląd Filozoficzny* 45, no. 1–2 (1949): 87–101.
- Zdybicka, Zofia J. “Bóg—Osobowa Prawda i Miłość—ostatecznym celem człowieka.” *Człowiek w Kulturze* 19 (2007): 111–24. http://dlibra.kul.pl/Content/33810/38308_V-31560_Bog---osobowa-Prawda.pdf.
- Zinnbauer, Brian J., Kenneth I. Pargament, Brenda Cole, Mark S. Rye, Eric M. Butter, Timothy G. Belavich, Kathleen M. Hipp, Allie B. Scott, and Jill L. Kadar. “Religion and Spirituality: Unfuzzifying the Fuzzy.” *Journal for the Scientific Study of Religion* 36, no. 4 (1977): 549–64.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Ks. Krzysztof SASUŁA – „Dzika świętość” i kicz. Uwagi o mistyce – w aspekcie estetycznym, etycznym, psychologicznym i teologicznym

DOI 10.12887/32-2019-3-127-18

Artykuł jest próbą opisaną różnicy między chrześcijańskim doświadczeniem mistycznym a doświadczeniem indukowanym środkami psychoaktywnymi (które również często zyskuje miano „mistycznego”). W jej opisie przydatna okazała się kategoria kiczu, głównie w ujęciu Hermanna Brocha. Pojęcie kiczu zostało zaadaptowane do refleksji o doświadczeniu religijnym, w związku z czym przedstawiono, w jaki sposób należy je rozumieć w odniesieniu do takiego doświadczenia i w odróżnieniu od znaczenia tego pojęcia w dziedzinie sztuki. Autor stosuje przede wszystkim metodę porównawczą, zestawiając teksty dotyczące chrześcijańskiego przeżycia mistycznego (m.in. świadectwa Jana od Krzyża) oraz przeżycia indukowanego zażyciem narkotyków (głównym źródłem są *Drzwi percepcji* Aldousa Huxleya). Do najważniejszych problemów poruszonych w trakcie analiz należy relacja piękna i prawdy, która inaczej się prezentuje w chrześcijańskim doświadczeniu mistycznym, a inaczej w przypadku religijnej wizji narkotycznej, określanej w artykule mianem religijnego kiczu. Istotnym pojęciem jest tu „dzika świętość” – eklektyczna, nieukierunkowana ściśle przestrzeń symboliki religijnej, która łączy się z wizją narkotyczną i jest znacząco różna od uporządkowanego, włączonego w konkretny system religijny doświadczenia mistyka chrześcijańskiego.

Słowa kluczowe: mistyka, mistycyzm, chrześcijaństwo, piękno, kicz, dzika świętość

Kontakt: Instytut Jana Pawła II, Wydział Filozofii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin
Tel. 81 44453217
E-mail: krzysztof.sasula@gmail.com

Fr. Krzysztof SASUŁA – The “Savage Sacred” and Kitsch: Some Remarks on the Aesthetic, Ethical, Psychological, and Theological Aspects of Mysticism

DOI 10.12887/32-2019-3-127-18

The article is an attempt to describe the difference between the Christian mystical experience and the experience induced by psychoactive drugs (which is also frequently described as “mystical”). In order to introduce the borderline between the two types of experience the author employs the category of kitsch, as worked out by Hermann Broch, simultaneously describing how to understand the concept of kitsch in its application to the analysis of the experience induced by psychoactive drugs. The author uses the comparative method, juxtaposing texts on the Christian mystical experience (e.g. those by St. John of

the Cross) with *The Doors of Perception* by Aldous Huxley. Among the most important issues discussed by the author is that of the relationship between truth and beauty, which is rendered differently in the case of each of the two types of experience in question. A drug incited religious vision is described as kitschy. An important concept used throughout the analyses is that of the ‘wild sacred,’ as introduced by Roger Bastide. The ‘wild sacred’ denotes an eclectic, unordered space of religious symbolism engendered by a narcotic vision and, as such, opposed to the experience of a Christian mystic, which is part of a specific religious belief system.

Keywords: mysticism, mystical visions, Christianity, beauty, kitsch, the ‘wild sacred’

Contact: John Paul II Institute, Faculty of Philosophy, John Paul II Catholic University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland

Phone: +48 81 44453217

E-mail: krzysztof.sasula@gmail.com

KAROL WOJTYŁA–JAN PAWEŁ II
INSPIRACJE

Wojciech KACZMAREK

OD DOŚWIADCZENIA CZŁOWIEKA DO MIŁOŚCI OSOBY
Osoba i relacje osobowe w twórczości literackiej
Karola Wojtyły–Jana Pawła II

Dramat Adama polegał na tym, że jego „ja” nie potrafiło wyjść ku „ja” drugiego człowieka, a zatem w pełni go zaafirmować. Proces „przenikania człowieka”, który rozpoczął się w nim podczas pracy nad obrazem „Ecce Homo”, a następnie trwał i rozwijał się w kontakcie z biedakami z miejskiej ogrzewalni, odsłonił przed nim słabość natury ludzkiej, która sama z siebie nie jest w stanie odtworzyć wpisanego weń obrazu Boga.

Stwierdzenie, że problematyka antropologiczna, a przede wszystkim zagadnienie osoby, stanowi pierwszoplanowy temat twórczości naukowej Karola Wojtyły, może nie wydawać się odkrywcze. Podobny pogląd rzadko bywa jednak formułowany w odniesieniu do literackiego dorobku tego autora. Wojtyła należał do filozofów i myślicieli akceptujących ścisły, podporządkowany wymogom naukowym i dyscyplinie metodologicznej sposób prowadzenia badań oraz świadomie stawiających granicę między prowadzeniem refleksji naukowej a realizacją twórczości literackiej, choć tak w jednym, jak i w drugim obszarze wykazywał tę samą wrażliwość, przedstawiał ten sam sposób postrzegania świata i posługiwał się podobnym językiem.

W niniejszych rozważaniach pragnę zwrócić uwagę na pewien wymiar jednolitości filozofii i poezji Wojtyły w ich ujmowaniu relacji osobowych. Jako filozof obejmował on swoim oglądem całe spektrum relacji, których osoba ludzka doświadcza w kontakcie z inną osobą. Twórczość literacka dawała mu natomiast szansę, by ukazywać te relacje w ich ukierunkowaniu nie tylko na inną osobę ludzką, ale także na Osoby Boskie. Można powiedzieć, że odniesienia te są w pewnym sensie nawet bardziej wyraziste w poezji i dramatach Wojtyły niż w jego antropologii, „osoba” jest bowiem także – i pierwotnie – pojęciem teatralnym, ściśle związanym z pojęciem „prosopon”: pojęciem maski¹, która umożliwia z jednej strony relację osoby z nią samą, z drugiej zaś jej relacje z innymi osobami, a ostatecznie z Wielkim Reżyserem, który ów wymiar prosopon ustalił². Świadomy tych zależności, Wojtyła zbudował bardzo interesującą – jak się wydaje – wizję literacką i teatralną osoby: wizję

¹ Por. R.R. Chodkowski, *Teatr grecki*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003, s. 202-207.

² Na temat relacji prosopon–persona zob. J. Ratzinger, *Znaczenie osoby w teologii*, tłum. R. Skrzypczak, „Personalizm” 2005, nr 8, s. 35-48.

opartą na biblijnym i w pewnym sensie także teatralnym akcie stworzenia człowieka *n a o b r a z i p o d o b i e ń s t w o B o ż e*³. Ten obraz i podobieństwo dotyczą właśnie człowieka jako osoby, osoba ludzka jest bowiem podobna do Osoby Jezusa, Boga-Człowieka.

Powstająca współcześnie literatura przedmiotu w coraz większym stopniu potwierdza, że tekstów literackich Wojtyły w istocie nie należy oddzielać od jego dociekań filozoficznych, chociaż badacze wskazują też na niezależność dyskursu, który autor prowadził – odpowiednio – w ramach poezji i w ramach filozofii. Pewną istotną cechą wzajemnej zależności tych obszarów w myśli Wojtyły podkreśla Mirosława Ołdakowska-Kufflowa: „Charakterystyczne jest, iż wszystkie postaci ukazane w poezji Papieża Polaka obdarzone są niezwykle pogłębioną samoświadomością. Swoje dzieło o antropologiczno-etycznym charakterze, *Osoba i czyn*, po zdefiniowaniu tytułowych pojęć oraz ich wzajemnej relacji, Autor rozpoczyna od studium świadomości człowieka”⁴.

Zarówno w poezji, jak i w dramatach Wojtyły pojawia się szereg pojęć filozoficznych, a należą do nich: „osoba”, „fakt człowieka”, „czyn”, „doświadczenie człowieka” i „poznanie prawdy bytu”. Pojęcia te, mimo że zakotwiczone są w języku potocznym, wyznaczają też jednak perspektywę filozoficzną i to właśnie do niej Wojtyła nawiązuje w swoich utworach literackich. W podjętych tu refleksjach trzeba zatem przede wszystkim zdefiniować pojęcie *o s o b y*. W tekstach filozoficznych Wojtyła łączył metafizyczną antropologię tomistyczną z analizą fenomenologiczną, podkreślając jedyność i niepowtarzalność osoby. Jego konkluzja jest bardzo jasna: „Osoba zawsze jest jednostką natury rozumnej, jak głosi pełna definicja Boecjusza: «*persona est rationalis naturae individua substantia*». Tym niemniej ani pojęcie natury (rozumnej), ani też jej indywidualizacja zdają się nie oddawać owej specyficznej pełni, jaka odpowiada pojęciu osoby. Owa pełnia to nie tylko konkretność, to już raczej jedyność i niepowtarzalność. Język potoczny dysponuje tutaj lapidarnym, a zarazem dosadnym wyrażeniem zaimkowym: osoba – to ktoś. Ów zaimek jest kapitalnym skrótem semantycznym, natychmiast bowiem wywołuje skojarzenie, a w nim porównanie i przeciwstawienie do «coś». Zidentyfikowanie osoby jako *suppositum* domaga się uwzględnienia owej różnicy, jaka zachodzi pomiędzy «ktoś» a «coś»”⁵.

³ W ten sposób ujmuje akt stwórczy, a zarazem akt odkupienia człowieka Hans Urs von Balthasar (zob. H. U. v o n B a l t h a s a r, *Teodramatyka*, tłum. W. Szymona OP i in., t. 1, *Prolegomena*, tłum. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona OP, Wydawnictwo M, Kraków 2005).

⁴ M. O ł d a k o w s k a - K u f l o w a, *Blask Słowa. Inspiracja biblijna w twórczości literackiej Jana Pawła II*, Instytut Teologii Biblijnej „Verbum”, Kielce 2004, s. 12.

⁵ K. W o j t y ł a, *Osoba i czyn*, w: tenże, „*Osoba i czyn*” oraz *inne studia antropologiczne*, red. T. Styczeń, W. Chudy, J. Gałkowski, A. Rodziński, A. Szostek, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2000, s. 123.

Znamienne jest to, że do języka dyskursu antropologicznego autor w miejsce pojęcia aktu ludzkiego (łac. *actus humanus*) wprowadza nowe słowo, a mianowicie „czyn”, które można interpretować też jako „*actus personae*”. Czyn osoby staje w centrum manifestowania się osoby wobec innych ludzi, wszak człowiek, „bytuje wspólnie z innymi”⁶.

Wojtyła przywraca pierwotny sens doświadczeniu, wskazując, że p o z n a n i u p r z e d m i o t u zawsze towarzyszy odkrywanie jego wartości. W przeciwieństwie do tego stanowiska, doświadczenie ujmowane bywa w myśli współczesnej jako wynik abstrakcji obiektywizującej dane doświadczenia, przy czym ów pierwotny ładunek uczuciowy wobec p r z e d m i o t u poznania ulega wówczas uchyleniu. Analizując myśl filozoficzną Karola Wojtyły, Rocco Buttiglione podkreśla istotny związek etyki i metafizyki w jego pracach, które pozwalają odkrywać prawdę bytu poprzez poznanie moralne⁷. Na potrzeby naszej analizy ważna jest wyłaniająca się z Wojtyłowskiej myśli filozoficznej koncepcja osoby uwikłanej w działanie i w relacje z innymi osobami. Koncepcja ta, co prawda, znalazła swój teoretyczny wyraz w *Osobie i czynie*, dziele z roku 1967, ale warto podkreślić, że już znacznie wcześniej sformułowana została w dziełach literackich Wojtyły. Wyraźnie skryształizowany osobowy wymiar człowieka pojawia się na przykład w dramacie *Brat naszego Boga*⁸, datowanym na lata 1945-1950. Jak zatem manifestuje się w tym dziele osoba ludzka?

⁶ Tamże, s. 302.

⁷ Por. R. Buttiglione, *Myśl Karola Wojtyły*, tłum. J. Merecki, Instytut Jana Pawła II KUL, Lublin 2010, s. 125

⁸ Zob. K. Wojtyła, *Brat naszego Boga*, w: *Karol Wojtyła, „Poezje. Dramaty. Szkice”*. Jan Paweł II, „Tryptyk rzymski”, red. M. Skwarnicki, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004. Tekst ten był już wielokrotnie interpretowany przez wybitnych literaturoznawców, między innymi przez Stefana Sawickiego (zob. S. S a w i c k i, *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1991, s. 447-456), Krzysztofa Dybciaka (zob. K. D y b c i a k, *Karol Wojtyła jako dramaturg*, w: *Inspiracje religijne w literaturze*, red. A. Merdas RSCJ, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1983, s. 54-67), i Mirosławę Ołdakowską-Kufłową (zob. M. O ł d a k o w s k a - K u f ł o w a, „*Brat naszego Boga*” Karola Wojtyły na tle literackich kreacji postaci Adama Chmielowskiego, w: *Karol Wojtyła / Jan Paweł II wobec tradycji kultury polskiej*, red. G. Halkiewicz-Sojak, A. Komarowska, B. Łuczak, M. Sokulski, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015, s. 321-347) W ostatnim okresie Zofia Zarębianka zaproponowała odczytanie tego dramatu w świetle encykliki Jana Pawła II *Dives in misericordia*. Autorka nie podjęła jednak zasadniczego pytania o sposób, w jaki bohater dramatu całkowicie wyrzeka się siebie, by stać się jednym z biedakami, w których odkrywa cierpiącego Chrystusa. Brak odniesienia do Wojtyłowej koncepcji osoby sprawia, że wysiłki interpretacyjne autorki okazują się mało owocne i zatrzymują się na ukazaniu zewnętrznego wymiaru działań człowieka, nie prowadząc do odślonienia sposobu urzeczywistniania przezeń – poprzez jego czyny – Bożego miłosierdzia, wspólnotowości i braterstwa (zob. Z. Z a r ę b i a n k a, *Koncepcja miłosierdzia zawarta w dramacie „Brat naszego Boga” Karola Wojtyły w świetle encykliki „Dives in misericordia” Jana Pawła II*, w: *Spotkanie ze Słowem. O twórczości literackiej Karola Wojtyły*, Pasaże, Kraków 2018, s. 151-163).

„PRÓBA PRZENIKNIĘCIA CZŁOWIEKA”

W *Bracie naszego Boga* centralnym zagadnieniem okazuje się człowiek „wewnętrzny”, ujęty w dynamice poznawczej wobec świata i wobec drugiego człowieka. Tym, co wybitnie odróżnia Wojtyłę nie tylko od innych autorów prac literackich, ale też od innych antropologów, jest fakt, iż stawia on pytanie: W jaki sposób człowiek staje się i jest osobą? Dogłębna refleksja nad osobą, pojawiająca się już w tym dramacie Wojtyły, była niewątpliwie owocem jego znajomości praktyki teatralnej oraz istoty relacji osobowych, uzewnętrzniającej się w praktyce scenicznej. Zasadniczy cel utworu stanowiła próba przeniknięcia człowieka, którą trzeba rozumieć jako pragnienie dotarcia do źródeł człowieczeństwa. Dramat poświęcony postaci Adama Chmielowskiego od samego początku nie miał być tekstem hagiograficznym ani też historycznym⁹. Założenia autora były inne, pozahistoryczne. We wstępie pisał: „Będzie to próba przeniknięcia człowieka. Sama postać jest ściśle historyczna. Niemniej pomiędzy samą postacią a próbą jej przeniknięcia przebiega pasmo dla historii niedostępne. W ogóle bowiem człowiek ma to do siebie, że niepodobna go wyczerpać historycznie. Pierwiastek pozahistoryczny w nim tkwi, owszem, leży u źródeł jego człowieczeństwa. Próba zaś przeniknięcia człowieka łączy się z sięganiem do tych źródeł”¹⁰. Nieco dalej zaś doprecyzowywał swoją myśl: „Zawsze bowiem uwagę naszą musi przykuć fakt. Fakt człowieczeństwa – i to konkretnego człowieczeństwa; założyliśmy, że taki fakt nie jest już wyłącznie historyczny”¹¹.

W jaki sposób ma się jednak dokonać owo przeniknięcie? Według Wojtyły może się to stać jedynie poprzez doświadczenie człowieka jako osoby: doświadczenie człowieka jako siebie. Wyjaśnienie tej relacji znajdujemy w *Osobie i czynie*: „Kiedy jednak mowa o doświadczeniu człowieka, to chodzi nade wszystko o fakt, że człowiek styka się, tzn. nawiązuje kontakt poznawczy z sobą samym. Kontakt ten ma charakter doświadczalny poniekąd wciąż, a równocześnie za każdym razem, kiedy zostaje nawiązany. [...] Zachodzą w nim momenty bardziej wyraziste, a prócz tego cały ciąg momentów mniej wyrazistych, a wszystkie one składają się na swoisty całokształt doświadczenia tego człowieka, którym jestem ja sam. Doświadczenie to składa się z wielości doświadczeń i stanowi jakby ich sumę lub raczej wypadkową”¹².

⁹ W analizie tej wykorzystuję swoje wcześniejsze obserwacje (zob. W. Kaczmarek, *Przeniknąć człowieka. Osoba i Słowo w dramaturgii Karola Wojtyły*, „Zeszyty Naukowe KUL” 47(2004) nr 3(187), s. 31-41).

¹⁰ Wojtyła, *Brat naszego Boga*, s. 314.

¹¹ Tamże.

¹² Tenże, *Osoba i czyn*, s. 51.

W dramacie *Brat naszego Boga* autor, wychodząc od konkretnego faktu człowieka, jak gdyby odzewnąt rz, kieruje się ku jego istocie, a więc do wewnąt rz, ku przestrzeni, w której rozgrywa się prawdziwy dramat Adama – brata Alberta. W punkcie wyjścia mamy więc konkretnego człowieka, żyjącego w historycznym czasie i w realiach konkretnej biografii¹³. Droga do świętości, którą osiągnął późniejszy brat Albert¹⁴, okazała się drogą do wnętrza, a dokładniej, do odkrycia jego jedności z Chrystusem¹⁵. Świętość objawiła się w jego przypadku w czynach prowadzących go do punktu, w którym mógł stać się jak chleb, a zatem ofiarować się drugiemu człowiekowi, tak jak Chrystus ofiarował się wszystkim ludziom. Tym zaś, co w dramacie Wojtyły sprawia, że możliwe staje się przenieńcie człowieka, wnikięcie w przestrzeń wnętrza Adama i poznanie dokonującego się tam procesu przemiany jego osobowości, jest ujawnienie relacji łączącej jego „ja”, rozumianego jako podmiot poznawczy, z „ty” drugiego człowieka. Adam uznaje, że warunek tej relacji stanowi afirmacja drugiego w jego godności osobowej: gdy pozostaje on niezależnym, innym „ja”.

W istocie dramat Adama polegał na tym, że jego „ja” nie potrafiło wyjść ku „ja” drugiego człowieka, a zatem w pełni go zaafirmować. Proces „przenikania człowieka”, który rozpoczął się w nim podczas pracy nad obrazem *Ecce Homo*, a następnie trwał i rozwijał się w kontakcie z biedakami z miejskiej ogrzewalni, odsłonił przed nim słabość natury ludzkiej, która sama z siebie nie jest w stanie odtworzyć wpisanego weń obrazu Boga: „Przecież nie mogę

¹³ Różne sposoby kształtowania tej postaci przez autora w tekstach dramatycznych: w brulionie zatytułowanym *Brat Albert* i w tekście *Brat naszego Boga*, przedstawiła Mirosława Ołdakowska-Kuflowa (zob. M. Ołdakowska-Kuflowa, „*Brat naszego Boga*” Karola Wojtyły na tle literackich kreacji postaci Adama Chmielowskiego). Badaczka podjęła to zagadnienie po raz kolejny po ogłoszeniu brulionowej wersji *Brata naszego Boga* przez ks. Jana Machniaka (zob. J. Machniak, *Święty brat Albert Chmielowski w myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, Wydawnictwo św. Stanisława BM, Kraków 2013, s. 45-98 – tekst rękopisu z roku 1945). Duchowy portret bohatera tego dramatu znacznie różni się od obrazu postaci wykreowanej w ostatecznej wersji *Brata naszego Boga*. (zob. M. Ołdakowska-Kuflowa, *O obrazie, podobieństwie i udziale w widzeniu, czyli sztuka według Karola Wojtyły*, „Ekspresje. Expressions. Rocznik Literacko-Społeczny Stowarzyszenia Pisarzy Polskich za Granicą” 6(2015), s. 183-188). Obecnie wczesne „wersje” tego dramatu ukazały się w wydaniu krytycznym dzieł Karola Wojtyły (zob. K. Wojtyła, *[Przyjaciel naszego Boga]*, w: K. Wojtyła, Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*, red. J. Popiel i in., t. 1, *Juwenilia (1938-1946)*, red. J. Popiel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2019, s. 247-304; zob. też: M. Burghardt, J. Machniak, *[Przyjaciel naszego Boga]. Uwagi edytorskie*, w: Wojtyła, Jan Paweł II, *Juwenilia (1938-1946)*, s. 477-495.

¹⁴ Jan Paweł II beatyfikował Brata Alberta w roku 1983 na Błoniach krakowskich, a w roku 1989 w Rzymie dokonał jego kanonizacji (por. Jan Paweł II, *Dar i Tajemnica. W pięćdziesiątą rocznicę moich święceń kapłańskich*, Wydawnictwo św. Stanisława BM, Kraków 1996, s. 32-34).

¹⁵ Zob. A. Kurnik, *Odkrywanie świętości. „Brat naszego Boga” Karola Wojtyły*, w: *Przestrzeń słowa. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, red. Z. Zarebianka, J. Machniak, Wydawnictwo św. Stanisława BM, Kraków 2006, s. 387-395.

miłować równocześnie, bo nie mogę miłować po połowie. Są to dla mnie dwie otchłanie, które ciągną. Nie można pozostawać ciągle w połowie drogi między jedną a drugą”¹⁶.

Aby zbliżyć się do ludzi z ogrzewalni, Adam będzie ostatecznie musiał wyrzec się siebie i w ten właśnie sposób się z nimi zjednoczyć. Takiemu dążeniu „ja” ku drugiemu „ja” towarzyszy jednak lęk przed utratą siebie. Dylemat, przed którym stanął Adam, dotyczył w gruncie rzeczy jego relacji do siebie i do Boga: Adam dostrzegł bowiem, że stracić życie dla tych biedaków, wyrzec się siebie, by się z nimi zjednoczyć, można tylko wtedy, gdy najpierw całkowicie zjednoczy się z Bogiem, wedle słów Chrystusa: „Bo kto chce zachować swoje życie, straci je, a kto straci swe życie z mego powodu, ten je zachowa” (Łk 9,24).

Dokonujący się w Adamie proces wewnętrzny autor dramatu określił jako „przetwarzanie sobą”¹⁷, jako etap będący konsekwencją odkrycia w każdej osobie ludzkiej obrazu Boga i jej podobieństwa do Boga. Wojtyła przedstawia ten proces, ukazując pracę Adama przy sztaludze nad obrazem *Ecce Homo*. Malarz prowadził wewnętrzny dialog ze swoim dziełem. W didaskaliach, które zawierają zarówno dyspozycje dla inscenizatora, jak i pytania oraz refleksje dramaturga, pojawiają się zdania: „Adam z obrazem człowieka. Człowieka-Chrystusa. *Ecce Homo*. Czy właśnie ten obraz musiał narosnąć w jego duszy od widzenia ludzi opuszczonych? Los obrazu i los człowieka. Adam jest malarzem. Przybory leżą na ziemi. Rzecz dzieje się znowu w nim”¹⁸.

Obraz Chrystusa wywołał w Adamie zaskakujący zwrot: zapragnął on zbliżyć się do spotkanych w ogrzewalni biedaków, zjednoczyć się z nimi¹⁹, ale wciąż nie wiedział, jak ma się to stać w praktyce. Dopiero przekreślenie własnej woli Adama – owego muru, który oddzielał go od innych ludzi, a w konsekwencji rezygnacja z własnej projekcji dobra i służby, pozwoliły mu zjednoczyć się z ludźmi, do których poszedł i z którymi zamieszkał. Tajemnica niedokończonego portretu powróci jednak i zostanie rozwiązana w scenie spotkania Adama z napotkanym przy miejskiej latarni żebrakiem. Początkowo malarz chciał mu pomóc, ale podjęte działania zatrzymał tajemniczy TAMTEN – ktoś do tego momentu mało sprecyzowany. Najpierw wydaje się, że jest to

¹⁶ Wojtyła, *Brat naszego Boga*, s. 352.

¹⁷ Tamże, s. 320.

¹⁸ Tamże, s. 348.

¹⁹ Działania, które Adam wkrótce podejmie, odpowiadają ujęciu, jakie reprezentował John Henry Newman w swojej metodzie personacji, zgodnie z którą osoba stanowi klucz do poznania całej rzeczy wistości. Jeśli Bóg objawia się zawsze jako Osoba i do swojej Osoby odnosi wszystkie elementy objawiania się człowiekowi, to również człowiek jako osoba poznaje najgłębiej drugiego w jego byciu osobą (zob. B. G a c k a, *Metoda personacji Johna H. Newmana*, „Zeszyty Naukowe KUL” 36(1993) nr 1-4(141-144), s. 57-70).

jakiś „cień” Adama, że to jego własne myśli, sumienie lub inteligencja, ale okazuje że się, że TAMTEN jest demonem. Adam, chcąc pomóc biedakowi, zapytał: „Czemu tu stoisz?”²⁰. Zanim jednak otrzymał odpowiedź, TAMTEN odciągnął go od próby udzielenia pomocy żebrakowi:

- Ależ cicho! Nie przerywaj mu snu –
- Snu? Jest wyraźnie wycieńczony i z wycieńczenia... – (*nie kończy*). A przy tym jest w nim coś więcej niż żebrak oparty o latarnię.
- Czyżby? Nic o tym nie wiem²¹.

W identyfikacji TAMTEGO pomaga Adamowi jednak motyw obrazu i podobieństwa.

- A właśnie. W nim jest obraz.
- Ach tak, dla ciebie wszystko ma wartość obrazu. Jesteś malarz.
- Obraz pozamalarski. Obraz nieuchwytny mojemu oku, a który trawi od dawna moją duszę.
- Nie poddawaj się. Odstąp. Zapomnij.
- ADAM (*jakby nie dosłyszał*): Obraz i podobieństwo.
- Podobieństwo? Czyje?
- Nie wiesz! Więc jednak jest sfera w mojej myśli, której u ciebie brak. Więc ty jednak nie wyrastasz z mojego umysłu jak własna moja myśl. Ha, odkryłem cię. Odkryłem cię tym obrazem i podobieństwem, którego nie chcesz znać, o którym nie chcesz wiedzieć... choć wiesz – –
- A, czekaj – obraz i podobieństwo. Widzisz – on jest dzieckiem, on jest synem. Ja tak samo. Ty...
- Ja nie. Nigdy.
- Nie? – A zatem wielkie zwierciadło świata w tobie świeci pustką, matową pustką twojego bytu, której nie rozświetla nic²².

Ostatecznie Adam rozpoznaje w TAMTYM kusiciela, demona, który nie chce mieć udziału w Boskim podobieństwie wpisanym we wnętrze każdego człowieka. W finalnym momencie sceny Adam bierze na swoje ramiona włóczęgę, mówiąc:

- No chodź, przyjacielu. Nie mówisz nic? Ręce... ho, zmarzłeś... Nie możesz iść... No, chodź!
- (prawie go wlecze na plecach)
- No, chodź. Uratowałeś mnie²³.

²⁰ W o j t y ł a, *Brat naszego Boga*, s. 347.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 348.

Adam odkrywa w żebraku nie tylko kogoś, kto potrzebuje pomocy, ale wpisane weń obraz i podobieństwo do Chrystusa i ostatecznie dostrzeżę, że dzięki temu spotkaniu on sam został u r a t o w a n y, to znaczy wyrwany z życia „dla siebie”. Po tym zdarzeniu, gdy wraca do pracy nad *Ecce Homo*, wypowiada słowa:

Ty musisz przybrać dla mnie ten kształt.
 Ten kształt, który obejmuję duszą, i te plamy barw na płótnie – i Ty w tylu
 ludziach – to jedno –
 (z wysiłkiem)
 – To jedno!
 (odstepuje jeszcze na krok)
 Przecież tak Cię utrwałę w tylu, tylu ludziach²⁴.

Dokonującą się przemianę wewnętrzną Adama, narastający w nim proces „przetwarzania”, utożsamień teraz możemy z odnajdywaniem przezeń Boga w sobie samym i w drugim człowieku, w relacji będącej wyznacznikiem bycia osobą²⁵. Adamowi wydaje się, że dokonał już wyboru, że jest już gotów wyrzec się siebie i zjednoczyć stać się z biedakami z ogrzewalni, ale ostatni „akord” dokonującej się w nim przemiany nastąpi dopiero po spotkaniu z Mówcą.

Będzie on „kusił” Adama i biedaków z ogrzewalni przemianą, jaka mogłaby w nich nastąpić pod wpływem rewolucji. Jej gwałtowność zmieniłaby struktury społeczne, które są odpowiedzialne za niesprawiedliwy podział dóbr i doświadczaną przez nich nędzę. Trzeba tylko posłużyć się „siłą gniewu”, jaka w nich drzemie, i wykorzystać ją w powszechnej rewolucji. Adam zauważa jednak, że Mówca traktuje mieszkańców ogrzewalni całkowicie przedmiotowo. W istocie nie interesuje go ich los ani ich godność i zabiega on jedynie o ich udział w rewolucji społecznej, wzywa do walki politycznej²⁶. Adam przeciwstawia Mówcy inną drogę wyjścia: Losu biedaków nie zmienią struktury społeczne ani nawet dobra ziemskie, potrzebują oni czegoś więcej: odkrycia, że są osobami, że noszą w sobie ogromną wartość, że są stworzeni na obraz i podobieństwo Boga. Ta pewność doprowadzi Adama do ostatecznej decyzji, by zamieszkać wraz z nimi w ogrzewalni. Jego „ja” wtopi się w wymiar wspólnoty, którą będzie tworzyć wiele ludzkich „ja”, by pojawiło się dobro wspólne, pozwalające odkryć wartość życia „pełnego wszelkich dóbr”, życia „w planie

²⁴ Tamże, s. 349n.

²⁵ Analizując ten dramat, Zofia Zarębianka woli mówić o pewnych postawach, poprzez które wyraża się świętość bohatera i jego „profil wewnętrzny” (por. Z a r ę b i a n k a, *Koncepcja miłosierdzia zawarta w dramacie „Brat naszego Boga” Karola Wojtyły w świetle encykliki „Dives in misericordia” Jana Pawła II*, s. 99). Nie ma to jednak związku z prezentowaną przez Wojtyłę koncepcją odkrywania o s o b y w relacji do i n n y c h o s ó b i do B o g a.

²⁶ W *Osobie i czynie* Wojtyła wskazuje, że zarówno indywidualizm, przez stawianie dobra jednostki ponad dobrem wspólnym, jak i totalizm podporządkowujący jednostkę i jej dobro społeczeństwu, są dwoma formami ograniczania uczestnictwa (por. W o j t y ł a, *Osoba i czyn*, s. 312-315).

Boga”. Stanie się tak za sprawą odkrycia obrazu i podobieństwa do Boga, jakie każdy człowiek nosi w sobie. Służąc biedakom, Adam w wolnym akcie oddaje swoje „ja” tym, do których został posłany. Wojtyła wróci do tej relacji, opisując ją również językiem filozoficznym: „W relacji: «ja»–«ty» odnajdujemy w różnych postaciach tę drogę, jaką przechodzi układ: soi–autrui («ja»–«drugi»), jeżeli ma się ukształtować jako autentyczna *communio personarum*”²⁷.

W finalnej scenie Adam pyta, jak oddać się drugiemu, jak przekreślić swoje „ja”, by mogło się ono zatopić w „ja” innego. Dylemat ten Adam przedstawia spowiednikowi, licząc na jakieś rozwiązanie:

[Adam] – Cóż mi powiesz na to, mój ojczy?

[Spowiednik] – Daj się kształtować miłości²⁸.

Odpowiedź spowiednika: „Daj się kształtować miłości”, znaczy: Daj się prowadzić Bogu. Bohater wciąż jednak nie widzi rozwiązania praktycznego. Nie wie, jak ma zrealizować tę relację. Dlatego pojawia się pytanie:

[Adam] – Jak?

[Spowiednik] – Nie wiem. Twoja miłość jest twoją własnością, jest dobrem tobie udzielonym. Ja nie mogę sądzić twej miłości aż do najmniejszych jej drgnień –

[Adam] – Gdybyś jednak zechciał przeważyć. Nakazać coś lub zakazać, odrzucić lub uznać –

[Spowiednik] – To są zbyt wielkie sprawy i zbyt ważne. Takich spraw nie nakazuje się miłości. Pomyśl. Nasz Pan dokonuje przez nią tylu dóbr, tylu ogromnych dóbr. Ona nas łączy z Nim bardziej niż cokolwiek innego. Bo w niej odmienia się wszystko²⁹.

Kenoza, na którą decyduje się Adam, ma dokonać się nie tylko w warstwie idei czy przewartościowania posiadanej przez niego wizji życia, ale w czynie, który doprowadzi go do życia wśród ubogich i do bycia z nimi w jedno. W ten sposób dramat Wojtyły odkrywa najgłębszy wymiar ludzkiego istnienia wyrażonego w kerygmacie św. Pawła: Szczęście polega na tym, by nie żyć dla siebie, ale dla Boga³⁰.

„DAĆ SIĘ PROWADZIĆ MIŁOŚCI”

Ślady obrazu i podobieństwa osoby do Boga, mocno uwidocznione w *Bracie naszego Boga*, pojawiają się także w późniejszych tekstach literackich

²⁷ Tamże, s. 455.

²⁸ T e n ż e, *Brat naszego Boga*, s. 352.

²⁹ Tamże.

³⁰ Por. 2 Kor 5,15; Dz 20,35.

Wojtyły. Wyraźne są zwłaszcza w dramacie *Przed sklepem jubilera*³¹, napisanym w roku 1960. Również sytuacje tam opisane rozgrywają się w przestrzeni wewnętrznej, domaga się tego bowiem natura miłości; tym razem jednak owa przestrzeń wewnętrzna postaci służy autorowi do ukazania zagrożeń, na jakie narażona jest miłość. Pierwsze z nich to brak relacji międzyludzkich izolujący osobę od innych osób. Droga do pełnej miłości okazuje się w tym tekście wolność oddania się osoby drugiej osobie. Ten sam warunek miłości wskazany został w paralelnym do dramatu *Przed sklepem jubilera* dziele filozoficznym Wojtyły zatytułowanym *Miłość i odpowiedzialność*³², pochodzącym również z roku 1960. Autor stwierdza tam, że każda osoba ludzka „jest z natury panem siebie samej (*sui iuris*), i że nie może siebie innej osobie przekazać w całości czy też odstąpić, jest bowiem *alteri incommunicabilis*”³³. „Właśnie dlatego samej naturze osoby sprzeciwia się najgruntowniej, aby była ona przedmiotem użycia”³⁴ – dodaje. Jest jednak wyjątek od tej zasady, a mianowicie relacja miłości. Wojtyła pisze: „Może natomiast osoba *x* oddać siebie osobie *y* z miłości oraz jako współtwórca tego zjednoczenia osób, jakie niesie z sobą miłość. Oddać siebie z miłości – to znaczy właśnie aktem swej wolnej woli powierzyć swoją własną osobę drugiej, w ten sposób np. kobieta przez małżeństwo powierza swoją osobę mężczyźnie”³⁵.

W dramacie *Przed sklepem jubilera* ukazane zostały trzy pary małżeńskie poszukające realizacji swoich celów w kontekście powołania do świętości, które wpisane jest w sakrament małżeństwa. Owe trzy pary to jakby trzy możliwe wybory, których dokonuje człowiek, pragnąc zrealizować swój zamiśl szczęścia, życia pełnego. Drogi bohaterów dramatu tworzą labirynt: wiele z nich to drogi zamknięte, ślepe, prowadzące na manowce. Tylko jedna prowadzi do celu, którym jest świętość. Klucz do tak rozumianej pełni człowieczeństwa stanowi zdanie się na Boga, oddanie mu swojego „ja”, by w zamian otrzymać Jego miłość. Jedną z bohaterek dramatu, Teresa, wypowiada tę prawdę w sentencji: „Przyszłość zależy od miłości”³⁶. Myśl ta jest jakby echem słów, które od swojego spowiednika usłyszał Adam Chmielowski: Daj się prowadzić miłości.

Inną bohaterką tego samego dramatu, Anna, w obliczu rozpadu swojego małżeństwa szuka kogoś, z kim mogłaby rozpocząć „nowe” życie. Pragnie więc sprzedać swoją obrączkę ślubną, by w ten sposób zamknąć wygasły roz-

³¹ Zob. K. W o j t y ł a, *Przed sklepem jubilera*, w: Karol Wojtyła, „Poezje. Dramaty. Szkice”. Jan Paweł II, „Tryptyk rzymski”, s. 393-446.

³² Zob. t e n ż e, *Miłość i odpowiedzialność*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1960.

³³ Tamże, s. 66.

³⁴ Tamże,

³⁵ Tamże.

³⁶ T e n ż e, *Przed sklepem jubilera*, s. 410.

dział życia małżeńskiego ze Stefanem. Gdy staje przed jubilerem, okazuje się, że przedmiot nic nie waży:

[...] „Obrączka ta nic nie waży,
waga stale wskazuje zero
i nie mogę wydobyć z niej
ani jednego miligrama.
Widocznie mąż pani żyje –
wtedy żadna obrączka z osobna
nic nie waży – ważą tylko obie.
Moja waga jubilerska
ma tę właściwość,
że nie odważa metalu,
Lecz cały byt człowieka i los”³⁷.

Mimo zerwanych relacji w Annie trwa z a p i s planu Boga, który w sakramencie złączył jej historię z historią Stefana. I choć Anna chce realizować swój plan, od tajemniczego powiernika jej trosk, Adama, dowie się o Oblubieńcu, który będzie niebawem przechodził ulicami miasta, i który może odmienić jej los.

ADAM

[...] Oblubieniec idzie tą ulicą i chodzi każdą z ulic! Jakże mam ci dowieść tego, że jesteś oblubienicą. Trzeba by teraz przebić jakąś warstwę twojej duszy, tak jak przebija się warstwę poszycia i gleby poszukując źródła wody pośród zieleni lasu³⁸.

Jakże wielkie było zdumienie Anny, gdy biegnąc za Oblubieńcem, zobaczyła w jego obliczu twarz swego niekochanego męża, Stefana:

ANNA

Zobaczyłam twarz, której nienawidzę, i zobaczyłam też twarz, którą powinnam miłować. Dlaczego wystawiasz mnie na taką próbę?

ADAM

W twarzy Oblubieńca każdy z nas odnajduje podobieństwo twarzy tych, w których uwikłała nas miłość po tej stronie życia i egzystencji. Wszystkie są w Nim³⁹.

Zaimek „Nim”, pisany wielką literą, odsyła wprost do Chrystusa, w Nim bowiem ukryty jest los każdego człowieka. Miłość oblubieńcza odkrywa w każdym człowieku obraz Boga. Adam wskazuje Annie, że jedynym „le-

³⁷ Tamże, s. 416.

³⁸ Tamże, s. 426n.

³⁹ Tamże, s. 428.

karstwem”, które może przezwyciężyć jej frustrację, jest miłość. W *Miłości i odpowiedzialności* Wojtyła pisał, że miłość oblubieńcza, będąca szczytem miłości między mężczyzną a kobietą, prowadzi do ich wzajemnego oddania się sobie z miłości. Zakłada ona jednak relację obustronną i w tym tkwi jej piękno – ale też i ryzyko, tylko bowiem w relacji do Boga, powierzając Mu siebie, człowiek może być pewien miłości i oddania. W przypadku relacji międzyludzkiej jawi się jednak niebezpieczeństwo, że być może żadna z osób nie będzie potrafiła żyć w wymiarze daru z siebie albo też jedna z nich nie będzie realizować swego oddania z całą wielkodusznością, że nie będzie ona relacji tej respektować i że wykorzysta ją egoistycznie⁴⁰. Ten ostatni przypadek pozostaje w jakiejś mierze udziałem Anny z dramatu *Przed sklepem jubilera*, chociaż zraniona żona przyzna się też do swojej winy i do wycofania się z relacji wobec męża:

Nie chciałam się czuć jak przedmiot,
którego nie można utracić,
gdy się raz już posiadało na własność.
Czy w tym wszystkim był jakiś egoizm?
– Z pewnością czyniłam za mało,
by Stefana wytłumaczyć przed sobą.
Bo czyż miłość ma być kompromisem?
Czy nie winna wciąż rodzić się z walki
O miłość drugiego człowieka?⁴¹

W *Miłości i odpowiedzialności* autor przedstawia szczegółowy opis takiego przypadku: „Osoba rzuca tutaj niejako siebie samą na szalę miłości. Małżeństwo tego się właśnie domaga od mężczyzny i od kobiety – stąd jego moc atrakcyjna: ludzie szukają w nim jakiejś pełnej realizacji miłości. [...] Tkwi w tym coś, co może się wydać wręcz paradoksem. Oto miłość jak powiedziano z natury swojej prowadzi do maximum rozwoju osoby. W niej i przez nią osoba ludzka osiąga największą pełnię swego «istnienia». A równocześnie miłość sama najgłębiej wyraża się właśnie w oddaniu własnej osoby drugiej osobie, jak gdyby w zagubieniu siebie w drugim”⁴².

Paradoks miłości wyrażonej w całkowitym powierzeniu się drugiemu, przeżywały wszystkie przedstawione w dramacie pary małżeńskie. Wzajemność to

⁴⁰ Życie w wymiarze „daru z siebie samego”, czyli daru bezinteresownego wobec drugiej osoby, jest według Karola Wojtyły szczególną dyspozycją osoby, która doświadcza zarówno samoposiadania, jak i samopanowania: „Tylko ten mianowicie, kto sam siebie posiada, może też siebie samego oddać – i to oddać bezinteresownie. I tylko ten, kto sobie samemu panuje, może też z siebie samego uczynić dar – i to znowu dar bezinteresowny” (t e n ż e, *Osobowa struktura samostanowienia*, w: tenże, „*Osoba i czyn*” oraz *inne studia antropologiczne*, s. 431).

⁴¹ T e n ż e, *Przed sklepem jubilera*, s. 413.

⁴² T e n ż e, *Miłość i odpowiedzialność*, s. 67.

w przypadku miłości synonim odpowiedzialności. W wymogu wzajemności kryje się także tajemnica miłości oraz jej dramat. Za Emmanuelem Lévinasem moglibyśmy powiedzieć, że w „innym” trzeba odkryć „twarz” Boga⁴³: oddanie się drugiej osobie będzie wówczas prowadziło do maksimum rozwoju osoby. W oparciu o swoją wiedzę filozoficzną Wojtyła wyznaczał bohaterom swoich utworów literackich trudną ścieżkę dociekań, odnoszącą się do poznania natury Boga i natury człowieka. Odcinał się przy tym zdecydowanie od teologii apofatycznej⁴⁴. Dla bohaterów dramatu poznanie Boga równoznaczne jest z poznaniem Jego planu zbawienia człowieka. Człowiek zraniony grzechem pierwotnym często żyje tylko dla siebie, a tymczasem – jak zaświadcza św. Paweł, „za wszystkich umarł (Chrystus) po to, aby ci, co żyją, już nie żyli dla siebie, lecz dla Tego, który za nich umarł i zmartwychwstał” (2 Kor 5,15).

Temat ten podejmował Karol Wojtyła także w innych swoich tekstach literackich. W pochodzącej z roku 1965 *Wędrownice do miejsc świętych* pisał:

Moje miejsce jest w Tobie. Twoje miejsce jest we mnie. Jest to wszakże miejsce wszystkich ludzi. A przecież nie jestem na nim pomniejszony przez wszystkich. Jestem bardziej sam (niż gdyby nie było nikogo innego): jestem sam na sam. I zarazem jestem przez wszystkich pomnożony w Krzyżu, który na tym miejscu stał. To pomnożenie – a nie pomniejszenie – pozostaje tajemnicą: Krzyż idzie pod prąd⁴⁵.

A w jego *Wigiliu wielkanocnej 1966* Chrystus wołał do człowieka:

Do Ciebie wołam, Człowieku, Ciebie szukam – w którym
historia ludzi może znaleźć swe Ciało.
Ku tobie idę, i nie mówię „przybądź”,
ale po prostu „bądź”⁴⁶.

„Bądź”, forma czasownika „być” w trybie rozkazującym, wskazuje na konieczność oczekiwania na interwencję Chrystusa, której wymiar jest wy-

⁴³ Por. E. L é v i n a s, *Calość i nieskończoność. Esej o zewnątrzności*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 41-43. Por. też: J. T i s c h n e r, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2001, s. 51.

⁴⁴ Jak zauważa Mirosława Ołdakowska-Kuflowa, Wojtyła wielokrotnie podkreślał, że „człowiek jest w stanie poznać Boga przynajmniej na tyle, na ile jest mu to potrzebne, by wejść w osobową relację z Nim” (M. O ł d a k o w s k a – K u f l o w a, „Kim jest On?”. *Obraz Boga w twórczości Karola Wojtyły–Jana Pawła II*, w: *Karol Wojtyła–Jan Paweł II artysta słowa*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, W. Kaczmarek, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015, s. 68) i że „Bóg czasem bardziej przemawia milczeniem, znaczącym milczeniem, o ile człowiek pozostaje w relacji z Nim” (tamże), a „taka relacja zasługuje na miano *spojenia osób*” (tamże).

⁴⁵ K. W o j t y ł a, *Wędrownice do miejsc świętych*, w: *Karol Wojtyła, „Poezje. Dramaty. Szkice”*. *Jan Paweł II, „Tryptyk rzymski”*, s. 141.

⁴⁶ T e n ż e, *Wigilia wielkanocna 1966*, w: *Karol Wojtyła, „Poezje. Dramaty. Szkice”*. *Jan Paweł II, „Tryptyk rzymski”*, s. 143.

zwalający i zbawczy. Pełna realizacja bytu osobowego jest bowiem możliwa tylko w relacji do Boga. Z tego powodu refleksja Wojtyły kieruje się ku prawdzie metafizycznej. Wskazuje on jednak, że relacje osobowe rodzą się zawsze w doświadczeniu, które należy pojmować jako urzeczywistnianie poznania w aspekcie wartości⁴⁷. Dla Wojtyły odpowiedź na egzystencjalne pytanie o sens życia, o istotę bycia osobą, nie jest możliwa bez odniesienia się do prawdy w znaczeniu prawdy metafizycznej, której źródło pozostaje poza bytem ludzkim. W tym właśnie sensie Wojtyła dokonał zasadniczego przełomu w fenomenologicznym myśleniu o człowieku. Uznał bowiem, że immanencja bytu-dla-siebie, oparcie się w uzasadnianiu ludzkich czynów na subiektywnych danych wewnętrznych, jest niewystarczającą podstawą dla zbudowania adekwatnego pojęcia osoby. Opcja indywidualistyczna w myśleniu o człowieku, oparta tylko na cogito, podkreśla wyłącznie autonomię osoby i nie pozwala na realizację jej pełni ani wolności. Warunkiem tej realizacji jest natomiast prawda – lecz nie prawda „tworzona” przez człowieka, lecz jedynie przezeń odkrywana⁴⁸.

Uchwycenie relacji wolności do prawdy ujawnia się również w tekstach poetyckich Karola Wojtyły. W wizji nakreślonej w *Wigilii wielkanocnej 1966* łączy on prawdziwą wolność człowieka z miłością, która jest w tym tekście traktowana jako synonim prawdy:

Przez tyle pokoleń idziemy – każdy z nas idzie – na spotkanie wolności,
która się nie sprzeciwi miłości, ale miłością wypełni.
Przez tyle pokoleń idziemy – każdy z nas idzie – w stronę swej własnej
wolności.

Czy wolność jest próżnią...⁴⁹

Zawieszenie myśli, na które wskazuje wielokropek, to jakby pytanie bez odpowiedzi. W kolejnej sekwencji poeta opisuje jednak zły użytek, jaki człowiek może czynić z wolności.

⁴⁷ Z tego powodu wielu filozofów, na przykład ks. Kazimierz Kłószak, Jerzy Kalinowski, Mieczysław Gogacz, ks. Stanisław Kamiński czy o. Mieczysław A. Krąpiec, odmawiało uznania *Osoby i czynu* za rozprawę filozoficzną. Ich uwagi krytyczne zostały opublikowane w „*Analecta Cracoviensia*” (zob. K. K ł ó s a k, *Teoria doświadczenia człowieka w ujęciu Kardynała Karola Wojtyły*, „*Analecta Cracoviensia*” 1973-1974, nr 5-6, s. 81-84; J. K a l i n o w s k i, *Metafizyka i fenomenologia osoby ludzkiej. Pytania wywołane przez „Osobę i czyn”*, „*Analecta Cracoviensia*” 1973-1974, nr 5-6, s. 63-71; M. G o g a c z, *Hermeneutyka „Osoby i czynu” (Recenzja książki Księdza Kardynała Karola Wojtyły „Osoba i czyn”, Kraków 1969)*, „*Analecta Cracoviensia*” 1973-1974, nr 5-6, s. 125-138; ks. S. K a m i ń s k i, *Jak filozofować o człowieku?*, „*Analecta Cracoviensia*” 1973-1974, nr 5-6, s. 73-79; M.A. K r ą p i e c O P, *Książka Kardynała Karola Wojtyły monografią osoby jako podmiotu moralności*, „*Analecta Cracoviensia*” 1973-1974, nr 5-6, s. 57-61).

⁴⁸ Por. W o j t y ł a, *Osoba i czyn*, s. 198.

⁴⁹ T e n ż e, *Wigilia wielkanocna 1966*, s. 150n.

(Wielką próżnią człowieka i próżnią historii – na tej próżni zaszczerpiono bogactwo i ubóstwo, zwycięstwo i klęskę – na tej próżni łamano pionys i ścieśniano horyzonty – granice wolności – wolność potwierdzała się wciąż – wolność przewyższyła ludzi – odchodzili ludzie, nie wiedząc, że jej nadużyli – gdy wiedzieli, odchodzili z poczuciem winy – czasem spadały głowy – wolność pozostawała wielką próżnią do wypełnienia)⁵⁰.

I pointuje te rozważania słowami:

Wypełniłeś naszą wolnością TWÓJ ZNAK⁵¹.

Znakiem tym, jak wynika z kontekstu całego wiersza, jest Krzyż Jezusa: źle wykorzystana wolność kończy się właśnie tą formą zniszczenia człowieka, której symbolem jest Ukrzyżowany. Tak manifestuje się wolność, która pozbawiona została odniesienia do prawdy.

„FAKT CZŁOWIECZEŃSTWA”

Prawda i poszukiwanie prawdy są też w człowieku związane z odnajdywaniem o b r a z u B o ż e g o w osobie ludzkiej i jej p o d o b i e ń s t w a do Boga. Życie człowieka przedstawia się wówczas jako swoiste itinerarium prowadzące do zgłębienia istoty istnienia, do punktu pierwotnego, którym jest stwórczy akt Boga. Proces ów dokonuje się – w przekonaniu Wojtyły – poprzez doświadczenie, poprzez f a k t c z ł o w i e c z e ń s t w a wyznaczony przez trzy rodzaje relacji, w które wkracza osoba: do siebie samej, do innych osób bytujących obok niej i do Boga, który jest niepoznawalny i inny, ale którego obecność jest dla poznającego „ja” nieredukowalna. Inny człowiek i Bóg jawią się zatem w osobowym doświadczeniu człowieka i dopiero ono pozwala lepiej usytuować i zrozumieć istotny wymiar poznania, którego podmiotem jest „ja”.

W tekstach literackich Wojtyły relacje stanowiące o istocie doświadczenia ludzkiego są najpełniej widoczne w misterium zatytułowanym *Promieniowanie ojcostwa*⁵². Jedynym światem utworu jest tu świat wnętrza osoby:

Oto stale powraca myśl, że powinienem w każdym człowieku odnaleźć siebie – szukając nie od zewnątrz, lecz od wewnątrz –⁵³

⁵⁰ Tamże, s. 151.

⁵¹ Tamże.

⁵² Zob. t e n ż e, *Promieniowanie ojcostwa (misterium)*, w: Karol Wojtyła, „Poezje. Dramaty. Szkice”. Jan Paweł II, „Tryptyk rzymski”, s. 447-480.

⁵³ Tamże, s. 447.

Refleksję obecną w tym misterium jeszcze mocniej uniwersalizuje ukazana w nim droga wewnętrzna w poznaniu Boga i człowieka stworzonego na Jego obraz i podobieństwo. Główną postacią dramatu jest Adam. Można powiedzieć, że Adam to postać reprezentująca każdego człowieka. Adam to poszukujący sensu swojego życia Everyman. W części pierwszej utworu, zatytułowanej „Adam”, bohater dokonuje autoprezentacji:

Od tylu lat żyję jak człowiek wygnany z głębszej mojej osobowości, a równocześnie skazany na to, by ją zgłębiać. W ciągu tych lat docierałem do niej w nieustającym trudzie, często jednak myślałem z przerażeniem, że ją gubię – że oto zaciera się pośród procesów historii, gdzie decyduje ilość, czyli masa. To wszystko wiąże się z imieniem Adam, które noszę. Jest to imię, poprzez które muszę się spotykać z każdym człowiekiem – równocześnie zaś w tym właśnie imieniu to, co wnosi każdy człowiek, może zezwyczać, a nawet może się zdewaluować. Trudne mam imię. Ilekroć myślałem, że muszę zatrzeć swoje ślady, że siebie samego muszę zatrzeć, by w ten sposób utożsamić się z każdym człowiekiem, którego dzieje pisze tłum⁵⁴.

Adam organizuje narrację we wszystkich częściach dzieła⁵⁵. W utworze chodzi nie tylko o niego jako o konkretnego człowieka, przybranego ojca Moniki z drugiej części dramatu, ale właśnie o kogoś, kto reprezentuje wszystkich ludzi. Pytanie o sens życia stawiane przez człowieka – Adama – wiąże bowiem Wojtyła z prezentacją istoty ojcostwa i macierzyństwa, które są w samym Bogu. Dramat staje się w ten sposób swoistym poematem o narodzinach do życia pełnego. Adam poszukuje drogi do tej pełni nie na zewnątrz osoby, ale w jej wnętrzu.

Zasadnicze pytanie, które stawia jako pierwsze, dotyczy relacji między planem życia, który nosi w sobie, a planem Bożym, w którym zawarta jest pełnia człowieczeństwa.

Lękam się słowa „moje”, choć równocześnie miłuję to, co w nim się zawiera. Lękam się jednak, gdyż słowo to stawia mnie zawsze wobec Ciebie. Analiza słowa „moje” prowadzi mnie zawsze do Ciebie. I oto ja wolę nawet zrezygnować z posługiwania się nim, niż odnajdować w Tobie ostateczny jego sens. Chcę bowiem wszystko

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Próbę wnikięcia w przeżycia wewnątrz głównego bohatera dramatu podjęła w interesującym studium Emanuela Bednarczyka-Stefaniaka. Stosując fenomenologiczną metodę wglądu w myśli i samoświadomość bohaterów utworu, pokazała skomplikowany wymiar ich wewnętrznego świata i przeżywanym przez nich relacji osobowych. Cenne jest też zestawienie uzyskanych wyników analizy dramatu z refleksją filozoficzną podjętą przez Karola Wojtyłę w *Osobie i czynie* (zob. E. Bednarczyk-Stefaniak, „*Adamie, przyjmij promieniowanie ojcostwa, Adamie – stań się dzieckiem*”. *Studium dramatu Karola Wojtyły pt. Promieniowanie ojcostwa*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 27(2019) nr 1, s. 181-206).

mieć przez siebie, a nie przez Ciebie. Jest to nonsens – ilu jednak ludzi zaprzęgåo się w służbę tego nonsensu?⁵⁶

Trwanie w „nonsensie życia” ma konsekwencje: rodzi bytową samotność.

Chociaż jestem jak człowiek, którego można wyłączyć przed nawias i znów podstawić pod dzieje wszystkich ludzi, jakby ich wspólny mianownik – to jednak pozostaję samotny. Łatwiej mi czuć się samotnym, niż myśleć o śmierci. Samotności także nikt nie nazywa grzechem. Łatwiej mi czuć się samotnym niż winnym grzechu. Ale przecież wiem, kim był Adam i kim jest. Stanał on kiedyś na pograniczu ojcostwa i samotności. Któż go odciął od ludzi, kto uczynił samotnym pośród nich wszystkich? A jeśli samotnym stał się z własnej woli?⁵⁷

Z refleksji prowadzonych przez Adama wypływa wniosek, że samotność jest wynikiem oderwania się od Boga:

Najdziwniejsze zaś jest to, co zawsze okazuje się w końcu: że nigdy nie jesteś przeciwko mnie. Wchodzisz w to, co ja nazywam samotnością, i rozbijasz opór, który Ci stawiam. [...] Kształtujesz mnie i rozwijasz wbrew temu, co sobie wyobrażam o własnym „ja” i o wszystkich ludziach – a jednak czynisz to zgodnie z tym, czym jestem⁵⁸.

Na przykładzie Adama Wojtyła pokazuje, że Bóg „działa”, zawsze respektując wolność człowieka, a równocześnie kształtując go w taki sposób, by mógł osiągnąć pełnię – by mógł miłować:

Chcesz, abym miłował. Trafiasz do mnie przez dziecko, przez małą córeczkę lub synka – i mój upór słabnie. Nie pozostaje nic z tej samotności, którą usiłuję przeciwstawić się Tobie – Ty natomiast wyrażasz się głęboko. I przestaję nawet stopniowo odczuwać, że to Ty wyrażasz siebie we mnie, a stopniowo zaczynam mniemać, że to ja wyrażam siebie w sobie⁵⁹.

Tytułowy proces *promieniowania ojcostwa* wyraża się zatem w zaproszeniu, które Bóg kieruje do człowieka, by ten uczestniczył w Jego „dawaniu życia”. Jeden z najprzenikliwszych interpretatorów *Promieniowania ojcostwa*, Zbigniew W. Solski, wskazywał: „[Dramat ten – W.K.] ukazuje duchową wędrówkę człowieka w poszukiwaniu własnej tożsamości. Samotny mężczyzna pokonuje trzy etapy *peregrinatio pro Christi amore*, aby odnaleźć

⁵⁶ Wojtyła, *Promieniowanie ojcostwa (misterium)*, s. 450.

⁵⁷ Tamże, s. 448n.

⁵⁸ Tamże, s. 451.

⁵⁹ Tamże.

odpowiedzi na zasadnicze pytania o sens swojej egzystencji, relację z Bogiem, najbliższą rodziną, a poprzez rodzinę z innymi ludźmi i całym światem”⁶⁰.

Oderwany od Boga, od źródła życia, człowiek jest sam i pozostaje zamknięty w sobie. Samotność jest zatem zaprzeczeniem promieniowania ojcostwa: zatrzymuje życie w sobie, a nie dając go drugiemu, nie rodzi miłości. Stefan Sawicki, interpretując zasadnicze przesłanie dramatu, napisał z kolei: „*Promieniowanie ojcostwa* to rzecz o przewyciężaniu zamknięcia, egoizmu, narcyzmu, bolesnej samotności, nie tyle przez określoną wspólnotę społeczną, czy wspólnotę przekonań, ile przez realność Bożego ojcostwa, poprzez kontynuację tego ojcostwa, ale i przez akceptację swojego wobec Boga synostwa. To misterium naszej jedności, w perspektywie osobowej, z Ojcem, który jest – przywołuje Wojtyła głęboko obecne w poezji toposy – jedyną Drogą i ostatecznym Źródłem”⁶¹.

Perspektywa osobowych relacji człowieka z Bogiem okazuje się kluczowa w odczytaniu tego niezwykłego dzieła. Podążając tropem myśli Józefa Tischnera, który także poddał dramat Wojtyły analizie, można by powiedzieć, że aby móc w pełni realizować swój byt osobowy, „ja” nie powinno nigdy kwestionować drugiego „ja”. W przekonaniu Tischnera w każdym spotkaniu osób Wojtyła widzi *promieniowanie twórcze* w *zajemności*: „Ja dzięki tobie staję się sobą i ty dzięki mnie stajesz się sobą”⁶². W „ja”, w którym człowiek rozpoznaje swój fakt bycia osobą, znajduje się bowiem źródło jego relacji osobowej do Boga.

Według Wojtyły zasadniczym problemem egzystencji ludzkiej jest przekroczenie progu oddzielającego człowieka od innych ludzi. Egzystencja ta, skażona grzechem i zanurzona w „niewoli śmierci”, z której człowiek nie może sam się wyzwolić, potrzebuje zbawczej interwencji Chrystusa, „aby uwolnić tych wszystkich, którzy całe życie przez bojaźń śmierci podlegli byli niewoli” (Hbr 2,15).

Bez interwencji Boga spotkanie osób jest więc niemożliwe, człowiek bowiem, wskutek grzechu odłączony od Jego miłości, pozostaje samotny i „zamknięty” w kręgu śmierci. *Promieniowanie ojcostwa* pokazuje, że wyborowi dobra moralnego przez bohatera towarzyszy zmaganie z presją owego „zamknięcia w sobie”. W stanie, w którym znajduje się bohater, relacje osobowe, w których pozostaje, ulegają redukcji do oczekiwanego przezeń efektu. Chce on przede wszystkim osiągnąć pełnię poznania i nie akceptuje niepewności,

⁶⁰ Z.W. Solski, *Ojcostwo i tożsamość*, w: *Przestrzeń słowa. Twórczość literacka Karola Wojtyły–Jana Pawła II*, s. 335.

⁶¹ Sawicki, *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły*, s. 452.

⁶² Ks. J. Tischner, *Promieniowanie twórczej wzajemności*, w: *Twórczość Karola Wojtyły. Materiały z sesji zorganizowanej z okazji 46. Kongresu Eucharystycznego we Wrocławiu*, red. Z.W. Solski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 43.

kruchości ani ułamkowości w poznawaniu rzeczywistości. Wojciech Chudy zauważył: „Kluczowym [...] elementem personalizmu Wojtyły jest koncepcja samostanowienia, będąca «teoretycznym hymnem» na cześć wolności osoby. Człowiek jako osoba, odkrywając prawdę – w szczególności prawdę moralną – sam musi stawić czoła odpowiedzialności związanej z tym odkryciem. Ma do wyboru: pójść za wskazaniem prawdy – i urzeczywistnić siebie jako osobę, albo rozminąć się z prawdą, zrobić unik wobec jej wskazań – i oddalić swoje urzeczywistnienie, inaczej: zdeformować w jakimś stopniu swoje bycie osobowe”⁶³.

Problem samostanowienia osoby w odniesieniu do jej relacji z innymi, najmocniej, a zarazem całościowo zarysowany właśnie w *Promieniowaniu ojcostwa*, ukazują wyraźnie także teksty poetyckie Wojtyły. Fundamentalna prawda, że człowiek jest istotą relacyjną, domaga się określenia przebiegu jego relacji z innymi osobami. Mówiąc o intersubiektywności ludzkiego czynu, który stanowi kategorię poznawczą „ja” zwróconego w stronę innego człowieka, Wojtyła w poezji i w dramacie najczęściej używał terminu „uczestnictwo”⁶⁴. Termin ten lepiej opisywał działania, które człowiek podejmuje wspólnie z innymi, realizując osobowy wymiar swojego bytowania⁶⁵. Drugi, z którym człowiek nawiązuje relację, nigdy nie może być przedmiotem ani instrumentem, nie może zostać „użyty” tak, jak używane są rzeczy. Relacja zawsze ujmuje drugiego w jego podmiotowości⁶⁶.

Ujęcie istoty bytu jest ze względu na poznawczą przygodność człowieka z konieczności cząstkowe, a relacje w których ujawnia się „ja”, w praktyce

⁶³ W. Chudy, *Na odsiecz prawdzie o osobie ludzkiej*, w: Buttiglione, *Myśl Karola Wojtyły*, s. 17n.

⁶⁴ Problematyce tej Wojtyła poświęcił czwarty rozdział swojej pracy *Osoba i czyn*, zatytułowany właśnie „Uczestnictwo” (zob. Wojtyła, *Osoba i czyn*, s. 301-335).

⁶⁵ W refleksji filozoficznej, którą Karol Wojtyła zawarł w *Osobie i czynie*, ważny jest aspekt przekraczania przez człowieka immanencji bytu-dla-siebie i samostanowienia poprzez wartości moralne wyrażone w czynie i decydujące o spełnianiu się osoby. Autor stwierdza: „Wartości moralne bowiem są tak istotne dla osoby, że prawdziwe jej spełnienie dokonuje się nie tyle przez sam czyn, ile przez moralną dobroć tego czynu. Zło zaś moralne stanowi raczej o nie-spełnieniu, chociaż osoba również wówczas spełnia czyn” (tamże, s. 197). Myśl Wojtyły odnajdziemy także w nauczaniu Soboru Watykańskiego II: „Człowiek [...] nie może odnaleźć się w pełni inaczej, jak tylko poprzez bezinteresowny dar z siebie samego” (Sobór Watykański II, Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes*, nr 24, w: Sobór Watykański II, *Konstytucje. Dekrety. Deklaracje. Tekst polski*, Pallottinum, Poznań 1967, s. 555).

⁶⁶ Jako filozof Wojtyła wie, że na gruncie tomizmu pytanie, w jaki sposób ujawnia się człowiek jako osoba, pozostaje bez odpowiedzi. Tomaszowa refleksja antropologiczna zatrzymuje się bowiem na opisie istoty ludzkiego bytu i zdolności, w jakie został on „wyposażony”. Akceptując tę metafizyczną koncepcję „ja”, Wojtyła wie zarazem, że jest ono samoistnym podmiotem i że – właśnie jako takie – stanowi podstawę antropologii filozoficznej. Pyta zatem o sposób ujawniania się tego „ja” jako osoby i nie odrzucając zakorzenionego w tradycji pojęcia „suppositum” (podmiotowości w sensie metafizycznym), akcentuje moment doświadczenia człowieka, poprzez które ten istnieje, bytuje i działa.

również mają charakter niepełny. W poetyckim cyklu *Profile Cyrenejczyka*, tekście napisanym przez Wojtyłę w roku 1957, czytamy:

Weż myśl i dokończ człowieka
 lub też mu pozwól rozpocząć siebie samego na nowo
 lub też inaczej: niech on Ci tylko pomaga,
 a Ty go prowadź⁶⁷.

Poeta może odwołać się do Chrystusa, bo tylko On wie, co znaczy „być człowiekiem” i tylko On może „dokończyć człowieka”. Sposób jest jeden: człowiek, tak jak Cyrenejczyk, ma Mu pomagać, a On będzie go prowadził. Poeta podkreśla jednak, że człowiek musi zrozumieć swoją sytuację. Po grzechu, który „w nim mieszka” (Rz 7,17), człowiek pozostaje okaleczony, jest niczym ślepiec:

Stukając białymi laskami w bruk
 stwarzamy dystans nieodzowny.
 Kosztuje każdy krok.
 W pustych źrenicach wciąż umiera świat
 do siebie samego niepodobny:
 świat złożony nie z barw, lecz z łoskotów
 (kontury, linie szmerów).
 Pomyśl, z jakim trudem dojrzewa się do całości,
 gdy zawsze tylko część zostaje – i tę część musimy wybierać.

O jakże chętnie każdy z nas wzięłby cały ciężar
 człowieka, który bez laski białej obejmuje od razu przestrzeń!
 Czy zdołasz nas nauczyć, że są krzywdy inne prócz naszej?
 Czy potrafisz przekonać, że w ślepotcie może być szczęście?⁶⁸

Pytania stawiane przez podmiot w końcowej części tego fragmentu nie domagają się odpowiedzi, ale raczej egzystencjalnego potwierdzenia ich trafności w bytowaniu człowieka jako osoby, w której Bóg odcisnął swój obraz i którą stworzył na swoje podobieństwo. Właśnie to ujęcie doświadczenia człowieka czyni refleksję Wojtyły niezwykle płodną w aspekcie literatury i teatru.

Przypatrzmy się jeszcze rozwiązaniom, które znajdujemy w *Profilach Cyrenejczyka*. Szymon z Cyreny staje wobec drogi krzyżowej Chrystusa:

Oko w oko z Człowiekiem. Ulica i wiele twarzy –
 I uderzenie w skroniach jak kuźni miarowy huk.
 Ja nie idę szukać przygód. Nikogo nie chcę obrażać.

⁶⁷ K. W o j t y ł a, *Profile Cyrenejczyka*, w: Karol Wojtyła, „Poezje. Dramaty. Szkice”. Jan Paweł II, „Tryptyk rzymski”, s. 119.

⁶⁸ Tamże, s. 121.

Chcę wystarczyć sobie samemu.

Niech przeto nie wdziera się we mnie żaden nędzarz, skazaniec ni Bóg⁶⁹.

W końcowym fragmencie dzięki poetyckiej przeczutni widzimy, że sytuacja dotyczy każdego człowieka:

Mój mały świat: sprawiedliwość ściśnięta kleszczami norm!

Twój wielki świat, Twój wielki świat: żrenica, belka – i On!⁷⁰

*

Świat człowieka jest małym światem, a świat Boga światem wielkim. Spełnieniem człowieka jako osoby jest więc wejście w świat Boga. Aby tego dokonać, człowiek musi przekroczyć samego siebie, pozwolić, by Bóg niejako wszedł w jego przestrzeń wewnętrzną. Jeśli każdy człowiek nosi w sobie obraz Boży i podobieństwo do Boga, to w relacjach osób najważniejszym celem poznania jest właśnie wzajemne odkrywanie owego o b r a z u i p o d o b i e ń s t w a.

Pragnąc umożliwić ten typ poznania, Karol Wojtyła stosował w swoich tekstach literackich formę medytacji, która pozwala wnikać do wnętrza osoby, w przestrzeń dotąd niedostępną, by tam szukać prawdy o relacjach „ja” do „ja” innych ludzi. Próby definiowania osoby, szukania odpowiedzi wobec możliwości nawiązania relacji z drugim „ja”, diagnozowania zastanej sytuacji wewnętrznej osoby, przybierały w jego utworach formę fenomenologicznych „wglądów” świat osoby.

Podobnie często wracającym motywem, zarówno w liryce, jak i w dramacie Karola Wojtyły, była wędrówka. Rozumiał ją autor podwójnie, zarówno jako przemieszczanie się w przestrzeni zewnętrznej, na przykład podczas wędrówek górskich, ale także, a może nawet przede wszystkim, jako wędrówkę myśli, w e w n ę t r z n e p r z e m i e r z a n i e d r o g i ku zrozumieniu i poznaniu siebie i świata. Wędrowanie miało też swoisty kierunek – zazwyczaj wiązało się z drogą „pod prąd”, by dotrzeć do źródła, czyli do przyczyny, do sensu istnienia, do wnętrza osoby.

W finalnym okresie swojej twórczości literackiej Karol Wojtyła, już jako Jan Paweł II, napisał w *Tryptyku rzymskim*:

„Uczył Bóg człowieka na swój obraz i podobieństwo,
mężczyzną i niewiastą stworzył ich –
i widział Bóg, że było bardzo dobre [...]”.

⁶⁹ Tamże, s. 126.

⁷⁰ Tamże, s. 127.

[...]

Dlaczego o tym właśnie jedynym dniu powiedziano:
 „Widział Bóg, że wszystko, co uczynił, było bardzo dobre”?
 Czy temu nie przeczą dzieje?
 Choćby nasz wiek dwudziesty! I nie tylko dwudziesty!
 A jednak żaden wiek nie może przesłonić prawdy
 o obrazie i podobieństwie⁷¹.

Wydaje się, że w tym poszukiwaniu obrazu i podobieństwa do Boga w osobie ludzkiej mieszczą się wszystkie poszukiwania literackie Karola Wojtyły–Jana Pawła II. Stanowią one potwierdzenie dociekań filozoficznych autora dotyczących zagadnienia osoby.

F a k t c z ł o w i e c z e ń s t w a, będący punktem wyjścia filozoficznej refleksji Wojtyły, jest też podstawą obrazu człowieka, który buduje on w swoich dziełach literackich. Podmiot liryczny jego wierszy i bohaterowie jego dramatów ukazują osobowy wymiar relacji łączących ich z innymi ludźmi. Sam fakt człowieczeństwa nie zakłada jednak spełnienia się osoby, wymaga ono bowiem od niej „udźwignięcia” relacji do innych osób. Dopiero stan tych relacji i dojrzałość osoby w jej spojrzeniu na świat oraz na drugiego człowieka „rzucają światło” na to, czym w istocie jest spełnienie osobowego bytu człowieka. Wracamy w ten sposób do naszej pierwotnej konstatacji: w czynie osoba odkrywa, kim jest w relacji do innej osoby, przekracza w nim siebie i zarazem doświadcza swojej transcendencji. Wtedy właśnie pojawia się przed nią możliwość życia w wymiarze bezinteresownego daru z siebie samej dla drugiego i dopiero wówczas objawia się jej pełnia.

Literacki dorobek Karola Wojtyły stanowi znakomity przykład poszukiwania przez etyka sposobu ukazania niepowtarzalności osoby w jej wewnętrznej tajemnicy. Tajemnica ta sprawia, że nie sposób zdefiniować osoby w języku ściśle naukowym, definicję tę można natomiast wyrazić właśnie w poezji i dramacie. Wydaje się, że Wojtyła sięgał do literatury właśnie w tym celu. Miał rację ks. Tadeusz Styczeń, gdy postulował: „Może więc tak należy pisać nasze podręczniki etyki, jak Pascal pisał swe *Mysli*? Ale nie inne efekty uzyskują właściwymi sobie środkami również poeci, dramaturdzy, literaci. Dlaczegoż by im zatem nie udzielić głosu w wykładzie etyki w twórczości pisarskiej, w dziedzinie, w której koniec końców o jedno tylko chodzi: o objawienie osoby i jej zaafirmowanie?”⁷².

⁷¹ Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, w: *Karol Wojtyła, „Poezje. Dramaty. Szkice”*. Jan Paweł II, „*Tryptyk rzymski*”, s. 513n.

⁷² T. Styczeń, *Objawiać osobę*, w: tenże, *Dzieła zebrane*, red. A.M. Wierzbicki, t. 3, *Objawiać osobę*, red. A.M. Wierzbicki, Towarzystwo Naukowe KUL–Instytut Jana Pawła II KUL, Lublin 2013, s. 20.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Balthasar, Hans Urs von. *Teodramatyka*. Vol. 1. *Prolegomena*. Translated by Magdalena Mijalska, Monika Rodkiewicz, and Wiesław Szymona. Kraków: Wydawnictwo M, 2005.
- Bednarczyk-Stefaniak, Emanuela. “‘Adamie, przyjmij promieniowanie ojcostwa, Adamie—stań się dzieckiem.’ Studium dramatu Karola Wojtyły pt. ‘Promieniowanie ojcostwa.’” *Wrocławski Przegląd Teologiczny* 27, no. 1 (2019): 181–206.
- Burghardt, Marta, and Jan Machniak, “[Przyjaciel naszego Boga]: Uwagi edytorskie.” In Karol Wojtyła, Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. Edited by Jacek Popiel, et. al. Vol 1. *Juwenilia (1938-1946)*, edited by Jacek Popiel. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2019.
- Buttiglione, Rocco. *Mysł Karola Wojtyły*. Translated by Jarosław Merecki. Lublin: Instytut Jana Pawła II KUL, 2010.
- Chodkowski, Robert R. *Teatr grecki*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2003.
- Chudy, Wojciech. “Na odsiecz prawdzie o osobie ludzkiej.” In Rocco Buttiglione, *Mysł Karola Wojtyły*. Translated by Jarosław Merecki. Lublin: Instytut Jana Pawła II KUL, 2010.
- Dybciak, Krzysztof. “Karol Wojtyła jako dramaturg.” In *Inspiracje religijne w literaturze*, edited by Alina Merdas. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1983.
- Gacka, Bogumił. “Metoda personacji Johna H. Newmana.” *Zeszyty Naukowe KUL* 36, no. 1–4 (141–144) (1993): 57–70.
- Gogacz, Mieczysław. “Hermeneutyka *Osoby i czynu* (Recenzja książki Księdza Kardynała Karola Wojtyły *Osoba i czyn*, Kraków 1969).” *Analecta Cracoviensia*, no. 5–6 (1973–1974): 125–38.
- Jan Paweł II. *Dar i Tajemnica: W pięćdziesiątą rocznicę moich święceń kapłańskich*. Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława BM, 1996.
- . *Tryptyk rzymski*. In Karol Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004.
- Kaczmarek, Wojciech. “Przeniknąć człowieka: Osoba i Słowo w dramaturgii Karola Wojtyły.” *Zeszyty Naukowe KUL* 47, no. 3 (187) (2004): 31–41.
- Kalinowski, Jerzy. “Metafizyka i fenomenologia osoby ludzkiej: Pytania wywołane przez *Osobę i czyn*.” *Analecta Cracoviensia*, no. 5–6 (1973–1974): 63–71.
- Kamiński, Stanisław. “Jak filozofować o człowieku?” *Analecta Cracoviensia*, no. 5–6 (1973–1974): 73–9.
- Kłósak, Kazimierz. “Teoria doświadczenia człowieka w ujęciu Kardynała Karola Wojtyły.” *Analecta Cracoviensia*, no. 5–6 (1973–1974): 81–4.
- Krapiec, Mieczysław A. “Książka Kardynała Karola Wojtyły monografią osoby jako podmiotu moralności.” *Analecta Cracoviensia*, no. 5–6 (1973–1974): 57–61.
- Kurnik, Agnieszka. “Odkrywanie świętości: ‘Brat naszego Boga’ Karola Wojtyły.” In *Przestrzeń słowa: Twórczość literacka Karola Wojtyły–Jana Pawła II*. Edited by Zofia Zarębianka and Jan Machniak. Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława BM, 2006.

- Lévinas, Emmanuel. *Całość i nieskończoność: Esej o zewnętrznosci*. Translated by Małgorzata Kowalska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Łdakowska-Kuflowa, Mirosława. *Blask Słowa: Inspiracja biblijna w twórczości literackiej Jana Pawła II*. Kielce: Instytut Teologii Biblijnej "Verbum," 2004.
- . "Brat naszego Boga' Karola Wojtyły na tle literackich kreacji postaci Adama Chmielowskiego." In *Karol Wojtyła / Jan Paweł II wobec tradycji kultury polskiej*. Edited by Grażyna Halkiewicz-Sojak, Agnieszka Komorowska, Bartłomiej Łuczak, and Michał Sokulski. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2015.
- . "Kim jest On?" Obraz Boga w twórczości Karola Wojtyły–Jana Pawła II." In *Karol Wojtyła–Jan Paweł II: Artysta słowa*. Edited by Mirosława Łdakowska-Kuflowa and Wojciech Kaczmarek. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015.
- . "O obrazie, podobieństwie i udziale w widzeniu, czyli sztuka według Karola Wojtyły." *Ekspresje. Expressions. Rocznik Literacko-Społeczny Stowarzyszenia Pisarzy Polskich za Granicą* 6 (2015): 183–8.
- Ratzinger, Joseph. "Znaczenie osoby w teologii." Translated by Robert Skrzypczak, *Personalizm*, no. 8 (2005): 35–48.
- Sawicki, Stefan. "Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły." In *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Edited by Irena Sławińska and Wojciech Kaczmarek. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1991.
- Sobór Watykański II. Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes*. In Sobór Watykański II, *Konstytucje. Dekrety. Deklaracje: Tekst polski*. Poznań: Pallottinum, 1967.
- Solski, Zbigniew W. "Ojcostwo i tożsamość." In *Przestrzeń słowa: Twórczość literacka Karola Wojtyły–Jana Pawła II*. Edited by Zofia Zarebianka and Jan Machniak. Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława BM, 2006.
- Styczeń, Tadeusz. "Objawiać osobę." In Styczeń, *Dziela zebrane*. Edited by Alfred M. Wierzbicki. Vol. 3. *Objawiać osobę*. Edited by Alfred M. Wierzbicki. Lublin, 2013.
- Tischner, Józef. "Promieniowanie twórczej wzajemności." In *Twórczość Karola Wojtyły: Materiały z sesji zorganizowanej z okazji 46. Kongresu Eucharystycznego we Wrocławiu*. Edited by Zbigniew W. Solski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1998.
- . *Filozofia dramatu: Wprowadzenie*. Kraków: Instytut Wydawniczy Znak, 2001.
- Wojtyła, Karol. "Brat naszego Boga." In Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice*. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004.
- . *Miłość i odpowiedzialność*. Lublin: Towarzystwo Naukowe, 1960.
- . "Osoba i czyn." In *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*. Edited by Tadeusz Styczeń, Wojciech Chudy, Jerzy Gałkowski, Adam Rodziński, and Andrzej Szostek. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2000.
- . "Osobowa struktura stanowienia." In *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*. Edited by Tadeusz Styczeń, Wojciech Chudy, Jerzy Gałkowski, Adam Rodziński, and Andrzej Szostek. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2000.

- . “Profile Cyrenejczyka.” In Karol Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004.
- . “Promieniowanie ojcostwa (misterium).” In Karol Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004.
- . “Przed sklepem jubilera.” In Karol Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004.
- . “[Przyjaciel naszego Boga]”. In Karol Wojtyła, Jan Paweł II, *Dzieła literackie i teatralne*. edited by Jacek Popiel, et. al. Vol 1. *Juwenilia (1938-1946)*. Edited by Jacek Popiel. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2019.
- . “Wędrowka do miejsc świętych.” In Karol Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004.
- . “Wigilia wielkanocna 1966.” In Karol Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004.
- Zarebianka, Zofia. “Koncepcja miłosierdzia zawarta w dramacie ‘Brat naszego Boga’ Karola Wojtyły w świetle encykliki ‘Dives in misericordia’” Jana Pawła II. In Zarebianka, *Spotkanie w Słowie: O twórczości literackiej Karola Wojtyły*. Kraków: Pasaże, 2018.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Wojciech KACZMAREK – Od doświadczenia człowieka do miłości osoby. Osoba i relacje osobowe w twórczości literackiej Karola Wojtyły–Jana Pawła II

DOI 10.12887/32-2019-3-127-19

Pierwszoplanowym tematem prac filozoficznych Karola Wojtyły było zagadnienie osoby. Twórczość literacka, rozpoczęta przez Wojtyłę pod koniec lat trzydziestych ubiegłego wieku i kontynuowana w latach pięćdziesiątych oraz sześćdziesiątych, a także później, gdy był już on kardynałem i papieżem, zbiegła się z koncepcją osoby tworzoną przez niego na gruncie filozoficznym i teologicznym. W artykule ukazuję, że poezje i dramaty autorstwa Wojtyły odzwierciedlają w pełni przemyślaną i dojrzałą koncepcję osoby, którą wypracował on jako filozof personalista. Według Wojtyły osoba jest z jednej strony nieredukowalnym podmiotem, z drugiej zaś relacją, odkrywa bowiem w pełni samą siebie wyłącznie w relacji do Boga i do drugiego człowieka. Koncepcja ta widoczna jest bardzo wyraźnie zwłaszcza w dramatach autorstwa Wojtyły, a także w jego liryce. W swoich utworach literackich dokonuje on swoistego opisu doświadczenia relacji osobowych w kontekście antropologii chrześcijańskiej. O ile w pracach filozoficznych Wojtyła łączy metafizyczną antropologię tomistyczną z analizą fenomenologiczną, podkreślając jedyność i niepowtarzalność osoby, o tyle w tekstach literackich stosuje oryginalny sposób „przenikania do wnętrza osoby” – podmiotu literackich działań. Podkreślając relacyjność osoby, Wojtyła wskazywał także na zagrożenia, które mogą powodować jej izolację od innych osób. Podkreślał, że drogą do bycia

w pełni osobą jest życie w wymiarze daru, bezinteresownego oddania siebie samego drugiej osobie, które dokonuje się w horyzoncie wolności.

Słowa klucze: osoba, antropologia, relacje osobowe, personalizm

Kontakt: Katedra Dramatu i Teatru, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin
Tel. 81 4454310
E-mail: wojkacz@kul.lublin.pl

Wojciech KACZMAREK – From the Human Experience to the Love of a Person: The Human Person and Their Relationships with Others, as seen in the Literary Output of Karol Wojtyła–John Paul II

DOI 10.12887/32-2019-3-127-19

The central issue of the philosophical works of Karol Wojtyła was the human person. Wojtyła's literary works, which he began writing at the end of the 1930s and continued through the 1950s and 1960s, and even later, when he was a cardinal and then the pope, coincided with his philosophical and theological reflections on man. In my article, I attempt to show— from a personalistic perspective—that his poems and dramas embody a mature and completely thought-over concept of the person. According to Wojtyła, the human being is both an irreducible subject and—since they are able to discover themselves completely only in the relationship to God and another person—a relation. This concept is clearly visible in Wojtyła's poetry and in his dramas. In his literary works, he continues the description of personal relations in the context of Christian anthropology. While in his philosophical works Wojtyła combined metaphysical Thomistic anthropology with phenomenological analysis, thus highlighting the uniqueness of the person, in his literary output, he applied an original formula of “penetrating into the person's interior.” Wojtyła emphasized the fact that man is a relational being, but he also pointed out the situations in which a person may be separated from other people and which, therefore, threaten the person's subjectivity. In order to be fully a person, one needs to feel free to give oneself selflessly to another person.

Keywords: person, anthropology, personal relations, personalism

Contact: Katedra Dramatu i Teatru, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland
Phone: +48 81 4454310
E-mail: wojkacz@kul.pl

„KSZTAŁTEM JEST MIŁOŚCI”
O idei piękna w twórczości Norwida

Doskonałość pierwotną człowieka Norwid rozpatruje przez pryzmat dwu pojęć: całości i piękna. Zakresy znaczeń tych centralnych leksemów w dużym stopniu pokrywają się, tworząc układy współzależności semantycznych wyznaczających etyczne i estetyczne powinności oraz walory ludzkiego bytu. Jego „wytworność” niejako warunkuje sens piękna i sztuki, włącza je w ontologiczną strukturę bytu, zarówno w planie egzystencjalnym, jak i historiozoficznym.

Problematyka estetyczna stanowi w przypadku twórczości Cypriana Norwida zespół zagadnień o znacznym stopniu komplikacji i złożoności. A przy tym obejmuje całą twórczość artysty: począwszy od lat najwcześniejszych, od tak zwanego okresu warszawskiego, aż po końcowe akordy, tak silnie wybrzmiewające w traktatowym *Milczeniu*¹. Autor *Vade-mecum* z niekłamana pasją zgłębiał istotę pojęć i zjawisk dotyczących piękna, stale też powracał do refleksji nad istotą sztuki, jej wytworami i kondycją twórcy. Ta niezwykła twórczość Norwida w znacznym stopniu porusza się wokół zasadniczych i podstawowych pytań z owego obszaru zagadnień: Czy między estetyką a etyką istnieje niemożliwa do przezwyciężenia przepaść, czy wręcz odwrotnie: obie wartości są aspektami tej samej rzeczywistości? Czy między tym, co estetyczne, a tym, co praktyczne, istnieje jakiś związek? Jaką rolę w życiu narodów i społeczeństw odgrywa sztuka? Czy istnieje sztuka narodowa? Jaki jest sens sztuki i jakie są jej zadania? Jaki związek zachodzi między prawdą, dobrem i pięknem? A także: Czy owe transcendentalia istnieją samoistnie, niezależnie od podmiotu? Czy w ich świetle każdy byt – a w tym przede wszystkim człowiek – jest niesprzeczny, poznawalny i rzeczywisty (w tym sensie, że stanowi element rzeczywistości, rozumianej jako dzieło Boga)? Co łączy sztukę z pracą? Czy są to aksjologiczne układy i pojęcia oderwane od siebie? A może przeciwnie, sztuka według Norwida – jak twierdził jeszcze przed wojną Jan Piechocki² – wyrasta wprost z pracy, wymaga wysiłku (zarówno fizycznego, jak i intelektualnego)? Kwestie użyteczności i praktyczności sztuki, jej zdolności do przeistoczenia rzeczywistości i podmiotu, jej aksjologicznego wpływ na porządek świata, a w końcu także jej relacji do religii, do sfery sacrum i profanum – to wszak tylko drobne sygnały rozbudowanej refleksji Norwida.

¹ Zob. C. N o r w i d, *Milczenie*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 6, *Proza*, cz. 1, PIW, Warszawa 1971, s. 221-242.

² Zob. J. P i e c h o c k i, *Norwidowa koncepcja sztuki-pracy*, Księgarnia Uniwersytecka, Poznań 1929.

Skromne ramy artykułu uniemożliwiają przeprowadzenie pełnego, systematycznego wykładu nie tylko na temat Norwidowskiej estetyki, ale nawet Norwidowskiego pojęcia piękna, jeśli nie chcemy zawężyć całości rzeczy wyłącznie do ujęć leksykograficznych. Problematyka ta nadal czeka na swego wnikliwego monografistę. Zaproponowane tu ujęcie ma zatem znacznie skromniejsze cele. Przede wszystkim zmierzam do uchwycenia tej problematyki od strony antropologii i aksjologii. Sądzę, że w pismach Norwida pojęcie piękna silnie łączy się z refleksją nad istotą ludzkiego bytu, nad jego doskonałością, powinnością trwania. Dopiero podejście aksjologiczne motywuje estetyczny wymiar świata, w tym także człowieka: pozwala zbliżyć się do istoty piękna, określić charakter tego, co wydaje się niepochwytnie i niedefiniowalne. Związek estetyki z antropologią prowadzi nas wprost ku pojęciu pracy, ku praktycznym wymiarom sztuki i jej wytworów.

Poniższy wywód ma zatem charakter problemowy i skupia się na wybranych aspektach (uznanych oczywiście za prymarne) wyróżnionego tytułem zagadnienia. Układ diachroniczny – bez wątpienia możliwy, a może i w pewnym sensie pożądany – z uwagi na przyjętą tu strategię nie znalazł zastosowania, choć w jednym z odcinków wywodu zyskał właściwą sobie motywację³.

„POWSTAŁ, ZUPEŁNIE-WYTWORNYM”⁴

W drugiej pieśni poematu Cypriana Norwida *Rzecz o wolności słowa* czytamy:

Powiadają, że on się kształtuje stopniowo,
Że stopą jest dzisiejszych, co wczorajszych głową,

³ W jakimś stopniu próbę realizacji takiego ujęcia podjął ponad pół wieku temu Stefan Morawski w artykule *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida* (zob. S. M o r a w s k i, *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida*, w: tenże, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, PWN, Warszawa 1961, s. 311-326). Artykuł przedstawia poglądy estetyczne Norwida w ujęciu diachronicznym. Zwraca uwagę na nominatywny charakter pojęcia piękna we wczesnym okresie twórczości poety oraz na związek tegoż pojęcia z pracą i wysiłkiem. W pewnym sensie Morawski uznaje pracę za spoiwo ideowe i centralną kategorię Norwidowskiej estetyki. Przeświadczenia te wprost łączą się z poglądami Morawskiego o wyraźnie marksistowskim zabarwieniu. Stąd silne akcenty podnoszące kwestie ludowe; także dotyczące sztuki narodowej, ujętej przede wszystkim w perspektywie socjologicznej i społecznej. Z nowszych prac próbę całościowego ujęcia poglądów estetycznych poety przynosi książka Dariusza Pniewskiego (zob. D. P n i e w s k i, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2005). W odróżnieniu od koncepcji Morawskiego, rzecz ta nie jest obciążona jakimś kontrowersyjnym balastem metodologiczno-ideologicznym. Zob. też: A. M e l b e c h o w s k a - L u t y, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2001.

⁴ Pierwsza część niniejszego artykułu – dotycząca interpretacji wskazanego fragmentu *Rzeczy o wolności słowa* – stanowi przeredagowany, krótki fragment mojej pracy *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”* (por. P. C h l e b o w s k i, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2000, s. 84-92).

I że raczej *upadku* logiki jest echem
 Niż *upadku człowieka*... to, co zwiemy grzechem.
Jeżeli jest tak?...
 ... to czemu *kamienne-siekiery*,
Naczynia i co tylko z pierwszej mamy Ery
Zebrawszy – nie przedstawia POSTĘPU-KSZTAŁCENIA,
Ani się potęguje? ni w łańcuch spierścienia?
 Od pierwszej bryły myśli, która (uczą) była
 W Człowieku, tak jak matka człowieczeństwa – bryła!

Owszem – – uważę jeszcze, że taki kamienny
 Topór, w zrobieniu swoim, jest raczej *odmienny*
 Niż *mniej-kształtny*: artysta dzisiejszy go zdoła
 Wziąć za wzór rzeczy wielkiej, nie bez-twórczej zgoła!
Tam jest skąpstwo-rzemiosła, nie jego dzieciństwo,
Tam jest prędzej *styl-wielki* niżli barbarzyństwo!

*

Przy takowym toporze, i tak urobionym!
 Jak wielka myśl, bez ozdób – *bylem zadziwionym*,
Widząc kolię niewiasty z paciorków... pierwotną!?
 Więc – *są* pierwotne-kolie?...
 ...*więc*, człowiek-natury
 Szukał jakiegoś piękna, ponad piękno-skóry
 Zmysłowe – i *nie zaczął od potrzeb, bez wdzięku*,
 A *mówią*: że... i słowo poczęło się z jęku...⁵.

Wyrażona tu ocena pierwotnych narzędzi, które są raczej „odmienne” niż „mniej-kształtne”, czy pierwotnych ozdób, zrodzonych z potrzeby „wdzięku” – to istotna przesłanka wielokrotnie wyrażanej przez Norwida tezy o doskonałości pierwszych ludzi, ale również o ich późniejszym upadku wskutek grzechu pierworodnego i (następnie) odradzaniu się poprzez trud i pracę, sztukę i rzemiosło, kulturę i dzieje. Kultura była – wedle poety – podporządkowana

⁵ C. N o r w i d, *Rzecz o wolności słowa*”, pieśń II, w. 69-91, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 4, *Poematy 2*, oprac. S. Sawicki, P. Chlebowski, Instytut Badań nad Twórczością Cypriana Norwida KUL–Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2011, s. 223n. Cytaty z Norwida podaję według dwu źródeł. Tam, gdzie to możliwe, pochodzą one z wydanych tomów krytycznej edycji *Dzieł wszystkich*, przygotowanej przez Stefana Sawickiego. W pozostałych przypadkach korzystam z *Pism wszystkich*, opracowanych przez Jana Wiktora Gomulickiego (zob. t e n ż e, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 1-11, PIW, Warszawa 1971-1976). Decyzja ta, motywowana obecnym stanem edytorskim twórczości Norwida, pociąga za sobą zasadniczą konsekwencję: rozbieżność w zakresie zastosowanych konwencji graficznych. W sposób szczególnie dotyczy to Norwidowskich podkreśleń, które w *Pismach wszystkich* oddawano w postaci tak zwanego rozstrzelonego druku, natomiast w *Dzielach wszystkich* – w postaci kursywy (przy jednoczesnej rezygnacji z tego wyróżnienia przy zwrotach i wyrazach obcych).

generalnej zasadzie ochrony i przenoszenia w historię niezmiennego ideału, objawionego przez Stwórcę⁶. Stąd poczucie piękna od samego początku towarzyszyło człowiekowi, więcej jeszcze – było elementem organizującym jego byt i wyodrębniającym go spośród innych bytów naturalnych. To poczucie odbijało w sobie również pragnienie bezpośredniego kontaktu z Najwyższym. Kultura materialna „człowieka-natury”, niezwykle oszczędna w swym artystycznym wyrazie, dowodzi wielkości stylu jej twórcy (twórców). Ideał sztuki, do jakiego dążył Norwid, właśnie tu znajduje swoje pełne potwierdzenie. Surowość i oszczędność narzędzi odsłania niezwykłość artystycznego zamysłu oraz pełnię i naturalność ich „wdzięku”. Są one wyrazem harmonijnego zespolenia funkcjonalności i artyzmu, łączenia celów praktycznych z estetycznymi, w pełni realizują postulat, w którym – parafrazując słowa z *Promethidion* – „sztuka a praktyczność – jedno”⁷.

Wydobyty tu argument, skrojony na romantyczną miarę, bo odwołujący się do niepochwytne go i niemierzalnego poczucia piękna, łączy się ściśle z wątkiem dotyczącym pracy (z trzeciej pieśni poematu *Rzecz o wolności słowa*), która „trawi” i „kształtuje”⁸ ludzki byt, stopniowo przywracając mu utracony ideał. Praktyczność (użyteczność) piękna stanowi siłę napędową wszelkiego trudu człowieka, ma inspirującą moc, wzbudzającą zapał do pracy, zmierzającej do odkupienia ludzkości; ale też i twórczy wysiłek, na zasadzie sprzężenia zwrotnego, jest warunkiem istnienia sztuki, warunkiem jej celowości⁹.

Artystyczne aspiracje „człowieka natury” były – zdaniem poety – miarą jego dojrzałości, pełni i doskonałości. Dowodem na to są znaleziska archeologiczne, które nie potwierdzają tezy o „postępie-kształcenia” ludzkości w zakresie jej uzdolnień, wrażliwości i duchowych aspiracji¹⁰. Bo – jak po latach

⁶ Por. E. F e l i k s i a k, *Norwidowski świat myśli*, w: *taż, Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2001, s. 159n.

⁷ Por. C. N o r w i d, *Promethidion, Bogumił*, w. 196, w: *tenże, Dzieła wszystkie*, t. 4, s. 109 („Pieśń a praktyczność – jedno”).

⁸ T e n z e, *Rzecz o wolności słowa*, pieśń III, w. 10, s. 225.

⁹ Powraca tu przedstawiona przez Norwida w *Promethidionie* współzależność, która tworzy się między praktycznością piękna a pracą (por. *tenże, Promethidion, Bogumił*, w. 137-203, s. 107-109). Por. też: H. S i e w i e r s k i, „*Promethidion*” Cypriana Norwida. *Próba interpretacji*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1980, nr 39, s. 74. Zob. P i e c h o c k i, dz. cyt.; W. A r c i m o w i c z, *Cyprian Norwid i Jerzy Sorel o społecznych zadaniach sztuki*, „Przegląd Powszechny” 1931, nr 570, s. 309-328; S. S a w i c k i, *Wstęp*, w: C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Universitas, Kraków 1997 (por. zwł. s. 19-22).

¹⁰ Podobne poglądy przeciwników teorii postępu kulturowego oraz przyrodniczego ewolucjonizmu należały w tamtym czasie do najczęściej przywoływanych i formułowanych. Na gruncie polskim przykładem może być Józef Ignacy Kraszewski, który w podobny sposób określał i oceniał przedmioty codziennego użytku w kulturze wczesnosłowiańskiej (por. J. I. K r a s z e w s k i, *Sztuka u Słowian szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*, Wydawnictwo Drukarni A.H. Kirkora i sp., Wilno 1860, s. 8, 44, 60).

napisze Norwid w traktacie *Milczenie* – „Człowiek od pierwszego na świat kroku wchodzi jak zupełna postać umysłowa: jest poetą! I innego my umysłowego człowieka nie znamy udowodnie na początku dziejów, jedno poetę!”¹¹.

Cytowany wcześniej fragment z *Rzeczy o wolności słowa* komentował przed laty Jacek Trznadel. Wskazując na odmiennosc poglądów Norwida od poglądów Georga Wilhelma Friedricha Hegla i Herberta Spencera w aspekcie refleksji historiozoficznej, tak ujmował całe zagadnienie: „Dla Norwida, zgodnie zresztą z dogmatyką katolicką, jest to krzywa [dziejów – P.Ch.] gwałtownie opadająca w dół, z wyżyny doskonałości (Raj), aby potem w cierpliwym i trudnym mozole, w krwi i cierpieniu znów się wznosić. Człowiek, jak to określa poeta, w swym «prologu» był «wytwornym». W myśl słownika Lindego słowo «wytworny» można przyjąć jako wyborowy, a więc niezwykły, świetny, a także wytwarzający, twórczy. Oczywiście Biblię rozumie Norwid jako dokument dziejów. Przykład dawnej doskonałości widzi także w pięknie sztuki ludowej, pierwotnej [...]. Nie ma pewności, czy chodziło mu o rzeczywisty związek problemu sztuki ludów pierwotnych z biblijną prawdą o Raju, czy o odbłask tej nieskażonej, rajskiej natury człowieka. Odbłask w sztukach? Czy też jest to tylko dowód o naturze człowieka, choć nie umiejscowiony dokładnie w czasie, dowód przez sztukę? Pierwotna doskonałość, nie tylko już sztuki greckiej, ale i dawnej, ludowej, byłaby tym dowodem przeciw ewolucji od «zera», skoro ani sztuka, ani moralność nie osiągnęły potem wyższych wcieleń”¹².

Trznadel zwraca uwagę na metaforyczne wyrażenie „Człowiek był wytwornym”¹³. Powraca ono raz jeszcze w tekście *Rzeczy o wolności słowa*, w nieco zmienionej wersji: „[...] człowiek *całym* powstał, *zupełnie-wytwornym*, / [...] / *Bo cały był i piękny*... [...]”¹⁴. Można zatem mówić o szczególnej wartości semantycznej tej formuły zarówno dla zagadnienia doskonałości bytu ludzkiego, jak i dla całego poematu. Semantyczną migotliwość i wieloznaczność wzbudza tu przede wszystkim słowo „wytworny”. Po pierwsze, wydobywa aspekt aksjologiczny człowieczego „jestem”, bo zgodnie z zapisami słownikowymi (nie tylko słownika Lindego, ale również wileńskiego i warszawskiego) oznacza kogoś lub coś „doskonałego”, „celnego”, „skończonego”, „pięknego”, „wykonanego lub stworzonego po mistrzowsku”. Po wtóre, określa człowieka jako istotę kreatywną, jako artystę, co doskonale potwierdza przywołany wcześniej kontekst archeologiczny – ocena pierwotnych narzędzi i ozdób. Wyrazy dookolne z tej „drugiej wersji”: „całym”, „zupełnie”, wzmocnione jeszcze przez przymiotniki z wersu dziewiątego: „cały”, „piękny”, dodatkowo uwypu-

¹¹ Norwid, *Milczenie*, cz. III, s. 242.

¹² J. Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*, PIW, Warszawa 1978, s. 76.

¹³ Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, pieśń II, w. 17, s. 221.

¹⁴ Tamże, pieśń III, w. 7-9, s. 225.

klają ową doskonałość, absolutną skończoność. „Cały”, „zupełny”, „piękny” – to określenia mające przecież u Norwida istotne właściwości aksjologiczne. „*Całość* Norwida – pisze Jadwiga Puzynina – ewoluuje wyraźnie ku pojęciu «całości doskonałej», a dalej «czegoś doskonałego»¹⁵. Owa „całość” nie ogranicza się przy tym jedynie do jakiejś kompletności czy skończoności, ale uruchamia pole wartości, w tym konkretnym przypadku odniesione wprost do człowieka. Stąd można przyjąć, że „cały” i „zupełny” to w tekście *Rzecz o wolności słowa* taki, który posiada absolutnie wszystkie ważne cechy, a przez to stanowi istotę całkowicie doskonałą, skończoną i dobrą¹⁶. I wreszcie po trzecie, „wytworny” to również „stworzony”, „odniesiony harmonii stworzenia”¹⁷, włączony w cały twórczy akt Przedwiecznego (zwrócił na to uwagę Piotr Lehr-Spławiński, uzupełniając spostrzeżenia Trznadla). Wprawdzie znaczenia tego nie poświadczają zapisy słownikowe, taką możliwość semantyczną stwarza jednak kontekst. „Wytworny” wchodzi bowiem w opozycyjną relację do teorii „mędrców dzisiejszych”¹⁸, że człowiek powstał „d’une manière spontanée”¹⁹. Zdanie: „[...] I Ludzkości prolog / W Raju jest [...]”²⁰ wskazuje natomiast pośrednio na źródło ludzkiego bytu, stanowiąc semantyczne dopełnienie przywołanych znaczeń. W tym sensie „wytworny” to tyle co stworzony na obraz i podobieństwo Boga; zgodnie z przekonaniem Norwida „człowiek jest zawsze obrazem i podobieństwem Boga żywego”²¹. Ta idea Bożego obrazu akcentuje wyjątkową godność ludzkiego bytu, jego współuczestnictwo w dziele stworzenia oraz zbawienia. „Wytworny” odnosi się zatem zarówno do sfery ontycznej człowieka, jak i do sfery jego twórczej aktywności, która naznaczona jest stygmatem „współtworzenia” dziejów²².

¹⁵ J. Puzynina, „*Całość*” Norwida, w: „*Całość*” w twórczości Norwida, red. J. Puzynina, E. Teleżyńska, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1992, s. 59. Zob. też: G. Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1998.

¹⁶ Korzystam tu z definicji przymiotnika „cały”, jaką podaje Radosław Pawelec w artykule *Część prawdy o słowie „cały”* (por. R. Pawelec, *Część prawdy o słowie „cały”*, w: *Studia nad językiem Cypriana Norwida*, red. J. Chojak, J. Puzynina, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1990, s. 72n.).

¹⁷ P. Lehr-Spławiński, *Darwin – Narwid – Norwid*, w: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku. Prace poświęcone X Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Sofii*, red. E. Czaplejewicz, W. Grajewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 121n.

¹⁸ Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, pieśń II, w. 1, s. 221.

¹⁹ Tamże, pieśń II, w. 6, s. 221.

²⁰ Tamże, pieśń II, w. 17-18, s. 221.

²¹ Tenże, List do Karola Ruprechta, Paryż, październik? 1867, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 9, *Listy. 1862-1872*, PIW, Warszawa 1971, s. 314.

²² Por. A. Dunajski, *Człowiek – „Boga żywego obraz”*, „*Studia Norwidiana*” 1(1983), s. 87n. U Norwida idea Bożego obrazu, w aspekcie ontologicznym, dotyka nie tylko rzeczywistości

Człowiek upadał – wedle Norwida – z wyżyn doskonałości, ponieważ „całość” i „piękno” bytu stworzonego w naturalny sposób implikowały brak pokory wobec Stwórcy: „*I nie było mu łatwo być równie pokornym!... / Bo cały był i piękny... i upadł...*”²³. Ten brak pokory Norwid ściśle łączy z brakiem samopoznania. Pierwotna doskonałość przysłoniła stale obecną, bo przecież zapisaną w akcie stwórczym, „dwoistość” bytu, skłonność do zła et cetera. Stąd pojawia się w poprzedzającym analizowane tu wersety *Rzeczy o wolności słowa* znamienny fragment, ujęty w tryb pytania:

Czemu? na wstępie w życie nie jest przyrodzona
Dwoistość ta, tak trudna, tak nieunikniona,
Lecz otrzymana sztuką życia i rozważi? –
Potrzebna pierw, nim człowiek dostrzegł, że jest nagi,
Lecz napotkana później, i później o wiele,
Jakby, niżeli *środk*i, wprzód istniały – cele!²⁴

Tekst akcentuje niezmiennosc natury ludzkiego bytu – bytu stworzonego na obraz i podobienstwo Boga, niosącego w sobie dar Bożego piękna, jakie Stwórca przelał w akcie kreacyjnym na swoje stworzenie. Ludzkie dojrzewanie odbywa się także w procesie rozciągniętym w czasie, w procesie historycznych przeobrażeń. Mowa tu przecież o upadku człowieka. Biblijny układ odniesienia, choć zarysowany dość oszczędnie i dyskretnie, głównie w zdaniu: „człowiek dostrzegł, że jest nagi”, w tekście obecny jest w planie znaczeń ogólnych. Ten kontekst wydobywa istotny sens ostatniego z cytowanych wyżej wersów. Upadek człowieka, tak silnie związany z jego stanem pierwotnej doskonałości (rozumianej zarazem w znaczeniu estetycznym i etycznym), odsłania z punktu widzenia całej historii ludzkości swój głęboki sens i logikę. Nie można tej logiki rozpatrywać w relacji do założeń „logiki-ścisłej”²⁵, lecz jedynie przez pryzmat Bożego planu dziejów. Jeżeli dla zwolenników teorii ewolucji, z którymi poeta prowadził jednostronny spór, idea pierwotnej doskonałości oraz grzechu pierwotnego „raczej *upadku* logiki jest echem”²⁶ – bo przeczy stopniowemu kształtowaniu się istoty ludzkiej od form prymitywnych, zwierzęcych nawet, do wysoko zorganizowanych – to dla poety w tym ciągu

ducha, ale również w jakimś sensie rozciąga się na sferę cielesności (por. np. N o r w i d, List do Teofila Lenartowicza z 23 stycznia 1856 r., w tenże, *Dziela wszystkie*, t. 11, *Listy*, cz. 2, oprac. J. Rudnicka, Towarzystwo Naukowe KUL–Biblioteka Narodowa, Lublin–Warszawa 2016, s. 45; por. też: D u n a j s k i, dz. cyt., s. 82n.).

²³ N o r w i d, *Rzecz o wolności słowa*, pieśń III, w. 8-9, s. 225.

²⁴ Tamże, pieśń II, w. 57-62, s. 223.

²⁵ T e n ż e, *Assunta (czyli spojrzenie)*. *Poema*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 3, *Poematy*, PIW, Warszawa 1971, s. 296.

²⁶ T e n ż e, *Rzecz o wolności słowa*, pieśń II, w. 71, s. 223.

zdarzeń ujawnia się niezwykle plan dziejów oraz sens ludzkiej egzystencji. Dla ewolucjonistów i teoretyków postępu cel historii stanowiło, analogicznie do świata przyrody, powstanie lub zbudowanie formy najdoskonalszej, dla Norwida zaś – zbawienie ludzkości. Ów cel był więc w ujęciu poety predeterminowany („niżeli *środki*, wprzód istniały – cele!”). Według Norwida Bożym planem kieruje logika paradoksu, która pozwala na określenie punktu dojścia u początku, pozwala również na określenie doskonałości w momencie wejścia człowieka w czas, przez który prowadzi droga doskonalenia i dojrzewania.

„BO CAŁY BYŁ I PIĘKNY”

Doskonałość pierwotną człowieka Norwid rozpatruje – co znamienne – przez pryzmat dwu pojęć: całości i piękna. Zakresy znaczeń tych centralnych leksemów w dużym stopniu pokrywają się, tworząc układy współzależności semantycznych wyznaczających etyczne i estetyczne powinności oraz walory ludzkiego bytu. Jego „wytworność” niejako warunkuje sens piękna i sztuki, włącza je w ontologiczną strukturę bytu, zarówno w planie egzystencjalnym, jak i historiozoficznym. W trzeciej pieśni *Rzeczy o wolności słowa* myśl tę poeta filtruje wspomnianą krytyką koncepcji ewolucjonistycznych, bardzo ekspansywnych w drugiej połowie dziewiętnastego wieku:

Nie! – Człowiek nie *do-pelzał* z wolna człowieczości
Od nijakości jakiejś, nicości i czczości,
Od najniższej tu rzeczy... bo gdyby tak było,
Toć są globy daleko mniej wytworne bryłą
I od naszego niższe... gdzież? nareszcie atom,
Najdoskonalej *marny*, wyrwałbym tym światom!

*

Nie! – człowiek *całym* powstał, *zupełnie-wytwornym*,
I nie było mu łatwo być równie pokornym!...
*Bo cały był i piękny... i upadł...*²⁷.

Pamiętajmy, że piękno i sztuka należą do pojęć kluczowych czy też raczej pojęć-kluczy w twórczości Norwida. Nawiązując do tradycji platońskiej – ważnej i zasadniczej nie tylko dla romantyków, ale chyba dla całego dziewiętnastego stulecia – twórca *Promethidiona* ściśle łączył ze sobą oba te terminy, widząc ich współzależność w sferze ontologii i w sferze praxis. W pewnym sensie można rzecz całą sprowadzić do oczywistej formuły, że istotą sztuki

²⁷ Tamże, pieśń III, w. 1-9, s. 225.

jest piękno. A na pytanie: czym jest piękno? poeta odpowiada „definitywnie” w *Promethidionie* ustami wiecznego-człowieka, swego port-parole: „Kształtem jest Miłości”²⁸. Trudno przy tym jednoznacznie orzec, który z tych komponentów pojęciowych jest prymarny. Czy piękno stanowi po prostu cechę miłości? Czy może uobecnianie się miłości w świecie, jej wcielanie, staje się możliwe poprzez piękno? Obie interpretacje są tu możliwe. Jedna nie wyklucza drugiej²⁹. Stefan Sawicki pisał o interesującym nas zagadnieniu przy okazji analizy *Promethidiona*: „Jeśli piękno rodzi się poprzez wcielanie się miłości, jeśli jest tego wcielenia funkcją, to zaczyna być jasne, że powtarzająca się w takim procesie sztuka musi być również zależna od tej siły sprawczej, jaką jest miłość, i to zależna w jej aspekcie istotnym. Miłość w tej koncepcji, zgodnie z tradycyjnym trójpodziałem, reprezentuje świat dobra i ujawnia charakterystyczne dla Norwida rozumienie sztuki, gdzie «drugą osobą» piękna jest dobro”³⁰.

Kwestię relacji między pięknem a dobrem podejmuje poeta, ujmując rzecz całą w perspektywie plastyki, w tekście *W odpowiedzi na dziewiąty „List z Poznania”*: „P i ę k n e albowiem jest rumieńcem i jest jakoby barwą d o b r a – i jest jakoby tym rumieńcem, który wyrzuca na twarz serce niewidzialnie w sobie poruszone”³¹. Piękno może istnieć tylko wówczas, gdy miłość ulega wcieleniu, gdy uobecnia się w rzeczywistości, a przy tym dzieje się to w ścisłym związku z etycznymi powinnościami artysty oraz odbiorcy – w związku z sumieniem. Sztuka to przestrzeń, w której ujawnia się piękno. Ten ścisły

²⁸ T e n ę c, *Promethidion*, Bogumił, w. 109, s. 106.

²⁹ W literaturze przedmiotu relacje te ujmowane są bardzo różnie. Andrzej Mierzejewski wskazuje na przykład na prymat miłości nad estetyką, uznając to pierwsze pojęcie za źródło i podstawę tego drugiego, które łączy się z pojęciem oraz ideą piękna (zob. A. M i e r z e j e w s k i, „Kształtem jest miłości”. *U źródeł Norwidowskiego pojęcia piękna*, „Studia Norwidiana” 5-6(1987-1988), s. 3-29; A. D u n a j s k i, *Norwidowe piękno jako kształt miłości*, „Prace Filologiczne” 43(1998), s. 143-145; S. S a w i c k i, „Kształtem jest miłości” – *Norwid o kulturze*, „Studia Norwidiana” 19(2001), s. 5-15; T. Z g ó ł k a, „*Promethidion*” C.K. *Norwida – jedność dobra i piękna*, „Nurt” 1984, nr 9(229), s. 37-38). Grażyna Halkiewicz-Sojak zwracała uwagę, iż tej migotliwości semantycznej towarzyszy stosowny układ zależności: „Metafory piękna jasno wskazują, że nie stanowi ono wartości autonomicznej. Zostało w sposób konieczny powiązane z dobrem i prawdą. Jest rumieńcem bohaterstwa i kształtem Miłości, odsłania wartości religijne i etyczne, a nie estetyczne. Dlatego też niemożliwe jest w tej twórczości piękno zła. Taka jakość, obecna skądinąd w estetyce romantycznej, jest przez Norwida konsekwentnie negowana” (G. H a l k i e w i c z - S o j a k, *Norwidowskie metafory i definicje piękna*, w: *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*, red. E. Nowicka, Z. Przychodniak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2008, s. 63). Sfera tego, co estetyczne, i sfera tego, co etyczne, są tu nierozdzielne, jedno warunkuje drugie, jedno decyduje o istnieniu drugiego. Są to bowiem dwa aspekty tej samej rzeczywistości.

³⁰ S. S a w i c k i, *Zbliżenia do „Promethidiona”*, w: tenże, *Wartość – sacrum – Norwid 2. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007, s. 181.

³¹ C. N o r w i d, *W odpowiedzi na dziewiąty „List z Poznania”*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 592.

związek łączący sztukę z miłością poprzez piękno odwołuje się do tradycji antycznej, ale także do późniejszych nurtów w historii, włącznie z romantyzmem. Prawdziwa sztuka nie może się obejść bez miłości, ze wszystkimi konsekwencjami, jakie wynikają z naszego zakorzenienia w rzeczywistości, w tym również towarzyszącego powstawaniu każdego dzieła czy ogólnie sztuki bólu, łączącego się z „momentem materialnym”³², zdaniem Norwida uosabianym przez Marię Magdalenę. „Nie należy bowiem zapomnieć, że była ona również tradycyjnie, a w XVII w. szczególnie, uważana nie tylko za «świętą czystej miłości», lecz także za doskonałą p i ę k n o ś ć”³³. Stąd zatem owa genetyczna zależność wskazanego pojęcia piękna od miłości w tradycji chrześcijańskiej (jej źródła poeta poszukuje bowiem w Bogu, a nie na przykład – jak romantycy – w człowieku) decyduje o oryginalności ujęcia, przynajmniej w stosunku do najbliższej Norwidowi aktualności, czyli do wieku dziewiętnastego³⁴.

Dalej – we wspomnianym wyżej *Promethidionie* – poeta stawia znak równości między pięknem a przymiotem Bożym. Piękno staje się tu odbiciem czy też emanacją tego, co Boże. Stworzenie – całe stworzenie, a zatem również i człowiek (a może raczej: przede wszystkim człowiek) – stanowi odbicie piękna swego Stwórcy³⁵:

*Kształtem miłości piękno jest; i tyle,
Ile ją człowiek oglądał na świecie,
W ogromnym Bogu albo w sobie – pyle,
Na tego Boga wystrojonym dziecie,
Tyle o pięknem człowiek wie i głosi –
Choć każdy w sobie cień *pięknego* nosi
I każdy – każdy z nas – tym *piękna pyłem*³⁶.*

To Bóg jest prawdziwym i największym artystą, człowiek zaś jedynie bywa sztukmistrzem, pośrednikiem – w jakimś sensie kontynuatorem dzieła Najwyż-

³² M i e r z e j e w s k i, dz. cyt., s. 23.

³³ Tamże, s. 23n.

³⁴ Andrzej Mierzejewski zauważa: „Norwidowskie rozumienie miłości, usytuowanej w centrum chrześcijaństwa, oparte jest przede wszystkim na autorytecie Pisma Świętego – «prawdzie objawionej», a więc na tym wszystkim, co «powiedziane jest» na ten temat w Biblii” (tamże, s. 5).

³⁵ Koncepcja ta – choć nie bezpośrednio – wpisuje się w dziewiętnastowieczną dyskusję dotyczącą ontycznej istoty piękna, obiektywności bądź subiektywności jego istnienia (zob. W. S t r ó ż e w s k i, *O pojęciach piękna*, „Znak” 11(1959) nr 7-8(61-62), s. 866-887; t e n ż e, *Spór o transcendentalność piękna*, „Zeszyty Naukowe KUL” 4(1961) nr 3, s. 19-37; t e n ż e, *Transcendentalia i wartości*, w: tenże, *Istnienie i wartość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1981, s. 11-96; t e n ż e, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002; A. K u c z y Ń s k a, *Piękno – mit i rzeczywistość*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972; P. J a r o s z y Ń s k i, *Metafizyka piękna. Próba rekonstrukcji teorii piękna w filozofii klasycznej*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1986; t e n ż e, *Spór o piękno*, Impuls, Kraków 2002).

³⁶ N o r w i d, *Promethidion*, *Bogumił*, w. 115-121, s. 106.

szego. Ten element wybraństwa i niezwyklej roli artysty to bodaj najbardziej romantyczny rys Norwidowej koncepcji sztuki³⁷. O ile w okresie warszawskim poeta podkreślał potrzebę współdziałania twórcy i odbiorcy, poety i słuchacza (czytelnika), o tyle w czasach wędrówek po Europie, wyjazdu do Ameryki oraz pobytu w Paryżu punkt ciężkości przenosił na autora i dzieło³⁸. O właściwościach i jakościach estetycznych decydowała zdaniem Norwida uobecniająca się w dziele potęga uczucia jego twórcy. Nawet gdy dzieło ulega destrukcji, gdy czas i wydarzenia historyczne sprawiają, że stworzone ulega rozpadowi, to z owych ruin oraz „posad budowy i pierwszego planu rozłożenia”³⁹, to choćby z kamienia węgielnego, nawet po setkach lat – do odbiorcy przemawiać będzie piękno. Piękno pierwotnego ideału, oryginału, pierwotnego planu czy zamysłu. Wyrazem tego poglądu może być gorzka nowela *Menego*, gdzie znajdujemy znamieny dialog między narratorem a głównym bohaterem, występującym pod kryptonimem B. Chodzi o malarza Tytusa Byczkowskiego, który popełnił samobójstwo w Wenecji – w tekście Norwida występuje on jako artysta niespełniony, doświadczony przez los i okoliczności:

B. uśmiechnął się smutnie.

I mówiłem dalej: Gdyby kiedyś znaleziono te plany pokolorowane elegancko, których dzisiaj pełno na wystawach, trzeba by stu nowych Witruwiuszów i sto razy śmielszych w przypuszczeniu, ażeby współczesnym dać pojęcie, jakich to pomników śladu nawet nie zostało na ziemi! Tylko, widzisz, nic tu nie zginęło, co *prawdziwie piękne*, bo to ma w sobie nieśmiertelności iskrę, miłość! Trzeba gmachu *pięknego*, ażeby mógł piękną być ruina. Trzeba pięknej ruiny, ażeby dotrwała aż do końca, aż do posad budowy i pierwszego planu rozłożenia, aż do głazu pierwszego, na którym legendy siadać będą w ciężkich wieńcach bluszczowych, aż do głębi pod głazem, gdzie medale stare w wazach leżą i pargamin żółty z opisaniem pierwotnego pomysłu! Roma, quanta fuit, ipsa ruina docet.

– Więc nic, myślisz, nie ginie?...

– Nic, co jest z miłości poczętego⁴⁰.

Przykład Byczkowskiego ma walor negatywnego exemplum: braku spełnienia, rozdźwięku między pięknem i miłością. Biografia tragicznego artysty jest jakby wołaniem o harmonię i jedność tych sfer. Narrator poddaje zatem krytyce artystyczne dokonania Byczkowskiego i jego artystyczną biografię

³⁷ Por. O. K r y s o w s k i, *Wizja sztuki w „Promethdionie”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 4(1997), s. 107n.

³⁸ Por. T. M a k o w i e c k i, *Młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę*, w: tenże, *Poeta i myśliciel. Rozprawy i szkice o Norwidzie*, oprac. E. Chlebowska, W. Toruń, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2013, s. 75n.

³⁹ C. N o r w i d, *Menego*, w. 48, w: tenże, *Dziela wszystkie*, t. 7, *Proza*, cz. 1, oprac. R. Skręt, Instytut Badań nad Twórczością Cypriana Norwida–Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007, s. 36.

⁴⁰ Tamże, w. 41-55, s. 36.

– wskazując na brak oryginalności i zgubne dla sztuki posłuszeństwo. Nie omieszka jednak przy tym podkreślić, że mimo to B. mógł stanowić wzór cierpliwości i pokory, cóż jednak z tego, że „wykonywanej sprawiedliwej aniżeli *pojętej*”⁴¹. Podkreśla ponadto, że „B. na skrzypcach grał z biegłością szczególną”⁴² – nawet jeśli w szczelinach tych słów przebija lekki grymas ironii, narrator nie odmawia Byczkowskiemu autentyzmu, zaangażowania w sztukę. Zaangażowanie i artystyczna pasja nie są jednak gwarantem spełnienia. Dlatego narrator *Menego* uwypukla tragiczny rozdział między potrzebą a możliwościami, zagubieniem a zatraceniem, brakiem a spełnieniem. Bezpośrednim zwrotem i przyczyną wewnętrznego upadku bohatera staje się ni mniej, ni więcej tylko wspaniała wizja Wenecji i skarbów jej kultury. To ona przecież – paradoksalnie – wprowadza B. w przestrzeń mroku: pamiętajmy, że światło nie tylko staje się źródłem życia i twórczej energii, ale także potrafi sparaliżować i oślepić.

„PRACOWAĆ MUSISZ”

Tragiczny przypadek Byczkowskiego – opisany na kartach *Menego* – jest wołaniem o prawdziwą sztukę, o której rozmawiają dyskutanci w *Promethidionie*. Rodzi się ona wówczas, gdy dochodzi do wcielania miłości, stanowiącej fundament piękna⁴³. Stąd tak silny u Norwida związek sztuki z wartościami, zwłaszcza z dobrem, ale także z pracą, będącą warunkiem twórczego wysiłku, kształtowania rzeczywistości⁴⁴. Stąd też, być może, ogromna atencja poety dla rzeźby i wysiłku, który towarzyszy artyście. Dla Norwida wzorem artysty był przecież Michał Anioł, który – jak czytamy w *Promethidionie* – „kuł sam w marmurze”⁴⁵. Zdaniem autora tych słów praca stale łączy się z jakimś typem wysiłku: fizycznego, psychicznego, duchowego, a także moralnego, społecznego i oczywiście intelektualnego. Ma ona w założeniu kształtować, przywracać to, co stało się w życiu człowieka domeną utraty, zagubienia. W tym systemie praca była fundamentem ludzkiej egzystencji, wpisany w historię ludzkości i jednostki: „*Dziś – praca / Coś w nim trawi – kształtuje, i coś mu powraca*”⁴⁶ – czytamy w trzeciej pieśni *Rzecz o wolności słowa*. Motyw pracy rozumianej jako następstwo grzechu pierworodnego stale pojawia się w utwo-

⁴¹ Tamże, w. 77, s. 37.

⁴² Tamże, w. 98, s. 38.

⁴³ Por. D u n a j s k i, *Norwidowe piękno jako kształt miłości*, s. 143-145.

⁴⁴ Zob. B. K u c z e r a - C h a c h u l s k a, „Czas siły – zupełnej”. *O kategorii wysiłku w poezji Norwida*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1998.

⁴⁵ N o r w i d, *Promethidion, Bogumił*, w. 195, s. 109.

⁴⁶ T e n ż e, *Rzecz o wolności słowa*, pieśń III, w. 9-10, s. 225.

rach Norwida, w różnych ujęciach i wariantach, pocie towarzyszy jednak głębokie przeświadczenie, że to właśnie dzięki niej realizuje się powrót do Boga. W *Epilogu Promethidiona* czytamy: „Końcem końców, praca z grzechu jest i tylko ją miłość odkupuje”⁴⁷. Tę myśl rozwija w początkowych wersach wiersza *Praca* (pochodzącego – co znamienne – z roku 1864):

„Pracować musisz” – głos ogromny woła,
 Nie z p o t e m d ł o n i t w e j, l u b t w e g o g r z b i e t u,
 (Bo prac początek, doprawdy, jest nie tu):
 „Pracować musisz z potem twego CZOŁA!”
 – Bądź sobie, jak tam chcesz, r e a l n y m c z ł e k i e m,
 Nic nie poradzisz! – twoje każde dzieło,
 Choćby się z trudów Herkulejskich wszczęło,
 Niedopełnionem będzie i kalekiem;
 Pokąd pojęcie pracy, korzeń jeden,
 Nie trwa, dopóty wszystkie tracą zgoła;
 Głos brzmi w twej piersi: „P o s t r a d a ł e m E d e n!”
 Głos brzmi nad tobą: „P r a c u j z p o t e m c z o ł a”⁴⁸.

Eschatologiczny wymiar pracy, jej – by tak rzec – teleologiczny aspekt, bodaj najdobitniej i najpełniej wyraził Norwid w końcowych zdaniach rozprawki *Do Spartakusa (o pracy)* z roku 1866: „Zaprawdę powiadam, że Rodzic ludzkości, skazanym będąc na pracę z p o t e m C Z O Ł A, miał sobie dane w tymże samym ukazie zapewnione, iż żona jego da początek potomstwu, z którego narodzi się Z b a w c a. Dlatego to praca człowieka, lubo z p o k u t n e g o ź r ó d ł a p o c h o d z ą c a, nie tylko że się na smętnościach pokutnych nie ogranicza, owszem, byłaby niecałą rzeczą, gdyby nie obejmowała Zbawstwa – czyli byłaby bez-celną ilotów pańszczyzną”⁴⁹.

Oto praca jest tu nie tylko rodzajem pokuty i ekspiacji za grzech, za upadek, ale także drogą prowadzącą do zbawienia – niemal przestrzenią nowego przymierza ze Stwórcą. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że takie wywyższenie pracy nie redukuje materialnego jej wymiaru, również przedmiotowego czy nawet ekonomicznego sensu każdego ludzkiego wysiłku. Dążenie do swoistej równowagi między podmiotowym a przedmiotowym aspektem pracy (z zachowaniem ich odrębności i tożsamości) – przy jednoczesnym traktowaniu tego pierwszego czynnika jako prymarnego i źródłowego – wiązało się ściśle z problematyką estetyczną, która w przemyśleniach poety ma zawsze swój etyczny awers. Zofia Trojanowiczowa, zajmująca się tą problematyką

⁴⁷ T e n ż e, *Promethidion, Epilog*, w. 108, s. 136.

⁴⁸ T e n ż e, *Praca*, w. 1-12, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 1, *Wiersze*, cz. 1, PIW, Warszawa 1971, s. 387.

⁴⁹ T e n ż e, *Do Spartakusa (o pracy)*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 642.

w twórczości Norwida, pisała: „Norwidowska «sztuka – praca» miała otwierać przed ludzkością perspektywę godności człowieka i godności pracy, miała łączyć wysiłki umysłowe i fizyczne w jeden «łańcuch prac», wytwarzać nowe więzi społeczne, a w konsekwencji prowadzić do odrodzenia moralnego i społecznego jednostek i zbiorowości”⁵⁰. I dalej jeszcze podkreślała: „Naczelna zasada koncepcji «sztuki – pracy» wynikała ze stwierdzenia ścisłego związku między pracą, pięknem i sztuką”⁵¹. Sztuka powiązana z pracą, wyprowadzona z jej ethosu, odrodzi społecznie ludzkość i naród⁵².

Piękno stworzonego – ów „profil Boży” – miało w tej koncepcji wzywać do pracy, stanowiącej drogę do Najwyższego, do zbawienia. W jaki sposób poeta łączył wysiłek z eschatologią? Głównie rozpatrując rzecz całą na płaszczyźnie etyki, a mianowicie relacji międzyludzkich, codziennego praktykowania ewangelicznego przykazania miłości. Właśnie miłość pozwala przekształcić piętno kary w stygmat eschatologicznej nagrody, realizowanej w bardzo realnej rzeczywistości, poprzez mozolne i uporczywe wcielanie ideału w konkret, w określony kształt i materię. Prometej Adam w *Promethidionie* tak oto opowie o pracy i jej związku z pięknem:

Prometej Adam wstał, na rękach z ziemi
 Podnosząc się, i mówić zaczął tak: „Próżniacy!
 Próżniacy wy – ciekawość siły wam zatrwoży,
 Gdy jak o *pięknem* rzekłem, że jest *profil Boży*,
 Przez grzech stracony nawet w nas, *profilu cieniach*,
 I mało gdzie, i w rzadkich odczuwam sumieniach,
 Tak i o pracy powiem, że – *zguby szukaniem*,
 Dla której pieśni – ustawnym się nawoływaniem⁵³.

Piękno-podnieta, piękno-zachęta, piękno-imperatyw miało wyzwać w człowieku twórcze możliwości. Wyzwać poprzez pracę i na drodze pracy. „Wytwność” ludzkiego bytu nieuchronnie musi bowiem prowadzić – przy wysiłku na rzecz dobra i prawdy – do tworzenia piękna, do wyzwalania go z otaczającej materii, do przekształcania rzeczywistości zgodnie z wezwaniem

⁵⁰ Z. Trojanowiczowa, *Norwidowskie refleksje o pracy. W stronę encykliki „Laborem exercens”*, w: taż, *Romantyzm – od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*, wybór i red. A. Artwińska, J. Borowczyk, P. Śniedziewski, Universitas, Kraków 2010, s. 65.

⁵¹ Tamże.

⁵² Por. t a ż, *Cypriana Norwida mesjanizm sztuki, czyli o poszukiwaniu „wszech-doskonałości”*, w: taż, *Romantyzm – od poetyki do polityki*, s. 46. Zob. też: t a ż, *Norwid o pracy ludzkiej*, „W drodze” 11(1983) nr 10(122), s. 24-32; J. M a c i e j e w s k i, *Kategoria pracy w kontekście aksjologii Norwida*, w: C.K. *Norwid w setną rocznicę śmierci. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 18 i 19 maja 1983 r.*, red. J. Pośpiech, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich w Opolu, Opole 1984, s. 27-40.

⁵³ N o r w i d, *Promethidion, Bogumił*, w. 153-160, s. 107n.

Najwyższego z Księgi Rodzaju: „Bądźcie płodni i rozmnażajcie się, abyście zaludnili ziemię i uczynili ją sobie poddaną” (Rdz 1,28).

Próbując rozpoznać i zsumować dość skomplikowane relacje łączące pojęcia piękna, pracy i miłości w *Promethidionie*, Tadeusz Makowiecki z charakterystyczną dla swych badań finezją podkreślał: „Ogólnie można stwierdzić, że Norwid w tym monologu [chodzi o monolog *Bogumił* z poematu – P.Ch.] często używa pojęć «sztuka» i «piękno», nie przeprowadzając między nimi rozgraniczeń, a dalej, że określa piękno (sztukę) dwojako. Raz wyprowadza je z miłości, której piękno ma być kształtem lub ściślej – wyrazem; a więc miłość jakoby warunkuje piękno jako poprzednik. Drugie określenie piękna przeprowadza poeta za pomocą pojęcia pracy. Praca jest jakby następnikiem; piękno (sztuka) zachwyca, porywa człowieka do pracy, do realizacji miłości w świecie rzeczywistym, do zmartwychwstania. A celem najwyższym człowieka jest wstać z martwych, przestać być martwym, biernym pionkiem w grze losu, a być świadomym, jak powie Norwid gdzie indziej – «zwolonym» współtwórcą rzeczywistości. Jedynie za pomocą tych dwóch pojęć: miłości i pracy, określa Norwid ustami Bogumiła pojęcie piękna (czy sztuki); wszelkie inne terminy, które się w tym dialogu pojawiają, mają trzeciorzędne znaczenie”⁵⁴.

„SUMIENNOŚĆ W OBLICZU ŹRÓDEŁ”

Wywyższenie pracy w przestrzeni sztuki prowadziło Norwida do podnoszenia wartości form prostych, bliskich codzienności, wszelkich wytworów ludzkiego intelektu i zręczności obecnych w zwykłym życiu. Jakie były konsekwencje tak szerokiego rozumienia sztuki – dodajmy: rozumienia, które zrywa z zasadami romantycznego indywidualizmu – podnoszącego czynności oraz wytwory tychże czynności do najwyższych wartości? Otóż piękno, wyzwalane pod wpływem miłości, dostrzegał poeta nie tylko w dziełach wybitnych, wielkich, ale także w przedmiotach (wytworach) codziennego użytku. Stąd tak silnie krytykował zwyczaj rozdzielania ekspozycji sztuk pięknych od ekspozycji sztuki użytkowej w ramach różnego typu wystaw, modnych w dziewiętnastym wieku, a do obszaru sztuki zaliczał wszelkie zjawiska oraz wytwory powstające z potrzeby lub powinności wobec estetyki i wartości⁵⁵: „Rozdzielenie *ekspozycji* publicznych na ekspozycje, czyli *wystawy*, sztuk pięknych i rzemiosł albo przemysłu jest najdoskonalszym dowodem, o ile sztu-

⁵⁴ T. M a k o w i e c k i, „*Promethidion*”, w: tenże, *Poeta i myśliciel. Rozprawy i szkice o Norwidzie*, s. 205.

⁵⁵ Zob. E. D ą b r o w i c z, „*Piękno powszechne*”. *Norwid wobec wystaw światowych*, w: *Piękno wieku dziewiętnastego*, s. 343-359.

ka dziś swej powinności nie wypełnia. Wystawa powinna być, przeciwnie, tak urządzona, ażeby od *statuy* pięknej do *urny grobowej*, do talerza, do szklanki pięknej, do kosza uplecionego pięknie, cała cyrkulacja idei *piękna* w czasie danym uwidomioną była. Żeby od gobelinu, przedstawującego Rafaelowski pędzel jedwabną tkaniną, do najprostszego płócienka cała gama idei *pięknego* rozlewająca się w pracy uwidomioną była – wtedy wystawy będą użytecznie i sprawiedliwie na uszanowanie i ocenienie pracy wpływać. – Dziś jest to rozdział duszy z ciałem, czyli śmierć!...”⁵⁶.

Kategoria piękna miała w rozumieniu Norwida zakres niezwykle szeroki. Poeta dostrzegał obecność piękna w różnych przejawach życia – w różnych przejawach ludzkiej działalności. Nie jest to oczywiście myśl nowa. Przeciwnie: można ją znaleźć już w filozofii grackiej, zwłaszcza w myśli Platona, który – jak pamiętamy – uznał piękno za powszechną właściwość bytów⁵⁷. Niekoniecznie jednak twórca *Uczty* łączył je ze sztuką, którą rozumiał w sensie przedmiotowym i praktycznym: jako czynności lub wytwory o charakterze użytkowym. W tamtym czasie w jednym szeregu sytuowano sztukę rzeźby z rzemiosłem, malarstwo z szewstwem. Słowem: nie rozróżniano przedmiotów wyłącznie estetycznych i przedmiotów o charakterze użytkowym oraz praktycznym (czyli wytworów rzemiosła). Więcej jeszcze: pojęcie piękna odnoszono także do dziedziny etyki – mówiono bowiem o pięknie moralnym. W klasycznej rozprawie *Dzieje sześciu pojęć* Władysław Tatarkiewicz wskazywał: „Grecy rozumieli piękno szerzej: obejmowali tą nazwą nie tylko piękne rzeczy, kształty, barwy, dźwięki, ale również piękne myśli i piękne obyczaje. Platon w *Hippiaszu* większym jako przykłady przytacza piękne charaktery i piękne prawa. To, co w słynnym ustępie *Uczty* (210 E – 211 D) nazywał ideą piękna, mógł być również nazwać ideą dobra, nie chodziło bowiem o piękno widzialne i słyszalne. Filozofowie klasycznej Grecji za najprawdziwsze piękno mieli właśnie duchowe, moralne piękno charakteru, umysłowe piękno myśli”⁵⁸.

Można rozróżnić trzy antyczne pojęcia piękna⁵⁹. Pierwsze – najszersze – określało wiele przejawów życia, w tym również etykę. Drugie zawężano do właściwości estetycznych; piękno obejmowało zatem to, co wywołuje przeżycia estetyczne, czyli barwy, dźwięki, myśli. To właśnie pojęcie zdominowało i zdeterminowało później europejską kulturę. Jako trzecie należy wymienić piękno w sensie estetycznym obejmujące jednak wyłącznie dziedziny związane ze wzrokiem: piękne mogły być jedynie kształty i barwy. W twórczości

⁵⁶ Norwid, *Promethidion, Epilog*, w. 184-194, s. 139.

⁵⁷ Por. Platon, *Hippiasz mniejszy*, 292 D; tenże, *Uczta*, 210 E-211 D.

⁵⁸ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1988, s. 139.

⁵⁹ Por. tamże, s. 138n.

Norwida zasadniczym rdzeniem pojęciowym piękna jest wskazane tu pojęcie drugie – najważniejsze dla kultury europejskiej i jej tożsamości – choć poeta nie rezygnuje ze znaczenia pierwszego i trzeciego.

W początkowym okresie twórczości Norwida piękno było podstawowym pojęciem, jakim posługiwał się on⁶⁰, poruszając problematykę estetyczną. W powstających wówczas tekstach – jak choćby w *Promethidionie* czy w broszurze *O sztuce (dla Polaków)*⁶¹ – poeta podkreślał powszechny wymiar piękna, co zbliżało jego koncepcję do ujęć Karola Libelta z *Estetyki, czyli Umnictwa pięknego* (z roku 1848)⁶². W refleksji Norwida piękno stanowiło fundament ludzkiego życia, a zarazem element jednoczący sztukę z pracą. Znamienne jest przy tym, że rzeczownikiem „piękno” oraz przymiotnikiem „piękny” poeta posługuje się często w latach pięćdziesiątych dziewiętnastego wieku, ale już w kolejnej dekadzie częstotliwość użycia tych leksemów spada, ustępując słowom „oryginalność” i „oryginalne”⁶³. W pewnym sensie twórca *Quidama* w pismach dotyczących sztuki, społeczeństwa i pracy, takich jak wykłady *O Juliuszu Słowackim*⁶⁴ czy rozprawka *O tszinie i czynie*⁶⁵, przesuwa akcenty w swoich poglądach estetycznych i etycznych oraz konstruuje bardzo ważne pojęcie – właśnie wspomnianą „oryginalność”. Rozumie ją przede wszystkim jako „s u m i e n n o ś ć w o b l i c z u ź r ó d e ł”⁶⁶. A z kolei w rozprawie *Do Spartakusa (o pracy)* dzięki temu pojęciu poszerza i pogłębia znaczenie pracy:

Zaprawdę odpowiadam na pytanie: c o j e s t p r a c a? – że: p r a c a j e s t t o o r y g i n a l n o ś ć; co jest oryginalność? – patrz m o j e p o j ę c i e o o r y g i n a l n o ś c i w k u r s i e o S ł o w a c k i m w y ł o ż o n e p u b l i c z n i e w P a r y ż u, na karcie, nie pamiętam, której.

⁶⁰ W badaniach zwracano uwagę na klasyczne, antyczne źródło sensu tego pojęcia u Norwida (por. E. Żyrdek-Horodyska, „Oda o urnie greckiej” i „Marmur-biały” w kontekście poglądów estetycznych Johna Keatsa i Cypriana Kamila Norwida, „Porównania” 2018, nr 1(22), s. 129-132.

⁶¹ Zob. C. Norwid, *O sztuce (dla Polaków)*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 333-351.

⁶² Zob. K. Libelt, *Estetyka, czyli Umnictwo piękne. Część ogólna*, Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1849, <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/540511/edition/457847/content>.

⁶³ W latach 1850-1859 Norwid w swoich pismach użył 177 razy przymiotnika „piękny” oraz 29 razy rzeczownika „piękno”, podczas gdy w dekadzie szóstej odpowiednio: pierwszego z wymienionych 144 razy, drugiego – jedynie 6 razy. Z kolei „oryginalność” w tym pierwszym okresie pojawiła się tylko raz, zaś „oryginalny” zaledwie 6 razy. Dla porównania oba leksemy zwiększyły znacznie swoją reprezentację w szóstej dekadzie: pierwszy – do 25 użycy, drugi – do 22 użycy (por. *Wstęp*, w: *Słownictwo estetyczne Cypriana Norwida*, red. J. Chojak, Wydział Polonistyki–Pracownia Słownika Języka C. Norwida UW, Warszawa 1994, s. X).

⁶⁴ Zob. C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*, w: *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 404-464.

⁶⁵ Zob. tenże, *O tszinie i czynie. Do M... wtóry list*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 7, *Proza*, cz. 2, PIW, Warszawa 1973, s. 55n.

⁶⁶ Tenże, *O Juliuszu Słowackim*, Lekcja III, s. 423.

Praca jest tak dalece samodzielnością, iż najemnik ulicę brukuje, jeśli tylko tak jak drudzy ręką rusza, a nie wkłada w robotę swego oryginalnego akcentu... to próżniak... i doświadczony dozorca pracy oddała go.

To pojęcie moje o pracy całe jest, bo od brukującego ulicę do Kopernika też same i jedne, i zupełne. Zaś dlatego całe, że prawdziwe: *sic est*.

Kto jest świadomy rzeczy, ten wie szczerze, iż osiem wierszy z *Georgik* Wirgiliusa kosztowało więcej pracy niż uprawienie ósmej części milionowych dóbr ziemskich, które do tegoż Wirgiliusa należały⁶⁷.

Refleksja dotycząca twórczości i oryginalności z biegiem lat nabiera w piśmiach Norwida ogromnego znaczenia. W okresie powstania styczniowego mnożą się postulaty i apele poety, aby działania – zwłaszcza w wymiarze społecznym i narodowym – odpowiadały jego zdynamizowanym koncepcjom. Nawet polityka nie powinna być naśladownictwem czy też przejmowaniem obcych wzorców i postaw, lecz szukaniem własnych dróg oraz żywym i twórczym praktykowaniem form życia publicznego. Oryginalność – rozwijająca przecież idee piękna – nie powinna opierać się na jakimś tanim efekcie zaskoczenia, nie powinna koncentrować się na poszukiwaniu wyjątkowości, lecz tkwić głęboko w aksjologicznym układzie ludzkich powinności względem drugiego człowieka i Boga. W stosunku do idei piękna oryginalność przesuwając zatem akcenty na aktywność, kładzie nacisk na twórczą rolę człowieka. „Profil Boży” nie tyle zatem odsłania się, ile wręcz staje się w człowieku poprzez twórczość i oryginalność. A zatem praca, trud i wysiłek sprawiają, że bytujemy na „obraz i podobieństwo”, niejako „dobijamy się” o ten stan, a nie jedynie odsłaniamy, ujawniamy ów pierwotny, doskonały wizerunek. „Dlatego to po epokach szarlatanizmu jeden atom oryginalnej i sumiennej pracy przeważa góry naśladownictwa. Maleniczka książeczka Kopernika porusza światy, a tyśiące woluminów leży bez życia. Widzieliśmy Byrona zastawiającego książki i widzieliśmy naród powstający z niewoli, z najcięższej niewoli jasyru, gdy tymczasem nikną wolumina strategii, a naśladownictwem wypchnięte ekspedycje cofają postęp sprawy. Tylko oryginalność dobrze pojęta, tylko twórczość prawdziwa może utrafić i postawić się czynną w planach Bożych – to jest zwyciężyć – bo jedyny Pan, Mistrz nasz i Nauczyciel jest twórczy wiecznie”⁶⁸.

Myliliby się jednak ten, kto by sądził, że poeta w swojej późniejszej twórczości zupełnie zrezygnował z idei piękna i sztuki czy też je zarzucił. Jolanta Chojak – której książki dotyczące słownictwa estetycznego w twórczości

⁶⁷ T e n ż e, *Do Spartakusa (o pracy)*, s. 641.

⁶⁸ T e n ż e, *O Juliuszu Słowackim*, Lekcja III, s. 425n.

Norwida (a zwłaszcza opracowaniu „Pola wyrazowego *piękna*”⁶⁹) ten fragment mojego wywodu wiele zawdzięcza – zastrzega: „Nie oznacza to jednak degradacji ideału piękna w myśli Norwida. W *Rzeczy o wolności słowa* (1868 [sic!]) czy wierszu *Piękno-czasu* (1880) Norwid podkreśla wymiar duchowy piękna, przeciwstawia je temu, co czysto zmysłowe [...], *powabne* lub *uderzające*”⁷⁰.

Sfera jakości estetycznych, włączona w ciąg antropologiczny, uruchamiać musiała pole twórczych i zrazem etycznych powinności bytu. Piękno, trud jego wydobywania, wychwycenia lub spełnienia, musi prowadzić do wartości etycznych: „*Nie ma mienia bez sumienia*”⁷¹ – czytamy w części trzeciej tekstu *Pieśni społecznej cztery stron*⁷².

„BO PIĘKNO NA TO JEST...”

Ścisły związek sztuki z pięknem, tak mocno podkreślany przez uczestników dialogu *Bogumił w Promethidionie*, z jednej strony wychodził naprzeciw tendencjom zapoczątkowanym jeszcze w osiemnastym wieku, a silnie zakorzenionym w wieku następnym (zwłaszcza od czasów Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga i Karla Wilhelma Ferdinanda Solgera). Z drugiej zaś – modyfikował, a nawet łamał owe tendencje (w drugiej połowie dziewiętnastego wieku właściwie stające się już konwencjami): oto bowiem Norwid, poszerzając zakres sztuki w duchu antyku i średniowiecza, poszerzał zarazem kategorię piękna. Poeta – zapewne nieświadomie – sytuował się po stronie tych współczesnych sobie myślicieli (oraz ich spadkobierców), którzy przełamywali elitarność sztuki. Jak zauważał Stefan Sawicki: „Znalazł się wśród tych XIX-wiecznych myślicieli (a także ich XX-wiecznych kontynuatorów), którzy – jak William Morris (1834-1896), John Ruskin (1819-1900) czy Wal-

⁶⁹ Zob. *Słownictwo estetyczne Cypriana Norwida*, rozdz. „Pole wyrazowe *piękna*”, s. 79-133.

⁷⁰ *Wstęp*, w: *Słownictwo estetyczne Cypriana Norwida*, s. X.

⁷¹ C. N o r w i d, *Pieśni społecznej cztery stron*, cz. III, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 4, s. 29.

⁷² Ten ścisły związek sfery etycznej, moralnej z istotą piękna (rozumianego przecież szeroko, bardzo szeroko) pojawia się także na późniejszych etapach twórczości Norwida, na przykład w dramacie *Aktor* (zob. C. N o r w i d, *Aktor*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 4, *Dramaty*, cz. 1, PIW, Warszawa 1971, s. 339-442; B. K u c z e r a - C h a c h u l s k a, *Między estetyką i etyką. Jeszcze o „Aktorze” Norwida*, w: taż: *Norwida «przypowieść o pięknie» i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2008, s. 59-73). Sfera piękna – z kolei w innym tekście z tegoż tomu podkreśla Kuczera-Chachulska – łączy się nie tylko ze sferą etyki jako takiej, ale wręcz z obszarem odpowiedzialności moralnej, co przenosi akcent ze sfery wolitywnej, tak charakterystycznej dla romantyków, na sferę pragmatyki, działania czy twórczości (zob. t a ż, *Estetyczno-etyczne „oscylacje” Norwida*, w: taż, *Norwida «przypowieść o pięknie» i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*, s. 75-84).

ter Crane (1845-1915) – nie mogli pogodzić się z elitarnością sztuki. Gdy oni jednak formułowali swe poglądy w związku z ówczesną myślą społeczną i zwrotem ku utylitaryzmowi artystycznemu średniowiecza, chcąc zbliżyć sztukę do życia codziennego i doświadczeń szerokich warstw społeczeństwa, Norwid wychodził raczej z typowych dla epoki uniwersalnych przesłanek filozoficzno-religijnych, z których wysnuwał bliskie mu wnioski. Skoro sztuka była dla niego ściśle związana z pięknem, a piękno pojmował tak uniwersalnie, że w jego rozumieniu docierał nie do człowieka, nie do idei, lecz do Boga, to i w królestwie człowieka sztuka nie mogła mieć granic, naturalnie poza tą granicą, jaką zakreśliła jej natura”⁷³.

Przekraczanie ograniczeń związanych z pojęciem sztuki i piękna, uwy-puklanie ich sytuacyjnych walorów, prowadziło wprost do egzystencjalnego ujmowania obu tych pojęć. Sztuka stawała się towarzyszką ludzkiego losu, a przy tym – w konsekwencji – nie była wyłącznie domeną ducha oraz idei, ale łączyła się z trudem i wysiłkiem; ze wspomnianą wcześniej pracą. To-warzyszące sztuce piękno wyzwala i pobudza nas do pracy, uszlachetnia jej fizyczny, materialny aspekt:

Bo nie jest *światło*, by pod korcem stało,
Ani *sól ziemi* do przypraw kuchennych,
Bo piękno na to jest, by zachwycalo
Do pracy – praca by się zmartwychwstało⁷⁴.

Polisemantyczność leksemu „zachwycać” – oznaczającego przecież zarówno pasję i umiłowanie, jaki i „wspomożenie” (ów „za-chwyć”) – podkreśla wielowymiarowy układ zależności, jaki wyłania się z relacji piękna do pracy. Pośrednikiem między nimi staje się właśnie sztuka: niezbędne ogniwo, które pozwala rozpoznać i zrozumieć wartość ludzkiego wysiłku i trudu, skierowanego ku dobru.

Statuę grecką weź – zrąb jej ramiona –
Nos – głowę – nogi opięte w koturny,
I ledwo torsu grubą zostaw bryłę;
Jeszcze za żywych stu uduchowiona,
Jeszcze to nie głąz ślepy – jedną żyłę
Pozostaw, wskrzesi!... i tę zrąb – zostanie
Materii tyle prawie... co gadanie!...
To w tym – o pięknem przypowieść ma leży!...
I tak ja widzę przyszłą w Polsce sztukę,
Jako *chorągiew na prac ludzkich wieży*,

⁷³ S a w i c k i, *Zbliżenia do „Promethidiona”*, s. 186.

⁷⁴ N o r w i d, *Promethidion, Bogumił*, w. 183-186, s. 108.

Nie jak zabawkę ani jak naukę,
Lecz jak najwyższe z rzemiosł apostoła
I jak najniższą modlitwę anioła⁷⁵.

Sztuka staje się zatem czymś niezwykle ważnym i kluczowym – aksjologicznie organizującym ludzkie trwanie, podnoszącym codzienność i egzystencjalny wymiar naszego bytu na wyżyny. Stanowi układ bezpośredniego odniesienia i miarę każdego wysiłku. Zbliżenie dwu pojęć: sztuki i pracy, utożsamienie wysiłku artystycznego z wysiłkiem fizycznym oraz intelektualnym poeta uznawał za istotny wkład rodzimej myśli w dziedzinę estetyki, a właściwie w jej prakseologiczny aspekt. W jednym z przypisów do *Promethidiona* stwierdzał: „Wszystkie organizacje pracy oficjalne są dzieciństwem logicznym – nic z nich nie może być – nie mają siły ograniczania skłonności rzemieślniczych; jak można oznaczyć prawem liczbę ślusarzy – kamieniarzy – rzeźbiarzy itd.? – Egipska i babilońska to stara historia, z której już nic wycisnąć dla społeczeństwa chrześcijańskiego nie można. – Po wystawie dla *wszech-przemysłu* w Londynie wymyślonej, która jest tym samym w panowaniu *komersu*, czym był Panteon za czasów Agrypy dla *wszech bogów świata*, bałwochwalstwo przemysłowe dojdzie do zenitu swego, tak jak tamto za czasów, kiedy Panteon *wszech bogów świata* objął. A potem – potem przez postawienie sztuki tak, aby była *najniższą modlitwą i najwyższym rzemiosłem* (o czym tu śpiewamy), i przez postawienie *estetyzmu* tak, ażeby żywotnym i dodatnim *ascetyzmem* stał się – miara ta (materialnie i po babilońsku dzisiaj szukana) się otrzyma. Tę *myśl polską* w zarysie dostępnym naprzód rzucam”⁷⁶.

Natomiast w sprawozdaniu z wystawy artystycznej w Paryżu, wydrukowanym w „Gońcu Polskim” (w numerze z 22 stycznia 1851 roku), a zatytułowanym *Z pamiętnika*, sztukę nazywa „k o ś c i o ł e m p r a c y”⁷⁷. A znów w jednym z fragmentów *Promethidionowego Epilogu* powie, że „sztuka poświęcenia zupełnego wymaga i jest jednym z *zakonów* pracy ludów i pracy ludzkiej”⁷⁸. Słowo „zakon” nie tylko oznacza tu „prawo”, „nakaz” czy „obowiązek”, ale ma także charakter sakralny, uwypuklając wspólnotę artysty i jego dzieła – w tej wspólnotcie praca zyskuje niezwykłą wartość i szlachetny wymiar, staje się przecież drogą ku eschatologii, zarówno w wymiarze zbiorowym, historycznym, jak i indywidualnym, egzystencjalnym. Raz jeszcze powtórzmy:

Bo piękno na to jest, by zachwycało
Do pracy – praca, by się zmartwychwstało.

⁷⁵ Tamże, w. 325-337, s. 116.

⁷⁶ Tamże, s. 117 (przyp.).

⁷⁷ T e n ż e, *Z pamiętnika*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 375.

⁷⁸ T e n ż e, *Promethidion, Epilog*, w. 168n., s. 138.

Bez wątpienia Norwid rozumiał sztukę sakralnie, i to w kilku wymiarach czy aspektach, nie tylko w znaczeniu wspomżenia pracy. Dostrzegał również – o czym pisał w rozprawie *O sztuce (dla Polaków)* – że w samym pięknie, w jego uprawianiu, „leży pewne u c z u c i e - w y ż s z e g o - p o r z ą d k u - r z e c z y”⁷⁹. W późnym okresie swej twórczości, w wierszu *Lapidaria*, powie:

Cała plastyki tajemnica
Tylko w tym jednym jest,
Że duch – jak błyskawica,
A chce go ująć gest –⁸⁰.

Dalej pojawia się sugestywny motyw poruszania „ducha zasłoną”⁸¹: twórczą i aktywną wolą człowieka. Tylko artystyczny wymiar tej działalności – pozbawiony ograniczeń, skierowany ku dobru – może zredukować dystans między odległym i zarazem rozległym horyzontem ludzkich potrzeb a ograniczonym naturą, wąskim i skromnym zakresem możliwości. Analizując wspomniany tekst Norwida, Bernadetta Kuczera-Chachulska wskazuje, że to poruszanie „zasłony” ma sens głęboki i zarazem płynący wprost z natury: „Dlaczego «w rytm» odbywa się poruszanie «zasłony»? Bo ustawicznie, bo w ciągłych powrotach, dyktowanych nie kaprysem zepsutej twórczej wyobraźni, ale głęboko umiejscowionym, wpisanym w naturę człowieka pragnieniem rozpoznania tego, co wieczne. Pulsację powrotów wyznacza, być może, opisana gdzie indziej, natura «mszczącego się BRAKU» (*Fortepian Szopena*)”⁸².

⁷⁹ Tenże, *O sztuce (dla Polaków)*, cz. IV, s. 345.

⁸⁰ T e n ż e, *Lapidaria*, w. 1-4, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 2, *Wiersze*, cz. 2, s. 223.

⁸¹ Tamże.

⁸² B. K u c z e r a - C h a c h u l s k a, *Refleksja Norwida nad sensem i zadaniami sztuki w „Lapidariach”*, w: tamże, *Norwida „przypowieść o pięknie” i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*, s. 113. Norwidowy tekst – siłę jego argumentów, stojących po stronie estetyki i aktywności artystycznej – osłabia niejasny, dość mgliście rysujący się związek między gestem sztuki a motywem dziecka (a także relacją matka–dziecko). Podobnie rzecz ma się z puentą, która formalnie przynależy do wypowiedzi Mecenasas – waloryzowanego bez wątpienia ujemnie względem postaci Rzeźbiarza. Kuczera-Chachulska we frazie „Niechaj im Bóg odpuści!” (N o r w i d, *Lapidaria*, w. 31, s. 224) dostrzega ironiczny sens i zarazem sygnał metatekstowy, co pozwala tę wypowiedź, jeśli nie utożsamić z autorem, to bez wątpienia postawić w jego pobliżu: „Strofa ostatnia, zwłaszcza zamykający całość wers, obciążone zostały podwójnością sensów i jedną ze znaczeniowych płaszczyzn odnieść należy do instancji nadawczej w wierszu (podmiotu lirycznego)” (K u c z e r a - C h a c h u l s k a, *Refleksja Norwida nad sensem i zadaniami sztuki w „Lapidariach”*, s. 114). A dalej jeszcze dodaje: „Czytelnik wdrożony w lekturę wierszy Norwida zwróci uwagę przede wszystkim na ostre, ironiczne wybrzmienie zamknięcia końcowej strofy” (tamże, s. 115). Co do obecności ironii, nie ma tu dyskusji. Ale kto jest jej adresatem. Interlokutor Mecenasas? Odbiorca tekstu? Sytuacja? Trudno jednoznacznie orzec. Jeśli przyjmujemy, że słowa te należy przypisać nadawcy, wówczas trudno mówić o ostrości frazy. Taki zabieg można byłoby nazwać wręcz zabiegiem rutynowym. Gestem

Sztuka to pogranicze dwóch światów. To najwyższa z czynności oraz wytworów prac ludzkich, a zarazem coś najniższego w hierarchii eschatologicznej. We wspomnianej wcześniej broszurze *O sztuce (Dla Polaków)* czytamy: „Jakoż wobec religii sztuka, samoistność swą tracąc, wstępuje już w porządek potęgi wyższej życia, gdzie o tyle tylko żywa jest sobie, o ile litery światłem staje się, o ile kona sobie, a n a j j a ś n i e j s z y m - t a j e m n i c o m wiary objawionej, jako uwidomijające ciało, postać i forma, posługuje. Ołtarz już kresem jest samoistnego sztuki bytu, i jeżeli w sztuce wojskowej, medycynie, matematyce, prawie, historii itp. udział sztuki wybiera sobie właśnie że najżywotniej-samodzielne części tych umiejętności, stając się jakoby ołtarzem świętego ognia ich, to – przeciwnie – na stopniach religijnego o ł t a r z a o ł t a r z ó w udział ów sztuki na najnormalniejszej właśnie części ogranicza się – tak iż powiedzieć by można, że prawdziwej religii f o r m a udziela jeszcze d u c h a wiadomościom doczesnym przez sztukę”⁸³.

*

W ujęciu Norwida rzeczywistość sztuki i związane z nią w sposób oczywisty piękno zakorzenione są w ludzkim bycie. Ich transcendentalność tyleż ma charakter absolutny i niezawisły, ile łączy się w sposób bezpośredni z człowiekiem, z jego „wy-twornością” gwarantowaną stwórczym aktem Boga. Jako ucieleśnienie piękna stanowiącego odbłask piękna obrazu Boga człowiek wszak „koniecznie bywa artystą”⁸⁴ – by posłużyć się słowami wiersza *Moralności*. Ten antropologiczny moment decyduje o oryginalności koncepcji Norwida. Wokół tegoż momentu ogniskują się niemal wszystkie inne kwestie: problematyka pracy, sztuki narodowej, ludowości, stylu; stąd też wypływa imperatyw miłości. Twórca *Promethidiona* buduje zatem swoją estetyczną koncepcję w oparciu o określoną wizję człowieka: zanurzonego w doczesności, historii, także aktualności, zarazem jednak odniesionego do „harmonii stworzenia”⁸⁵, kiedy to „atomem swoim w gwiazdę się zamienia”⁸⁶. Każde wcielanie koncepcji twórczej wymaga wysiłku, pracy, w tym także pracy fizycznej, a jednocześnie – paradoksalnie – przekracza w tym aspekcie fizycznym horyzont doczesności. Relacja stwórcy do stworzonego, analogicznie do kreacyjnej postawy Boga, ukazuje swoją pełnię w miłości i poprzez miłość.

spodziewanym. Ale przecież ta wypowiedź należy do Mecenas, z którym autor raczej się nie utożsamia.

⁸³ N o r w i d, *O sztuce (Dla Polaków)*, cz. IV, s. 343.

⁸⁴ T e n ż e, *Moralności*, w. 1, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 2, s. 78.

⁸⁵ T e n ż e, *Rzecz o wolności słowa*, pieśń I, w. 23, s. 218.

⁸⁶ Tamże, pieśń I, w. 24, s. 218.

Łączenie sztuki z miłością – za pośrednictwem piękna – można uznać za przejaw postawy klasycznej, sięgającej do koncepcji starożytnych (choćby Platonów), trzeba jednakże pamiętać w tym przypadku o chrześcijańskiej motywacji jako źródle tego pomysłu. Ostatecznym punktem odniesienia i przyczyną miłości jest oczywiście Bóg, choć jej podmiotem – człowiek. Warto zwrócić uwagę, że sygnalizowane tu elementy Norwidowskiej estetyki korespondują z ujęciami teologicznymi w twórczości poety, który Objawienie rozpatrywał właśnie od strony rzeczywistości, od strony tego, co stworzone⁸⁷.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Arcimowicz, Władysław. "Cyprian Norwid i Jerzy Sorel o społecznych zadaniach sztuki." *Przegląd Powszechny*, no. 570 (1931): 309–28.
- Chlebowski, Piotr. *Cypriana Norwida "Rzecz o wolności słowa": Ku eposowi chrześcijańskiej*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2000.
- Chojak, Jolanta, ed. *Słownictwo estetyczne Cypriana Norwida*. Warszawa: Wydział Polonistyki and Pracownia Słownika Języka C. Norwida UW, 1994.
- Dąbrowicz, Elżbieta. "“Piękno powszechne”: Norwid wobec wystaw światowych." In *Piękno wieku dziewiętnastego: Studia i szkice z historii literatury i estetyki*. Edited by Elżbieta Nowicka and Zbigniew Przychoźniak. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2008.
- Dunajski, Antoni. "Człowiek – ‘Boga żywego obraz.’" *Studia Norwidiana* 1 (1983): 81–8.
- . "Norwidowe piękno jako kształt miłości." *Prace Filologiczne*, no. 43 (1998): 143–5.
- Feliksiak, Elżbieta. "Norwidowski świat myśli." In *Feliksiak, Poezja i myśl: Studia o Norwidzie*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2001.
- Halkiewicz-Sojak, Grażyna. "Norwidowskie metafory i definicje piękna." In *Piękno wieku dziewiętnastego: Studia i szkice z historii literatury i estetyki*. Edited by Elżbieta Nowicka and Zbigniew Przychoźniak. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2008.
- . *Wobec tajemnicy i prawdy: O Norwidowskich obrazach "całości"*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 1998.
- Jaroszyński, Piotr. *Metafizyka piękna: Próba rekonstrukcji teorii piękna w filozofii klasycznej*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1986.
- . *Spór o piękno*. Kraków: Impuls, 2002.

⁸⁷ O słuszności wprowadzonego tu porównania i zarazem tropu teologicznego może świadczyć niedawno wydana książka Bernadetty Kuczery-Chachulskiej (zob. B. K u c z e r a - C h a c h u l s k a, *Cyprian Norwid. Estetyka teologiczna*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2018).

- Kraszewski, Józef Ignacy. *Sztuka u Słowian szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*. Wilno: Wydawnictwo Drukarni A. H. Kirkora i sp., 1860.
- Krysowski, Olaf. "Wizja sztuki w 'Promethidionie'." *Poznańskie Studia Polonistyczne: Seria Literacka* 4 (1997): 107–28.
- Kuczera-Chachulska, Bernadetta. *Cyprian Norwid: Estetyka teologiczna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2018.
- . "Czas siły – zupełnej": *O kategorii wysiłku w poezji Norwida*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1998.
- . "Między estetyką i etyką: Jeszcze o 'Aktorze' Norwida." In Kuczera-Chachulska, *Norwida "przypowieść o pięknie" i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2008.
- . "Refleksja Norwida nad sensem i zadaniami sztuki w 'Lapidariach'." In Kuczera-Chachulska, *Norwida «przypowieść o pięknie» i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2008.
- Kuczyńska, Alicja. *Piękno: Mit i rzeczywistość*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1972.
- Lehr-Spławiński, Piotr. "Darwin – Narwid – Norwid." In *Dziewiętnastowieczność: Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku. Prace poświęcone X Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*. Edited by Eugeniusz Czuplejczewicz and Wincenty Grajewski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- Libelt, Karol. *Estetyka, czyli Umnictwo piękne: Część ogólna*. Poznań: Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, 1849. <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/540511/edition/457847/content>.
- Maciejewski, Janusz. "Kategoria pracy w kontekście aksjologii Norwida." In *C. K. Norwid w setną rocznicę śmierci: Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 18 i 19 maja 1983 r.* Edited by Jerzy Pośpiech. Opole: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich w Opolu, 1984.
- Makowiecki, Tadeusz. "Młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę." In *Poeta i myśliciel: Rozprawy i szkice o Norwidzie*. Edited by Edyta Chlebowska and Włodzimierz Toruń. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2013.
- . "Promethidion." In *Poeta i myśliciel: Rozprawy i szkice o Norwidzie*. Edited by Edyta Chlebowska and Włodzimierz Toruń. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2013.
- Melbechowska-Luty, Aleksandra. *Sztukmistrz: Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2001.
- Mierzejewski, Andrzej. "'Kształtem jest miłości': U źródeł Norwidowskiego pojęcia piękna." *Studia Norwidiana* 5-6 (1987-1988): 3-29.
- Morawski, Stefan. "Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida." In Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*. Warszawa: PWN, 1961.
- Norwid, Cyprian. "Assunta (czyli spojrzenie): Poema." In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 3. *Poematy*. Warszawa: PIW, 1971.

- . “Do Spartakusa (o pracy).” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 6. *Proza*. Part 1. Warszawa: PIW, 1971.
- . “List do Karola Ruprechta: Paryż, październik? 1867.” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 9. *Listy. 1862-1872*. Warszawa: PIW, 1971.
- . “Menego.” In Norwid, *Dziela wszystkie*. Vol. 7. *Proza*. Part 1. Edited by Róścisław Skręt. Lublin: Instytut Badań nad Twórczością Cypriana Norwida and Towarzystwo Naukowe KUL, 2007.
- . “Milczenie.” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 6. *Proza*. Part 1. Warszawa: PIW, 1971.
- . “O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach.” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Jan Wiktor Gomulicki. Vol. 6. *Proza*. Part 1. Warszawa: PIW, 1971.
- . “O sztuce (dla Polaków).” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 6. *Proza*. Part 1. Warszawa: PIW, 1971.
- . “Pieśni społecznej cztery stron.” In Norwid, *Dziela wszystkie*. Vol. 4. *Poematy*. Part 2. Edited by Stefan Sawicki and Piotr Chlebowski, Lublin: Instytut Badań nad Twórczością Cypriana Norwida and Towarzystwo Naukowe KUL, 2011.
- . “Praca.” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 1. *Wiersze*. Part 1. Warszawa: PIW, 1971.
- . “Promethidion.” In Norwid, *Dziela wszystkie*. Vol. 4. *Poematy*. Part 2. Edited by Stefan Sawicki and Piotr Chlebowski. Lublin: Instytut Badań nad Twórczością Cypriana Norwida and Towarzystwo Naukowe KUL, 2011.
- . “Rzecz o wolności słowa.” In Norwid, *Dziela wszystkie*. Vol. 4. *Poematy*. Part 2. Edited by Stefan Sawicki and Piotr Chlebowski, Lublin: Instytut Badań nad Twórczością Cypriana Norwida and Towarzystwo Naukowe KUL, 2011.
- . “W odpowiedzi na dziewiąty ‘List z Poznania.’” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 6. *Proza*. Part 1. Warszawa: PIW, 1971.
- . “Z pamiętnika.” In Norwid, *Pisma wszystkie*. Edited by Juliusz Wiktor Gomulicki. Vol. 6. *Proza*. Part 1. Warszawa: PIW, 1971.
- Pawelec, Radosław. “Część prawdy o słowie ‘cały.’” In *Studia nad językiem Cypriana Norwida*. Edited by Jolanta Chojak and Jadwiga Puzynina. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1990.
- Piechocki, Jan. *Norwidowa koncepcja sztuki-pracy*. Poznań: Księgarnia Uniwersytecka, 1929.
- Pniewski, Dariusz. *Między obrazem i słowem: Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2005.
- Puzynina, Jadwiga. “‘Całość’ Norwida.” In “‘Całość’ w twórczości Norwida.” Edited by Jadwiga Puzynina and Ewa Teleżyńska. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 1992.
- Sawicki, Stefan. “‘Kształtem jest miłości’ – Norwid o kulturze.” *Studia Norwidiana* 19 (2001): 5–15.

- . “Wstęp.” In Cyprian Norwid, *Promethidion: Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*. Kraków: Universitas, 1997.
- . “Zbliżenia do ‘Promethidiona.’” In Sawicki, *Wartość – sacrum – Norwid 2: Studia i szkice aksjologiczno-literackie*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2007.
- Siewierski, Henryk. “‘Promethidion’ Cypriana Norwida: Próba interpretacji.” *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego: Prace Historyczno-literackie*, no. 39 (1980): 57–89.
- Stróżewski, Władysław. “O pojęciach piękna.” *Znak* 11, no. 7-8 (61-62) (1959): 866–87
- . “Spór o transcendentalność piękna.” *Zeszyty Naukowe KUL* 4, no. 3 (1961): 19–37.
- . “Transcendentalia i wartości.” In Stróżewski, *Istnienie i wartość*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1981.
- . *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa: PWN, 1988.
- Trojanowiczowa, Zofia. “Cypriana Norwida mesjanizm sztuki, czyli o poszukiwaniu ‘wszech-doskonałości.’” In Trojanowiczowa, *Romantyzm – od poetyki do polityki: Interpretacje i materiały*. Selected and edited by Anna Artwińska, Jerzy Borowczyk, and Piotr Śniedziewski. Kraków: Universitas, 2010.
- . “Norwid o pracy ludzkiej.” *W drodze* 11, no. 10 (122) (1983): 24–32.
- . *Norwidowskie refleksje o pracy: W stronę encykliki “Laborem exercens”*. In Trojanowiczowa, *Romantyzm – od poetyki do polityki: Interpretacje i materiały*. Selected and edited by Anna Artwińska, Jerzy Borowczyk, and Piotr Śniedziewski. Kraków: Universitas, 2010.
- Trznadel, Jacek. *Czytanie Norwida: Próby*. Warszawa: PIW, 1978.
- Zgółka, Tadeusz. “‘Promethidion’ C. K. Norwida – jedność dobra i piękna.” *Nurt*, no. 9 (229) (1984): 37–8.
- Żyrek-Horodyska, Edyta. “‘Oda o urnie greckiej’ i ‘Marmur-biały’ w kontekście poglądów estetycznych Johna Keatsa i Cypriana Kamila Norwida.” *Porównania*, no. 1 (22) (2018): 127–43.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Piotr CHLEBOWSKI – „Kształtem jest Miłości”. O idei piękna w twórczości Norwida

DOI 10.12887/32-2019-3-127-20

Artykuł stanowi próbę syntetycznego spojrzenia na ideę piękna w twórczości Norwida oraz wydobycia najważniejszych aspektów tej złożonej problematyki. Sztuka i piękno są w pismach twórcy *Promethidiona* rozumiane w sposób podobny do transcendentalistów znanych z tradycji klasycznej i manifestują się

poprzez zasady doskonałości, ontologicznej nieuchronności i niezawisłości etycznej. O oryginalności koncepcji estetycznych poety decyduje w znacznym stopniu moment antropologiczny, a wokół niego ogniskują się inne ważne kwestie, dotyczące pracy, sztuki narodowej, ludowości stylu; tu także znajduje uzasadnienie oryginalna – choć silnie zakorzeniona w Ewangelii oraz myśli patrystycznej – koncepcja miłości. Ostatecznym punktem odniesienia i przyczyną miłości jest Bóg, podmiotem zaś – człowiek. Artykuł uwypukla mechanizm budowania przez Norwida koncepcji estetycznej w oparciu o określoną wizję człowieka: zanurzonego w doczesności, w historii, także w aktualności, a zarazem odniesionego do „harmonii stworzenia”. Każde wcielenie koncepcji twórczej wymaga wysiłku, pracy, w tym także pracy fizycznej, a jednocześnie przekracza – paradoksalnie – w tym aspekcie fizycznym horyzont doczesności. Relacja twórcy do tworzonego, analogicznie do kreacyjnej postawy Boga, ukazuje swoją pełnię w miłości i poprzez miłość.

Słowa kluczowe: Norwid, piękno, miłość, praca, estetyka, *Promethidion*, *Rzecz o wolności słowa*, człowiek

Kontakt: Ośrodek Badań nad Twórczością C. Norwida, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, ul. Chopina 27, p. 550, 20-023 Lublin

E-mail: quidam@kul.lublin.pl

Tel. 81 7436062

https://www.kul.pl/piotr-chlebowski-publicacje,art_21659.html

Piotr CHLEBOWSKI – “It is the shape of Love.” The Concept of Beauty, as seen in the Output of Cyprian Norwid

DOI 10.12887/32-2019-3-127-20

The article is an attempt at a synthetic examination of the concept of beauty in Norwid’s work. The paper highlights the most important aspects of this complex problem. The author of *Promethidion* conceives of art and beauty as if they were transcendental categories in their classical sense, manifested by the principles of perfection and their ontological inevitability, as well as by ethical autonomy. The originality of the poet’s aesthetic concepts is, to a large extent, determined by his anthropological insight, the object of his focus being such important issues as work, national art, folklore, and style. The concept of love—although strongly rooted in the Gospel and in the patristic thought—also finds its justification here. According to Norwid, the ultimate point of reference and the origin of love is God, whereas the human being is its subject.

The article emphasizes the scheme Norwid used to construct his aesthetic ideas based on a specific vision of man as a being immersed in mortality, in history, as well as in the present moment, and, simultaneously, related to the ‘harmony of creation.’ Any incarnation of a creative concept requires effort and work, including physical work, at the same time paradoxically—in this physical as-

pect— going beyond the horizon of the earthly life. The relation of the creator to the created, by analogy to God's creative attitude, manifests its fullness in love and through love.

Translated by *Rafał Augustyn*

Keywords: Norwid, beauty, love, work, aesthetics, *Promethidion*, *Rzecz o wolności słowa*, human being

Contact: Ośrodek Badań nad Twórczością C. Norwida, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, ul. Chopina 27, p. 550, 20-023 Lublin, Poland

E-mail: quidam@kul.lublin.pl

Phone: + 48 81 7436062

https://www.kul.pl/piotr-chlebowski-publicacje,art_21659.html

Ks. Sławomir NOWOSAD

UNIWERSYTET MUSI SIĘ WYRÓŻNIAĆ

Nietrwałość należy do właściwości najtrafniej opisujących współczesność. I nie chodzi tu w pierwszym rzędzie o niezwykle postęp naukowy czy technologiczny, który sprawia, że na przykład narzędzia, które jeszcze niedawno przedstawiano jako najnowsze czy najbardziej nowoczesne, stają się przestarzałe. Większą uwagę trzeba zwrócić na sferę ideową i kulturową, gdzie wszystko staje się tymczasowe i gdzie (niczym w Baumanowskiej wizji społeczeństwa płynnego) znikają stałe punkty odniesienia. Ta nietrwałość dotyka również tak ważne instytucje społeczne, jak rodzina, a nawet samą osobę ludzką, co niektórym pozwala mówić o erze postrodziny czy postczłowieka. Świadomość tych tendencji staje się coraz wyraźniejsza także w świecie akademickim, z niepewnością, którą ze sobą niosą, zmagają się bowiem instytucja uniwersytetu. Czy więc należy już mówić o „śmierci uniwersytetu”?¹ W ten nurt dyskusji nad radykalnymi przemianami i niepewności dzisiejszej akademii wpisuje się interesujące studium Marka Roche’a z czołowego amerykańskiego uniwersytetu katolickiego w Notre Dame zatytułowane *Realizing the Distinctive*

*University: Vision and Values, Strategy and Culture*².

Autor tej książki był przez kilkanaście lat dziekanem College of Arts and Letters Uniwersytetu Notre Dame, a więc największego wydziału tej uczelni, a wcześniej pełnił funkcje administracyjne i naukowe na uznanym Uniwersytecie Stanowym Ohio w Columbus. Jako filozof oraz profesor, wykładowca języka niemieckiego i literatury niemieckiej, wykształcenie zdobywał najpierw na Princeton University, a następnie na kilku uniwersytetach niemieckich, między innymi w Bonn, Tybindze i Halle-Wittenberdze. Wieloletnie europejskie i amerykańskie doświadczenie bez wątpienia predysponuje go do kompetentnego rozumienia natury i misji współczesnego (nie tylko katolickiego) uniwersytetu, a także do tego, by sformułować pożyteczne rady dla tych, którym dzisiaj przychodzi kierować takimi instytucjami. Wykazując dojrzałą orientację w stanie szkolnictwa wyższego nie tylko w Stanach Zjednoczonych, autor w całym tekście książki odnosi się do obu dobrze znanych sobie uniwersytetów, uwypuklając ich dobre i złe strony i uzasadniając proponowane zmiany bądź też wskazując

¹ Por. R. Scru ton, *Koniec uniwersytetu*, tłum. D. Chabrajska, „Ethos” 28(2015) nr 1(109), s. 53-63. Zob. też „Ethos” 22(2009) nr 1-2(85-86), „Koniec misji uniwersytetu?”.

² Mark William Roche, *Realizing the Distinctive University: Vision and Values, Strategy and Culture*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 2017, ss. VIII+275.

na nowe wyzwania i zagrożenia. Jeśli nawet jego opinie niejednokrotnie wyrastają ze swoistego, amerykańskiego kontekstu akademickiego, a szerzej: kulturowego, przez co z trudem dają się wprost odnieść do rzeczywistości pozaamerykańskiej, opracowanie dokonane przez Marka Roche'a może się stać pożyteczną i inspirującą lekturą dla wszystkich związanych ze szkolnictwem wyższym. Tym bardziej że w swojej książce germanista z Notre Dame zawsze zachowuje bardzo osobiste podejście do opisywanych zagadnień: wyznaje, że mimo „pierwotnej niechęci” do objęcia stanowiska administracyjnego z czasem zaczął doznawać „mieszanych uczuć” wobec tej perspektywy, by w końcu doświadczyć „chwil spełnienia” i „cieszyć się”, gdy już jako dziekan potrafił skutecznie rozwiązywać trudne sytuacje i zarządzać kłopotom (por. s. 22n.).

W nowożytnej historii instytucji uniwersytetu, sięgającej swymi początkami okresu dojrzałego średniowiecza, szczególne znaczenie miała pierwsza dekada dziesiętnastego wieku, gdy wskutek powstania w roku 1810 Uniwersytetu Berlińskiego ucieleśniła się nowa idea uniwersytecka, za którą stał Wilhelm von Humboldt. Centralny dla tej formy uczelni paradygmat nieodzowności i ścisłego związku nauczania i badań naukowych stał się podstawą powszechnego, globalnego modelu odnowionego uniwersytetu. Jego założenia można by rozpiąć na kilka bardziej szczegółowych zasad, z których trzy – integracja badań i nauczania, wolność akademicka oraz własna formacja z akcentem na aktywne, twórcze myślenie – Roche przypisuje właśnie Niemcom (por. s. 31-35). Owa „niemiecka rewolucja” w świecie uniwersyteckim istotnie wpłynęła na nowożytny kształt badań naukowych i szkolnictwa wyższego. Współcześnie natomiast można mówić o kolejnej transformacji uniwersytetu, której szczególnym miejscem stały się wielkie uniwersytety amerykańskie. Naukowcy uzyskali dostęp do niespotykanych wcześniej środków fi-

nansowych, a zjawisku temu towarzyszy daleko posunięte umiędzynarodowienie uniwersytetów zarówno w środowisku kadry akademickiej, jak i studentów czy doktorantów. Zdecydowana dominacja badań naukowych nad dydaktyką, dostęp do najbardziej nowoczesnych narzędzi oraz instrumentów badawczych, a przede wszystkim powstanie wielkich instytucji finansujących badania naukowe i edukację akademicką – wszystko to sprawiło, że uniwersytet amerykański stał się modelowy niemal dla całego świata. Skuteczność takiej wizji znajduje potwierdzenie w faktach, że w światowych rankingach uniwersytety amerykańskie mają widoczną przewagę nad innymi uczelniami i że to je właśnie reprezentuje wyjątkowo wysoka liczba noblistów. Warto dodać, że bardzo ważną w tym modelu stała się koncepcja wielkich kampusów uniwersyteckich, które umożliwiają wszechstronną, a nie tylko akademicką i naukową formację młodzieży. Roche podkreśla, że Stany Zjednoczone przeznaczają niemal 3% produktu krajowego brutto na szkolnictwo wyższe, podczas gdy średnia dla pozostałych krajów OECD to tylko 1,5%. Średnio w Stanach Zjednoczonych na jednego studenta przeznaczają się prawie 33 tysiące dolarów, a w krajach OECD nakłady te wynoszą około 15 tysięcy dolarów (por. s. 42). Oczywiście nie oznacza to, że amerykański kształt edukacji wyższej nie ma pewnych słabości. Trzeba tu wskazać zwłaszcza na narastające zróżnicowanie szans edukacyjnych dla ludzi młodych pochodzących z różnych środowisk, na niepewność sytuacji finansowej czy (wcale nierzadkie) niezdrowe powiązanie edukacji akademickiej z zaangażowaniem w sport. W tym sensie nawet „wiodący model amerykański nie jest wolny od problemów, a wobec narastającego współzawodnictwa międzynarodowego przepaści [między uniwersytetami] okazują się coraz większe” (s. 60)³.

³ Tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – S.N.

Kluczem do sukcesu w życiu publicznym jest niewątpliwie silna motywacja, która kryje się w przyjętej za swoją wizji rozwoju instytucji, w tym przypadku uniwersytetu. W historii katolickiego uniwersytetu w Notre Dame przykładem takiej wytrwałej postawy był ks. Theodore Hesburgh z Congregatio Sanctae Crucis, który kierował uniwersytetem przez trzydzieści pięć lat (od roku 1952 do 1987). Powszechnie uważa się, że to właśnie jemu uniwersytet zawdzięcza swój obecny kształt i wysoką pozycję w amerykańskim świecie akademickim. Roche kilkakrotnie podkreśla, że Hesburgh miał jasno sprecyzowaną wizję uczelni, a zarazem plan realizacji tej wizji. Dlatego też w tytule książki Marka Roche'a pada akcent na konieczność posiadania wyrazistej wizji uniwersytetu, która będzie ukazywała jego swoistość i niepowtarzalność w relacji do innych uczelni. Nie można bowiem chcieć po prostu być „lepszym uniwersytetem”. Budując swój prestiż, Uniwersytet Notre Dame pod względem badań i dydaktyki zyskał rozpoznawalność i uznanie najpierw w dziedzinach takich, jak filozofia, teologia i mediewistyka, by następnie poszerzyć ten obszar o zaangażowanie w kwestię praw człowieka, badania and rozwojem religii katolickiej w różnych kulturach i regionach świata, a w końcu o integralne ujęcie problematyki humanistycznej i społecznej czy o zagadnienia bardziej szczegółowe, jak relacja między religią a polityką (por. s. 65). Jeśli nawet, jak pokazywały badania, w odbiorze społecznym wbrew oczekiwaniom kierujących uniwersytetem kojarzono Notre Dame przede wszystkim z „religią” i „sportem”, to kierujący uczelnią uznali, że strategię jej rozwoju trzeba budować, opierając się na tym odbiorze. Albowiem „lepiej się [jakoś] wyróżniać, niż być [w ogóle] nierozpoznawalnym” (s. 71). Uniwersytet Notre Dame wytrwale stawał na swoją katolickość, nawet jeżeli niekiedy miał z nią problemy. Roche jest

zdania, że „uniwersytet w sensie akademickim wybitny, a jednocześnie wyraźnie katolicki nie jest czymś powszechnym” (s. 75), dlatego „najlepiej będzie, jeśli Notre Dame będzie konkurował z czołowymi uniwersytetami świeckimi nie przez ich naśladowanie, ale przez uznanie swojej wyjątkowości za siłę” (s. 75)⁴.

Trzeba dostrzec, że akcentując w szczególności sposób wizję i wartości jako kluczowe dla rozwoju uniwersytetu, Roche pozostaje w swej książce realistą. Ma świadomość, że dla realizacji wizji potrzeba nie tylko ludzi, ale i środków finansowych. Wokół tych trzech zagadnień – wizji, wartości i środków – koncentrują się kolejne części *Realizing the Distinctive University*. Roche wspomina, jak ważne dla niego jako dziekana okazało się dobieranie właściwych osób do prowadzenia dydaktyki i badań naukowych, na co miał decydujący wpływ dzięki rozmowom kwalifikacyjnym. Podaje, że w okresie pełnienia funkcji dziekana przeprowadził ponad tysiąc takich rozmów. Nasuwa się w tym miejscu myśl, jak dalece rola i możliwości (w tym możliwości finansowe) dziekana na uniwersytecie amerykańskim różnią się kompetencji, które uzyskuje dziekan choćby na uniwersytecie polskim, gdzie jego realna możliwość wywierania wpływu na zatrudnianie kadry jest bardzo ograniczona. Roche wielokrotnie podkreśla, że wprowadzanie misji w życie wymaga wcale nie rzadkiego jej przypominania i wyjaśniania przy różnych okazjach oraz przekonywania do niej różnych grup uniwersyteckiej społeczności. To zaś pozostaje uzależnione od dobrej komunikacji, którą wcale nie jest łatwo utrzymać nawet w erze Interne-

⁴ Warto przywołać w tym miejscu inne, wcześniejsze opracowanie autorstwa Marka Roche'a (zob. M. R o c h e, *The Intellectual Appeal of Catholicism and the Idea of a Catholic University*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 2003).

tu i telefonów komórkowych. Wyjątkowo cenne są zawsze osobiste kontakty, rozmowy i argumentacja, zwłaszcza wobec osób na stanowiskach kierowniczych. Roche zarazem przyznaje, że z czasem coraz lepiej rozumiał, jak ważne w tym kontekście jest dostrzeganie osiągnięć i zaangażowania poszczególnych profesorów czy studentów; jak ważne jest, by wyrażać im wdzięczność nie tylko raz do roku, przy jakiejś specjalnej okazji: „Nigdy nie dość dziękowania i wyrażania uznania i niczym nie da się zastąpić życzliwej i dobrze wyrażonej wdzięczności ze strony przełożonego” (s. 102). Wśród zadań osób zajmujących stanowiska kierownicze leży również rzeczywista troska o zdobywanie funduszy, bez czego nawet najlepsza misja nie da się wprowadzić w życie. Roche wraca do tego faktu wielokrotnie, zapoznając czytelnika ze swoistą praktyką działań prowadzonych w tym obszarze na uniwersytecie amerykańskim (por. np. s. 120-138).

Chociaż jednoznaczna świadomość określonej misji, odpowiedni dobór kadry i dysponowanie środkami finansowymi to warunki konieczne dla rozwoju uniwersytetu, problem nie kończy się w tym miejscu. Ważne jest bowiem dostrzeganie także innych kwestii, jak struktury, strategii i wysiłki własne, które realnie, choć w różnym stopniu, wpływają na realizację założonych celów. Roche wyróżnia pięć koniecznych elementów takiej szeroko pojętej strategii działania (por. s. 139-248): (1) elastyczność osób pełniących funkcje kierownicze, tak w kwestii struktury uczelni, programów studiów, jak i doboru kadry prowadzącej zajęcia; (2) przyjęcie i odniesienie do rzeczywistości uniwersytetu (tak w jego funkcjonowaniu wśród innych uczelni, jak wewnątrz niego samego) typowej dla kultury amerykańskiej postawy współzawodnictwa i przyjaznej rywalizacji (jakkolwiek należy zachować ostrożność, by nie niszczyły one uczelnianej wspólnoty), postawa ta

wzmacnia bowiem gotowość do ciągłego doskonalenia się i mobilizuje do sięgania ku najwyższym celom; (3) stosowanie bodźców (jak nagrody finansowe czy awans zawodowy) motywujących do podejmowania ambitnych zamierzeń; (4) odpowiedzialność oznaczająca gotowość do rozliczania się z realizacji podjętych zadań czy jakości kształcenia wobec samych studentów i kadry, dobroczyńców (państwa) czy rodziców płacących czesne; (5) poczucie wspólnoty, bez czego trudno mówić o tożsamości wspólnotowej – a jest ona zarówno celem, jak i środkiem do innych celów. Oczywiście elementy te pozostają ze sobą różnorodnie powiązane i wzajemnie się warunkują. Nie muszą też wyczerpywać strategii działania, ale z pewnością trudno którykolwiek z nich zlekceważyć czy pominąć. W każdej sytuacji mogą się też pojawić sprzyjające bądź szkodliwe okoliczności zewnętrzne, na przykład skutek decyzji rządzących czy wpływu trendów kulturowych. W związku z tym Roche wspomina, że w rezultacie dążenia władz do drobiazgowego prawnego regulowania życia społecznego, co w nieunikniony sposób prowadzi do „śmierci zdrowego rozsądku” (s. 142), życie uniwersyteckie w Ameryce (dodajmy: nie tylko w Ameryce) obecnie bardzo się komplikuje. Rodzącą się w tym kontekście postawę uległości i dostosowania nazywa się niekiedy największym współczesnym zagrożeniem dla zdrowych relacji społecznych.

Względnie nowym zjawiskiem w świecie akademickim jest coraz większy wpływ i znaczenie rankingów uniwersytetów, tworzonych każdego roku przez rozmaite instytucje i środowiska na całym świecie. Na rankingi te powołują się coraz częściej tak decydenci wewnątrz uniwersytetów, jak i politycy w podejmowaniu decyzji. Choć samo porównywanie uczelni wyższych może korzystnie wpływać na ich troskę o jakość i formułowanie nowych zadań, nie wolno zapominać, że wiele

rankingów opiera się na problematycznych kryteriach. Poważne ograniczenia w metodologii i kryteriach oceniania czy ograniczone rozumienie uniwersytetu Roche dostrzega na przykład w tak znanych rankingach, jak The Academic Ranking of World Universities (tak zwany ranking szanghajski), The QS World University Rankings czy The U.S. News and World Report Ranking (por. s. 162n.). Warto też pamiętać, że sama idea rankingów tego rodzaju niekorzystnie oddziałuje na różnorodność uniwersytetów, wspiera bowiem ich fatalne ujednoczenie. Tymczasem, co Roche wielokrotnie podkreśla, wielką zaletą amerykańskich uniwersytetów jest właśnie ich różnorodność.

Nie bez znaczenia będzie dostrzeżenie, że w swoich rozważaniach Mark Roche konsekwentnie zachowuje zdrowy dystans do samego siebie, a także demonstrować poczucie humoru (jak choćby w historii o swoim poprzedniku, który zostawił następcy na stanowisku dziekana dwie koperty – por. s. 119). Widoczne jest zarazem autentyczne zaangażowanie Roche’a i jego przekonanie o obowiązku sumiennego wypełnienia zadań, o które sam jednak nie zabiegał, przyjmując je raczej z poczucia odpowiedzialności i lojalności w stosunku do swego akademickiego środowiska. W różnych miejscach dyskretnie daje on też wyraz temu, jak ważna była dla niego motywacja płynąca z wiary, która stale utwierdzała go w konsekwentnym oddaniu się sprawie. Pisząc o sobie ze szczerą pokorą, Roche radzi też wszyst-

kim uniwersyteckim decydom, by mieli jasną świadomość własnych słabości, chociaż nie jest to łatwe w środowisku, gdzie pełniących władzę łatwo postrzega się jako szczególnie doskonałych – skoro powierzono im tak wysokie urzędy (por. np. s. 252n.). Autor często, także w końcowej części książki (por. np. s. 258n.), przywołuje katolickość Notre Dame, postrzegając w niej konieczny element swoistości tego uniwersytetu. Przekonany jest, że właśnie na katolickości uniwersytet katolicki powinien budować swój wyrazisty kształt ideowy.

Ze względu na dzisiejsze globalne znaczenie uniwersytetów amerykańskich lektura studium Marka Roche’a, jeśli nawet książka ta pozostaje wyraźnie zakorzeniona w rzeczywistości amerykańskiej (co bynajmniej nie jest zarzutem) i przedstawia sytuację odbiegającą od kontekstu europejskiego, pozwoli także polskiemu czytelnikowi lepiej rozeznac się we współczesnych procesach i zmianach wpływających na uniwersytet dwudziestego pierwszego wieku. Stąd warto ją polecić szczególnie uniwersyteckim decydom.

Kontakt: Sekcja Teologii Moralnej, Instytut Nauk Teologicznych, Wydział Teologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin
E-mail: <https://pracownik.kul.pl/slawnomir.nowosad/kontakt>
https://www.kul.pl/ks-dr-hab-slawnomir-nowosad-prof-kul,art_1885.html

Ks. Damian BEDNARSKI

KONFERENCJE POLSKICH OJCÓW SOBOROWYCH

Coraz częściej w środowisku kościelnym podejmuje się pogłębioną dyskusję o istocie i konsekwencjach reform dokonanych przez Sobór Watykański II. Skłania ku temu odpowiedni, ponad półwieczny dystans czasowy, który dzieli nas od tamtych wydarzeń. Również historycy Kościoła próbują z większą niż dotąd śmiałością zmierzyć się z opisaniem tego wszystkiego, co wydarzyło się podczas Soboru. Z pewnej perspektywy czasowej bardziej krytycznie można bowiem przyrzeć się przyczynom, ale i następstwom podejmowanych w ramach Soboru działań, wygłaszanych podczas jego obrad opinii i redagowanych tekstów. Dysponujemy wszak większą liczbą źródeł wzbogacających naszą wiedzę, mamy bardziej chłodny stosunek emocjonalny do przeszłych wydarzeń, a spojrzenie z dystansu umożliwia głębszą refleksję badawczą.

Polska historiografia nie doczekała się jeszcze całościowego opracowania tematu obecności polskich ojców soborowych oraz ich wkładu w prace Soboru Watykańskiego II. W pewnym sensie za pionierską w tej dziedzinie należy uznać pracę Piotra Rutkowskiego *Polscy biskupi jako ojcowie Soboru Watykańskiego II*¹. Ma ona jednak jeden podstawowy mankament, na który

wskazuje sam autor: przygotowując publikację, nie miał on wglądu do zasobów Archiwum Sekretariatu Episkopatu Polski i Archiwum Prymasa Polski. Ważny wkład w przybliżenie działalności polskich ojców soborowych wniosła publikacja materiałów źródłowych odnoszących się do udziału, jaki mieli w pracach Soboru prymas Stefan Wyszyński² oraz acybiskup Karol Wojtyła³. Ciekawy, choć bardzo subiektywny wgląd w obrady Soboru może przynieść publikacja osobistych notatek, korespondencji oraz dzienników osób w nim uczestniczących. Niejako pierwszy krok w tym kierunku stanowiło opublikowanie przed wieloma laty przez Petera Rainę fragmentów zapisków prymasa Wyszyńskiego⁴. Niebawem ukażą

nictwo Uniwersytetu Kardynała Wyszyńskiego, Warszawa 2014.

² Zob. *Stefan Kardynał Wyszyński, Prymas Polski, ojciec Soboru Watykańskiego II (1962-1965). Wybór dokumentów*, oprac. S. Wilk, A.D. Wójcik, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.

³ Zob. R. S k r z y p c z a k, *Karol Wojtyła na Soborze Watykańskim II. Zbiór wystąpień*, Centrum Myśli Jana Pawła II, Warszawa 2011; K. W o j t y ł a, *Vaticanium II – czas twórczego myślenia. Wypowiedzi soborowe*, wybór i oprac. A. Dobrzyński, Fundacja Jana Pawła II – Ośrodek Dokumentacji i Studium Pontyfikatu, Rzym 2014.

⁴ Zob. P. R a i n a, *Kardynał Wyszyński*, t. 1-3, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1979-1988.

¹ Zob. P. R u t k o w s k i, *Polscy biskupi jako ojcowie Soboru Watykańskiego II*, Wydaw-

się one nieuszczerplone, w krytycznej edycji źródłowej zatytułowanej *Pro memoria*⁵. Do odkrycia pozostają inne tego typu materiały, jak choćby dzienniki bp. Franciszka Jopa czy abp. Józefa Gawliny. Poważną kwerendę pod tym kątem należałoby przeprowadzić we wszystkich archiwach kościelnych w diecezjach, z których biskupi udali się na obrady soborowe. Trzeba też dokładnie zbadać archiwum Papieskiego Instytutu Polskiego w Rzymie, gdzie pod koniec maja 2019 roku odnaleziono rękopis listu biskupów polskich do biskupów niemieckich z roku 1965. Zgoła innym źródłem, choć wiele wnoszącym do badań nad Soborem i udziałem w nim polskich hierarchów, są akta zgromadzone w Instytucie Pamięci Narodowej. Interesującą publikację w tym zakresie przygotowali Wojciech Kucharski i Dariusz Misiejuk⁶. Już ten krótki przegląd literatury przedmiotu pokazuje, jak wiele jeszcze pozostaje do odkrycia.

W tym kontekście warto podkreślić znaczenie ukazania się na rynku wydawniczym książki autorstwa Michała Białkowskiego *Protokoły konferencji polskich ojców soborowych. Zbiór dokumentów 1962-1965*⁷. Autor – historyk, politolog i regionalista, zatrudniony w Katedrze Historii Dyplomacji na Wydziale Politologii i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu – od kilku lat podejmuje badania historycz-

ne dotyczące Soboru Watykańskiego II, a w szczególności udziału w nim polskich biskupów. Był on współorganizatorem konferencji poświęconych tym zagadnieniom i redaktorem trzech tomów *Studiów soborowych*⁸.

Trzon omawianej tu publikacji stanowi źródłowa edycja dokumentów zawierających protokoły z zebrań polskich biskupów, którzy podczas czterech kolejnych sesji soborowych systematycznie spotykali się w Rzymie pod egidą kard. Stefana Wyszyńskiego. Część dokumentacyjna poprzedzona została dwoma tekstami wprowadzającymi w zagadnienie: „Sobór Watykański II – odnowa Kościoła” (zob. s. 35-120) oraz „Protokoły konferencji polskich ojców soborowych jako źródło do dziejów Soboru Watykańskiego II” (zob. s. 121-242). W pierwszym z nich, po przybliżeniu genezy Soboru Watykańskiego II, Białkowski zaprezentował przebieg prac przygotowawczych oraz samych obrad soborowych. Tekst ten nie stanowi szczegółowego omówienia problematyki, lecz dobre do niej wprowadzenie. Autor przywołuje dwa pojęcia określające charakter Soboru, za pomocą których wskazywano na jego specyfikę w czasach pontyfikatu Jana XXIII i Pawła VI: „aggiornamento” (uwspółcześnienie, aktualizacja) i „approfondimento” (pogłębienie).

W tekście drugim autor przeprowadził krytyczną analizę dokumentów. Najpierw jednak scharakteryzował przygotowania do Soboru Watykańskiego II podejmowane w Polsce, wskazując w szczególności na: zapowiedzi odnowy soborowej w liturgii i studiach biblijnych, rozwój ekumeni-

⁵ Dotychczas ukazały się *Pro memoria* za lata 1948-1960.

⁶ Zob. *Sobór oczami polskich komunistów. Sobór Watykański II w świetle dokumentów MSW i MSZ*, wybór i oprac. W. Kucharski, D. Misiejuk, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2017.

⁷ Michał Białkowski, *Protokoły konferencji polskich ojców soborowych. Zbiór dokumentów 1962-1965*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2019, ss. 750.

⁸ Zob. *Studia soborowe*, t. 1, *Historia i nauczanie Vaticanum II*, red. M. Białkowski, Oficyna Wydawnicza Finna, Toruń 2013; *Studia soborowe*, t. 2, *Historia i recepcja Vaticanum II*, cz. 1, red. M. Białkowski, GroupMedia, Toruń 2014; *Studia soborowe*, t. 2, cz. 2, red. M. Białkowski, GroupMedia, Toruń 2015.

zmu, działalność Komisji Soborowej Episkopatu Polski, nauczanie poszczególnych biskupów odnoszące się do ogłoszonego w roku 1959 Soboru i tak zwane czuwania soborowe. Jak zauważa, do istotnych prac poprzedzających Sobór należały również: opracowanie przez każdego z ojców soborowych propozycji i sugestii dotyczących tematyki soborowych obrad (tak zwane vota), zorganizowana w sierpniu 1961 roku na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim specjalna konferencja poświęcona planowanemu Soborowi, a także rozpowszechniana w diecezjach ankieta, której wyniki stanowiły później podstawę do opracowania na poziomie diecezji listy tematów, którymi powinien zająć się Sobór.

W dalszej części książki autor przybliżył kwestie związane z okolicznościami (czasem i miejscem) powstania prezentowanych dokumentów. Lektura tych dokumentów nie pozostawia wątpliwości, że zebrania polskich hierarchów odbywały się zawsze w gmachu Papieskiego Instytutu Polskiego w Rzymie przy via Pietro Cavallini 38, w auli bezpośrednio sąsiadującej z mieszkaniem prymasa Wyszyńskiego. Podczas wszystkich czterech sesji soborowych zachowano rytm spotkań cotygodniowych. Jesienią 1962 roku biskupi obradowali we wtorki, a od drugiej sesji soborowej – w czwartki. W tych dniach bowiem nie odbywały się kongregacje generalne, polscy hierarchowie mogli zatem przeznaczyć późne popołudnia i wieczory na konsultacje we własnym gronie. Zachowane protokoły pozwalają prześledzić przebieg poszczególnych spotkań, których w sumie było czterdzieści (podczas pierwszej sesji – 8, podczas drugiej – 10, a podczas trzeciej i czwartej – po 11).

Białkowski wyjaśnia także kwestię autorstwa protokołów: na ich ostateczny kształt mieli wpływ przede wszystkim kardynał Stefan Wyszyński oraz biskupi pełniący rolę sekretarzy. Treść tych doku-

mentów odzwierciedla głosy wszystkich aktywnych uczestników spotkań. Nie ulega jednak wątpliwości, że pierwszoplanową rolę wśród nich odgrywał kardynał Wyszyński, który cieszył się niepodważalnym autorytetem, był jednocześnie prymasem oraz przewodniczącym Konferencji Episkopatu Polski. To on zwoływał spotkania, przewodniczył im, ustalał porządek obrad oraz gromadził wypowiedzi i uwagi biskupów przedstawiane na piśmie. Funkcję sekretarzy, a tym samym protokolantów, pełnili kolejno: bp Zygmunt Choromański, bp Jan Czerniak i bp Stefan Bareła. Ich najważniejszym zadaniem było skrupulatne opracowanie protokołu z każdego posiedzenia.

Autor książki omawia także zagadnienie statusu konferencji polskich ojców soborowych. Zwraca uwagę, że wprawdzie rzymskie spotkania polskich hierarchów przebiegały podobnie jak odbywające się regularnie w Polsce zebrania Konferencji Episkopatu, nie mogą jednak być z nimi utożsamiane. Opowiada się za stanowiskiem, że konferencje polskich ojców soborowych stanowiły specjalną formę pracy Konferencji Episkopatu Polski. Przybliża też sylwetki czterdziestu czterech uczestników zebrań: polskich biskupów, a także wyższych przełożonych zakonnych przybywających na Sobór (przedstawia ich wykształcenie i formację intelektualną, doświadczenie pasterskie i zaangażowanie w obrady soborowe). Zaznaczyć należy, że do grupy tej włączony został abp Józef Gawlina, formalnie niebędący członkiem Episkopatu Polski. Protektor Polskiej Emigracji był zresztą mocno zaangażowany w prace Soboru jako członek Komisji Przygotowawczej dla Spraw Biskupów i Zarządu Diecezjami, a od roku 1962 brał udział w dwóch pierwszych sesjach Soboru jako sekretarz Komisji dla Spraw Biskupów i Diecezji.

W dalszej części książki autor dokonał analizy formy i struktury protokołów. Jak

słusznie zauważył, zawierają one relacje uproszczone, mają charakter streszczeń: poszczególne punkty programu opisywane są skrótowo, a zarówno poruszane tematy, jak i wypowiedzi biskupów prezentowane w sposób zwięzły. Ponadto protokoły mają układ schematyczny – składają się z części wstępnej, zasadniczej i zakończenia. Część wstępna zawiera tytuł dokumentu, właściwy wstęp (wskazanie na czas i miejsce obrad oraz ich uczestników), program obrad oraz informację o odmówieniu modlitwy na ich rozpoczęcie. Część główna obejmuje następujące punkty: odczytanie protokołu z poprzedniego spotkania, informacje związane z pracami komisji soborowych, aktywność Komisji Soborowej Episkopatu Polski, działalność podkomisji, interwencje dotyczące procesów kanonizacyjnych, kontakty z zagranicznymi episkopatami, sprawy krajowe oraz wolne głosy. W części ostatniej podane są: godzina zakończenia obrad i termin kolejnej konferencji oraz informacje o modlitwie na zamknięcie konferencji, o wspólnej wieczery i uczestniczących w niej gościach specjalnych; na końcu zaś widnieje data dzienna i podpis biskupa-sekretarza.

Na podstawie dokonanej analizy treści poszczególnych protokołów Białkowski wyróżnił kilkanaście tematów powracających podczas czterdziestu zebrań polskich dostojników kościelnych. Są to: (1) wystąpienia w auli soborowej oraz interwencje zgłoszone w Sekretariacie Generalnym przez polskich ojców soborowych; (2) prace komisji soborowych; (3) spotkania z Janem XXIII i Pawłem VI; (4) kontakty z episkopatami zagranicznymi; (5) sprawy Konferencji Episkopatu Polski i jej komisji; (6) sprawy zgromadzeń zakonnych; (7) kult Miłosierdzia Bożego; (8) procesy beatyfikacyjne i kanonizacyjne inicjowane przez Kościół katolicki w Polsce; (9) polska administracja kościelna na Ziemiach Zachodnich i Północnych; (10) millennium chrztu Polski; (11) duszpasterstwo polskiej

emigracji; (12) informacje o aktywności polskich katolików świeckich na Soborze; (13) represje wobec polskich hierarchów polegające na odmowie wydawania im paszportów; (14) represje wobec instytucji kościelnych w kraju; (15) kontakty z przedstawicielami władz państwowych i dyplomacji PRL; (16) działalność przedstawicieli prasy krajowej.

Największą wartością książki jest edycja źródłowa protokołów, dokonana przez autora na podstawie materiałów wydobytych z Archiwum Archidiecezjalnego Warszawskiego, a ściślej z zasobów archiwalnych Sekretariatu Prymasa Polski. Fakt zgromadzenia pełnego zbioru protokołów w jednym archiwum jest dla badacza pewnym ułatwieniem, niemniej trudno przecenić pracę, jaką wykonał Michał Białkowski, przygotowując dokumenty te do druku. Sporządził on ponad tysiąc dwieście przypisów, które stanowią ważne rozwinięcie poszczególnych tekstów oraz zawierają wyjaśnienia niezrozumiałych pojęć i zwrotów, przybliżają przywoływane fakty czy osoby. Cennym dodatkiem do protokołów jest bogata dokumentacja fotograficzna.

Protokoły konferencji polskich ojców soborowych. Zbiór dokumentów 1962-1965 to pozycja niezwykle ważna dla historyków (i innych badaczy) zajmujących się dziejami Soboru Watykańskiego II. Nie można jej nie uwzględnić, chcąc rzetelnie przeanalizować postawę polskich ojców soborowych. Ponadto opracowane przez autora materiały odsłaniają nowe pola badawcze i wyzwania stojące przed historykami.

Na koniec warto przytoczyć tajną notatkę sporządzoną 29 listopada 1962 roku przez agentów Departamentu IV Ministerstwa Spraw Zagranicznych, świadcząca o tym, że rzymskie spotkania polskich biskupów były ważne, merytorycznie istotne i nadawały jednolity kształt polskiemu głosowi na Soborze. W notatce donoszono: „Całokształt działalności bi-

skupów polskich [podczas Soboru] jest bardzo ściśle inspirowany, organizowany i kierowany bezpośrednio przez Wyszyńskiego. Co najmniej raz w tygodniu zbiera wszystkich biskupów, przeprowadza analizę dotychczasowej pracy i aktualnej sytuacji oraz daje wytyczne co do dalszego postępowania”⁹.

Kontakt: Katedra Teologii Patrystycznej i Historii Kościoła, Wydział Teologiczny, Uniwersytet Śląski, ul. Jordana 18, 40-043 Katowice

Tel. 695401700

E-mail: damian.bednarski@us.edu.pl

http://www.wtl.us.edu.pl/e107_plugins/katalog_ECTS/ects.php?prac_tryb=1&ID_prac=1015

⁹ *Notatka na temat pierwszej fazy I sesji Soboru Watykańskiego II i udziału w niej polskich biskupów przygotowana w Departamen-*

cie IV MSZ, 29 listopada 1962, w: Sobór oczami polskich komunistów, s. 180.

Jakub GUŻYŃSKI

POSTLIBERALIZM Perspektywa teologiczno-polityczna*

Książka *The Politics of Virtue*¹ autorstwa Johna Milbanka i Adriana Pabsta stanowi ważny głos w debacie dotyczącej przyszłości zachodniej demokracji. Autorzy przedstawiają oryginalne stanowisko określane przez nich jako postliberalizm. Ich celem jest przekroczenie wewnętrznych sprzeczności liberalizmu przy jednoczesnym uznaniu jego zasług i osiągnięć. Milbank po raz pierwszy posłużył się pojęciem postliberalizmu w swojej książce *Theology and Social Theory*², kojarzony jest jednak – podobnie jak Pabst – przede wszystkim z teologicznym ruchem radykalnej ortodoksji. Książka *The Politics of Virtue* w dużej mierze oparta została właśnie na programie teologicznym tego ruchu, niemniej jej przedmiotem są konkretne propozycje dla współczesnych demokracji, skonstruowane w oparciu o swoisty chrześcijański program polityczny.

* Tekst został przygotowany w ramach realizacji projektu badawczego nr 2018/29/N/HS1/02127 finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

¹ John Milbank, Adrian Pabst, *The Politics of Virtue: Post-Liberalism and the Human Future*, Rowman & Littlefield, London–New York 2016, ss. x + 407.

² Por. J. Milbank, *Theology and Social Theory: Beyond Secular Reason*, Wiley–Blackwell, New York–London 2006, s. 63.

Zmierzając ku uchwyceniu wewnętrznej struktury omawianych stanowisk politycznych, autorzy sięgają do związanych z tymi stanowiskami idei oraz pojęć. Piszą zatem o metakryzysie liberalizmu, kapitalizmu i demokracji, nie zaś po prostu o ich kryzysie, który można by wytłumaczyć działaniem czynników zewnętrznych, takich jak chociażby przemiany kulturowe czy cykle gospodarcze. Pewne ustalenia dotyczące historii idei, które znajdujemy w *The Politics of Virtue*, obecne są już w wcześniejszych tekstach autorów, przede wszystkim w pracy Milbanka *Beyond Secular Order: Representation of Being and the Representation of the People*³. W omawianej publikacji skupiają się one na analizie konsekwencji tych ustaleń dla filozofii polityki.

Książka *The Politics of Virtue* podzielona została na pięć części poświęconych różnym obszarom: polityce, gospodarce, państwu, kulturze oraz sytuacji międzynarodowej. Każdą z części otwiera rozdział przedstawiający diagnozę sformułowaną przez autorów, po którym następuje rozdział zawierający proponowane przez nich rozwiązania.

³ Zob. tenże, *Beyond Secular Order: The Representation of Being and the Representation of the People*, Wiley–Blackwell, New York–London 2013.

METAKRYZYS LIBERALIZMU

Kluczowy dla zrozumienia stanowiska postliberalnego okazuje się namysł nad definicją samego liberalizmu, który Milbank i Pabst pojmują jako ściśle połączenie indywidualizmu, swobody opinii i silnego państwa, chronione przed anarchią zarówno przez wymiar polityczny, jak i kulturowy. Zdaniem autorów u podstaw założeń teoretycznych liberalizmu tkwi jednak aporia: z jednej strony liberałowie kładą nacisk na konieczność respektowania wolnej woli i na potrzebę zaradności, nobilitując tym samym autonomię jednostki, z drugiej zaś myślą mimo wszystko w kategoriach praw natury i historii, twierdząc, że cechą wewnętrzną „stanu natury” stanowi konflikt, a państwo i rynek mają służyć ograniczeniu przemocy. Na najbardziej podstawowym poziomie liberalizm opiera się zatem na pesymistycznej antropologii: człowiek z natury jest egoistyczny i zmuszony do rywalizacji z innymi ludźmi, a granice jego wolności wyznacza wyłącznie on sam. Zdaniem autorów przekonania te sprawiają, że we współczesnych społeczeństwach Zachodu nagradzane są cechy uchodzące niegdyś za przywary: samolubstwo, chciwość i nieufność. Polityka i gospodarka usytuowane zostają w liberalizmie ponad społeczeństwem, co prowadzi do centralizacji władzy, koncentracji bogactwa oraz utowarowienia życia.

Alternatywą wobec uznającego wyłącznie wolność negatywną liberalizmu jest – według autorów – powrót do „polityki duszy”⁴ (s. 17), a zatem przywrócenie klasycznego rozumienia polityki i odzyskanie pozytywnego wymiaru wolności. Postulują oni odrzucenie projektu oświeceniowego i podporządkowanie polityki kategorii dobra, podważając tym samym liberalną „teodyceę”, głoszącą, że dzia-

łania kierujących się wyłącznie własnym interesem jednostek w naturalny sposób służą dobru ogółu⁵. Postliberalizm wymaga, by najpierw określić dobro wspólne, a następnie zaprojektować taką politykę, która pozwoli je zrealizować.

Autorzy wskazują na pięć najważniejszych elementów tego stanowiska. Najważniejszym postulatem postliberalizmu jest stworzenie kultury honoru, kładącej nacisk na etyczny wymiar gospodarki, oraz akceptacja hierarchii społecznej, która zdaniem Milbanka i Pabsta jest (paradoksalnie) gwarantem równości. Ponadto polityka postliberalna wymaga przesunięcia akcentu z jednostki na wspólnotę oraz nadania ważnej roli instytucjom pośredniczącym między jednostką a państwem. Kolejny istotny element tego stanowiska stanowi konserwatywny socjalizm, łączący się z potrzebą twórczego przekształcania tradycji. Towarzyszyć mu powinny decentralizacja władzy oraz stworzenie warunków dla pluralizmu politycznego i tolerancji. Ostatnim z wymienianych przez autorów aspektów postliberalizmu jest korporacjonizm budowany w oparciu o zasady subsydiarności i personalizmu.

METAKRYZYS KAPITALIZMU

Jak przekonują autorzy *The Politics of Virtue*, kapitalizm należy postrzegać jako rezultat liberalizmu. Liberalizm niekapitalistyczny nie jest możliwy (por. s. 46). Zwornik liberalizmu i kapitalizmu stanowią założenia antropologiczne oraz polityczna strategia zabezpieczania wolności poprzez silne państwo. Milbank i Pabst twierdzą, że liberalizm ukształtował się w pełni właśnie wtedy, gdy do teorii przypisującej jednostce pierwszeństwo przed

⁴ Tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – J.G.

⁵ Por. J. Milbank, *Theology and Social Theory: Beyond Secular Reason*, s. 26-47.

wspólnotą włączono ideę pozornie minimalnego państwa absolutnego. Zarówno więc idea wolnego rynku, jak i idea ograniczonych zasobów, leżące u podstaw ekonomii kapitalistycznej, stanowią konstrukt polityczny i mają rodowód liberalny.

Kapitalizm postrzegany jest tu zatem jako rzeczywistość przygodna, oparta na trzech głównych założeniach. Po pierwsze, siłą napędową współczesnego kapitalizmu stanowią spekulacja, a w rezultacie gospodarka zostaje oderwana od rzeczywistych zasobów i zamienia się w grę, której zasady wymykają się nawet najbardziej zaangażowanym jej uczestnikom. Po drugie, kapitalizm cechuje się ekstremizmem merytokratycznym, który sprawia, że korzyści jednostek zarządzających firmą przedkładane są ponad jej długoterminowe dobro, a przepaść między zarobkami nielicznych przedstawicieli kadry zarządzającej a dochodem uzyskiwanym przez zwykłych pracowników nieustannie się powiększa. Trzecie spośród założeń fundujących współczesny kapitalizm to neutralność aksjologiczna. Amoralność rynku stanowić ma remedium na „naturalny” konflikt między konsumentami, który wynika z ograniczoności zasobów i przygodności ludzkich pragnień.

Milbank i Pabst przekonują, że przyjmowanie logiki kapitalizmu w rzeczywistości społecznej wcale nie jest koniecznością ani nie wyraża logiki rynkowej. Odwołując się do myśli Karla Polanyiego, twierdzą oni, że wbrew pozorom kapitalizm nie opiera się na produkcji i wymianie, ale na spekulacji finansowej i akumulacji kapitału. Kapitalizm jest przy tym obojętny wobec tradycji, naturalnej różnorodności i wspólnotowości. Staje się zatem przede wszystkim systemem destrukcji, a dopiero później systemem produkcji (por. s. 97). Znajduje to wyraz we współczesnej teorii ekonomicznej, upatrującej przeznaczenie produkcji jedynie w konsumpcji i zaniedbującej społeczny aspekt gospodarki. W przekonaniu autorów destrukcyjny cha-

rakter kapitalizmu ujawnia się w sposób najwyraźniejszy w obszarach kultury oraz w stosunku współczesnych społeczeństw do środowiska naturalnego.

Charakterystyczny dla rzeczywistości kapitalizmu ekstremizm merytokratyczny prowadzi do zastąpienia starego systemu nierówności, której źródłem jest pochodzenie społeczne, nierównością będącą rezultatem (rzekomo wyłącznie) osiągnięć poszczególnych jednostek. Sytuacja ta prowadzi do wykształcenia się „arystokracji pozbawionej honoru” (s. 103). Ludzie najbogatsi (a także ich spadkobiercy) nie mają obowiązku kierowania się dobrem ogółu. Kapitalizm jest z zasady amoralny i przyjmuje liberalne założenie o korzyści społecznej płynącej z samolubności jednostek.

Alternatywę wobec systemu kapitalistycznego autorzy *The Politics of Virtue* upatrują w gospodarce obywatelskiej (ang. civil economy). Jak przekonują, liberalizm w rodzaju keynesizmu nie jest w stanie odpowiedzieć na metakryzys rzeczywistości kapitalistycznej, nigdy bowiem nie kwestionował samych założeń kapitalizmu ani jego amoralnego charakteru (por. s. 130). Gospodarka obywatelska ma na celu przywrócenie praktykom ekonomicznym wymiaru etycznego. Na jej gruncie przyjmuje się, że aspektu moralnego nie można oddzielić od aktywności gospodarczej. Milbank i Pabst proponują zastąpienie modelu opartego na podziale pracy i rywalizacji rynkowej modelem zakładającym, że wspólne potrzeby ludzi można zaspokajać na drodze wzajemnej pomocy. Najważniejszymi cechami gospodarki obywatelskiej okazują się zatem cnota obywatelska oraz wzajemność. Jak przekonują autorzy, model taki w lepszy sposób opisuje relacje rynkowe, uwzględnia bowiem nieodłączny od gospodarki aspekt społeczny (por. s. 142).

Ideał gospodarki obywatelskiej opisany przez Milbanka i Pabsta wyrasta z pism

osiemnastowiecznego myśliciela Antonia Genovesiego, ze społecznego nauczania Kościoła katolickiego oraz z neomediewalnego korporacjonizmu. Nacisk kładziony jest w tej wizji na wzajemność, cnotę oraz społeczną inkluzywność, które przeciwstawiane są liberalnemu indywidualizmowi, nieuczciwości i wykluczeniu. Pracy, która została zdominowana przez kapitał, przywrócona zostaje pozycja centralna. Redystrybucja dokonywana przez państwo ustępuje pola ethosowi zawodowemu i działalności organizacji pracowniczych oraz odpowiedzialności społecznej biznesu. W miejsce modelu opartego na autonomicznej jednostce i silnym państwie zaproponowany zostaje model oparty na organizacjach pośredniczących. Kluczowe są dlań społeczny wymiar gospodarki i kierowanie się dobrem wspólnym. Oznacza to, że zarówno pracodawcy, jak i pracownicy powinni ponosić ryzyko i mieć udział w zyskach. W miejsce abstrakcyjnego bogactwa i władzy pojawiłyby się honorowe praktyki oraz realizacja potrzeb społecznych, potrzeby materialne zaś (dotyczące mieszkania, pożywienia i ochrony zdrowia) byłyby zaspakajane w tym samym stopniu, co potrzeby wyższe (dotyczące na przykład satysfakcji z wykonywanej pracy, edukacji, dbania środowiska naturalnego). Jak przekonują autorzy książki, podejście, którego są zwolennikami, nie tylko pozostaje w zgodzie z ludzkimi pragnieniami, ale jest również drogą ku większej innowacyjności i produktywności, ku wzrostowi gospodarczemu, a zarazem wyższej płacy. Milbank i Pabst podkreślają przy tym, że ich postulaty można uznać za utopijne wyłącznie na gruncie ideologii liberalnej i logiki kapitalizmu.

METAKRYZYS DEMOKRACJI

Symptomami kryzysu demokracji, na które wskazują autorzy *The Politics of Virtue*, są brak zaufania wobec polityków, spadek uczestnictwa obywateli w polity-

ce oraz powszechny głęboki sceptycyzm w kwestii skuteczności tego ustroju. Analizując problem demokracji, Milbank i Pabst odwołują się do klasycznego połączenia władzy królewskiej, arystokratycznej i demokratycznej. W ich przekonaniu, pozabawiając znaczenia grupy pośredniczącej, liberalizm prowadzi do systemu, w którym funkcjonuje na wskroś polityczne centrum władzy, rzesze jednostek pozostają zaś odpolitycznione. Rolę pośredniczącą, pełnioną niegdyś przez arystokrację, przechwyciły elity gospodarcze i polityczne, które jednak nie przyjęły obowiązków w tradycji łączących się z tą szczególną pozycją społeczną.

Zdaniem Milbanka i Pabsta demokrację może – paradoksalnie – uratować jej ograniczenie. Nie zgadzają się oni z twierdzeniem, że prosta agregacja wyborów obywateli stanowi dostateczną legitymację decyzji politycznych. Potrzeba raczej substancjalnej podbudowy, opartej na obiektywnym dobru wspólnym, której dostarczyć może jedynie „arystokratyczna” elita. Nie chodzi tu jednak o stworzenie grupy technokratów, którzy mieliby dyktować warunki pozostałej części społeczeństwa, ale o nadanie nowej roli specjalistom z zakresu każdej dziedziny. Nową „arystokrację” stanowić powinni przedstawiciele samorządów, związków zawodowych, pracodawców, uniwersytetów czy Kościołów. Postliberalizm jest zatem stanowiskiem dalekim od ekstremów prymitywnej demokracji i technokratycznej merytokracji. Jak przekonują autorzy książki, wizja demokracji bezpośredniej, pozbawionej reprezentacji, to iluzja. Rzekoma władza ludu łączy się bowiem z nieuchronną centralizacją.

Alternatywę wobec obecnego kształtu demokracji stanowić mogłyby zreformowany ustrój mieszany. Wśród najważniejszych postulatów przedstawionych w *The Politics of Virtue*, obok odbudowania elit na każdym poziomie i w każdej dziedzinie

życia, znalazło się wzmocnienie samorządności regionów, grup mniejszościowych oraz wolnych stowarzyszeń. Jednocześnie autorzy krytykują ideę państwa narodowego, optując za uniwersalnym ponadpaństwowym megalopolis (przeciwstawianym przez nich liberalnemu kosmopolis) – ściśle splecionym zrzeszeniem miast, regionów, narodów i wspólnot (por. s. 85).

Przedstawiając swoją propozycję, Milbank i Pabst proponują szereg szczegółowych rozwiązań, często osadzanych w kontekście politycznym Wielkiej Brytanii. Pierwszym postulatem jest wzmocnienie roli króla czy prezydenta. Dzięki nowym prerogatywom głowa państwa miałaby stać się gwarantem konstytucji i dobra wspólnego oraz wspierać odnowę postawy obywatelskiej. Kolejna propozycja reformy dotyczy Izby Lordów czy też senatu. Zasiadać w tych ciałach powinni przedstawiciele Kościołów i miast oraz wybitni specjaliści reprezentujący różne dziedziny życia (m.in. ośrodki akademickie, związki zawodowe, siły zbrojne, biznes, prawo czy sport). Niektórzy z członków tych izb uzyskiwaliby do tej roli mianowanie, a zatem demokracja zostałaaby w pewnym stopniu ograniczona na rzecz uznania zasług i kompetencji. Jak piszą autorzy, izba tego rodzaju stanowiłaby swoiste „stowarzyszenie stowarzyszeń” (por. s. 228n.). Nie podlegałaby ona polityce partyjnej i reprezentowałaby w parlamencie warstwę arystokratyczną.

Proponowana reforma niższej izby parlamentu dotyczy z kolei sposobu wyboru posłów, tak aby rzeczywiście reprezentowali oni lokalne tożsamości. Zmianie uległyby również pomniejsze aspekty funkcjonowania tej izby. Milbank i Pabst postulują przywrócenie istotnej roli religii w państwie, co wiąże się z faktem, że każdy monarcha panujący w Wielkiej Brytanii jest jednocześnie głową Kościoła anglikańskiego. Realizacja tej propozycji na gruncie systemów politycznych odmiennych od

panującego w Wielkiej Brytanii nie wydaje się jednak łatwa do przeprowadzenia.

METAKRYZYS KULTURY

U podłoża metakryzysu kultury leży – zdaniem Milbanka i Pabsta – pozorna emancypacja klasy robotniczej, prowadząca do tego, że głównym aktorem kulturowym stał się konsument. Procesowi temu towarzyszyła depersonalizacja instytucji, co w konsekwencji doprowadziło do zinstytucjonalizowania osoby. Bezosobowa władza „biopolityczna” państwa i rynku przejęła kontrolę nad wszystkimi aspektami życia. Liberalne zepchnięcie duchowości do subiektywnej przestrzeni prywatnej sprawiło, że ludzie postrzegani są jedynie jako byty materialne, ich umysłowość zaś sprowadzona została do rozumu i woli. W konsekwencji duchowość postrzegana jest jako przejaw „woli mocy”, a relacje społeczne uległy redukcji do relacji władzy (por. s. 256). Współgra to z kapitalistycznym konsumpcjonizmem, który stał się współczesnym wyrazem wolności negatywnej.

Konkretnym przejawem kryzysu kultury jest – w przekonaniu autorów omawianej książki – fatalna kondycja masowej edukacji. Zamiast „arystokracji wiedzy” mamy dziś do czynienia z marketingiem (por. s. 263). Milbank i Pabst oskarżają współczesną edukację szkolną o „spisek przeciw nauczaniu” (por. s. 265). Jak przekonują, błędnie pojęta równość uderza w naturalną hierarchię i różnorodność. Kształcenie wszystkich uczniów w zakresie minimalnych kompetencji, bez rozpoznawania zainteresowań i talentów poszczególnych jednostek, ma na celu wytwarzanie konsumentów, nie zaś formowanie obywateli zdolnych do przyjmowania postawy krytycznej ani tym bardziej ludzi twórczych i akceptujących moralną odpowiedzialność. Obecna sy-

tuacja stanowi rezultat połączenia dwóch liberalnych tradycji – oświeceniowej i romantycznej. Pierwsza z nich przywiązuje wagę do nauki faktów i eksperymentalnej manipulacji, druga zaś do poszukiwania „autentyczności” i ekspresji. Ogranicza się zatem różnorodność i kreatywność uczniów, tworząc ujednolicone programy nauczania i poddając ich licznym standardyzowanym testom; w ramach podejścia rzekomo skoncentrowanego na dziecku zaniedbuje się naukę gramatyki, języków czy matematyki, a w imię wolnej ekspresji zapomina się o tradycji.

Zdaniem autorów *The Politics of Virtue* wyjściem z tej sytuacji jest powrót do klasycznego modelu kształcenia i położenie nacisku na jego charakter formacyjny. Przede wszystkim konieczne jest przywrócenie idei dobra, piękna i prawdy jako celu, do którego uczniowie mogliby dążyć. Autentyczna edukacja powinna przekazywać tradycję i zapoznawać z dziedzictwem kulturowym, a jednocześnie zachęcać uczniów do twórczej odpowiedzi na to dziedzictwo.

Kolejny problem zdiagnozowany w omawianej książce dotyczy postępującego „spłaszczenia” kultury. Współcześnie zanika bowiem napięcie między kulturą wysoką a kulturą niską. Kultura liberalna uderza w nie obie, promując „przeciętny środek”, co doskonale widać choćby na przykładzie upodabniania się do siebie poważnych dzienników i tabloidów (por. s. 270). Kultura głównego nurtu staje się coraz bardziej homogeniczna, mimo że opiera się na nieustannej nowości. Zdaniem autorów trend ten można przezwyciężyć jedynie poprzez swoisty sojusz kultury wysokiej i ludowej.

Zmiany zachodzące w kulturze wpłynęły również na sferę obyczajowości i seksualności. Rewolucja lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku doprowadziła do demokratyzacji i komercjalizacji „moralności bohemy”. Odwołując się do myśli

Aldousa Huxleya, Milbank i Pabst przekonują, że oddzielenie seksu od prokreacji oraz liberalizacja seksualna są dogodne przede wszystkim dla państwa, które może dzięki nim umacniać swoją kontrolę nad jednostkami. Autorzy krytykują również próby zniesienia różnicy płciowej. Ich zdaniem płęć kulturowa, zaprzeczająca odmienności kobiet i mężczyzn, zawsze konstruowana jest na wzór płci męskiej, co prowadzi do wzmoczonego seksizmu⁶. Kobiety są bowiem wówczas postrzegane jako niedoskonalni mężczyźni, gdyż to mężczyźni w przeważającej mierze wpisują się w standardy owej rzekomo podstawowej płci kulturowej. Jak podkreślają autorzy, podwaliny pod emancypację kobiet położyły neoplatonizm i chrześcijaństwo. Niestety autorzy książki nie przedstawiają żadnej konkretnej wizji nowych ról płciowych, ograniczając się do stwierdzenia, że element różnicy płci jest w kulturze zawsze obecny i że należy podjąć się niezwykle trudnego zadania takiej konstrukcji płci kulturowych, która zapewniłaby ich prawdziwą równość i komplementarność.

Podsumowując swoją analizę, Milbank i Pabst zwracają uwagę, że ich postulat powrotu do klasycznych koncepcji społeczeństwa i polityki nie ma na celu zanegowania pozytywnych osiągnięć liberalizmu ani przywrócenia nieuzasadnionej hierarchii czy nierówności. Przedstawiona przez nich krytyka dotyczy „odczarowania immanencji” (s. 307), to znaczy usunięcia aspektu duchowego z kultury i polityki. W to miejsce proponują oni postawę postrzegania wszelkich fenomenów jako przejawów lub symboli transcendencji: rzeczywistości wyższej i ukrytej. Autorzy ci odrzucają tym samym „posthumanistyczny koszmar biorobotycznej władzy” (s. 308) i postulują powrót do mistycznego

⁶ Główną inspirację autorów stanowi w tym zakresie myśl Ivana Illicha (zob. I. I l l i c h, *Gender*, Pantheon Books, New York 1982).

wymiaru duszy jednostki i do duchowej wspólnoty wszystkich ludzi.

METAKRYZYS NARODÓW

Na arenie międzynarodowej można obserwować – zdaniem Milbanka i Pabsta – przesunięcie w kierunku neomedievalizmu. Koncepcja ta ma swoje źródło w książce Hedleya Bulla *The Anarchical Society*⁷, której pierwsze wydanie ukazało się w roku 1977. Bull zwraca w niej uwagę na spadek znaczenia państw narodowych, których dominacja stanowiła charakterystyczną cechę nowoczesności. Relacje społeczne i polityczne przekraczają dziś granice państw, odradzają się stare imperia, coraz większą rolę odgrywają miasta, a sekularyzm wydaje się skompromitowany, co umożliwi religii powrót do świata polityki. Mamy również do czynienia z rozproszonymi strukturami władzy i różnymi stopniami zwierzchności, które nie dają się ująć w nowoczesnych paradygmatach suwerenności i równowagi sił.

W miejsce obecnego liberalnego porządku w relacjach międzynarodowych Milbank i Pabst proponują „postliberalny asocjacionizm” (s. 334). W tym ujęciu system międzynarodowy nie jest postrzegany jako stowarzyszenie suwerennych państw, ale jako stowarzyszenie narodów i ludzi, których łączą więzi społeczne i kulturowe bardziej pierwotne niż te gwarantowane przez państwo prawa i kontrakty rynkowe. Jak przekonują autorzy, podejście oparte na między państwowym paternalizmie, uwzględniające lokalną kulturę, może sprawdzić się lepiej niż liberalne eksportowanie demokracji, praw człowieka i roz-

woju. Ich zdaniem należy dopuścić możliwość „cnotliwej kurateli” silniejszych państw nad słabszymi oraz kierować się ideami sprawiedliwości i dobra.

Alternatywą wobec szowinistycznego nacjonalizmu i abstrakcyjnego kosmopolityzmu przedstawioną w *The Politics of Virtue* jest postrzeganie relacji międzynarodowych w kategoriach przymierza i wspólnoty (ang. commonwealth). Zamiast opierać teorię relacji międzynarodowych na regulacji naturalnej przemocy, należy zwrócić się ku kulturowej wspólnotocie opartej na wspólnych zasadach. Zdaniem Milbanka i Pabsta Europa powinna porzucić liberalny, neokonserwatywny interwencjonizm oparty na rzekomej uniwersalności swoich wartości, a także narrację postkolonialną, która zbyt często prowadzi do niesprawiedliwej krytyki całego europejskiego dziedzictwa. W to miejsce implementować należy model asocjacionistyczny, promujący dobro wspólne i substancjalnie pojęte cele, które mogłyby rzeczywiście przybliżyć do siebie ludzi, instytucje i państwa.

Według autorów omawianej książki w Europie panował już niegdyś taki ład. Państwa miały tę samą religię, a prawo i gospodarka wywodziły się z tych samych źródeł, co w rezultacie sprawiło, że w każdym kraju można było czuć się jak u siebie. Neomedievalne ujęcie współczesnej Europy daje nadzieję na przywrócenie tego stanu rzeczy. Ważną rolę ma tu do odegrania Unia Europejska, która jednak poddana jest obecnie logice liberalnej i kapitalistycznej i skupia się raczej na kwestiach gospodarczych, nie zaś na tworzeniu realnej wspólnoty politycznej i kulturowej. Milbank i Pabst przekonują, że stworzenie opartego na religii „ustroju kulturowego” (ang. polity of culture – s. 362) jest możliwe. Ich zdaniem Unii Europejskiej nie należy postrzegać ani jako federalnego superpaństwa, ani jako struktury międzyrządowej. Należy w niej raczej widzieć po-

⁷ Zob. H. Bull, *The Anarchical Society: A Study of Order in World Politics*, Columbia University Press, New York–Chichester, West Sussex, 1995.

nadnarodowy ustrój, który łączy swoisty system polityczny z elementami imperium neomediewalnego. Urzeczywistnienie takiej wizji wymagałoby oczywiście reformy istniejących instytucji. Przede wszystkim jednak konieczne jest oparcie tego systemu na fundamencie silniejszym niż obecnie przyjmowany, a mianowicie na chrześcijaństwie – twierdzą autorzy *The Politics of Virtue*.

*

The Politics of Virtue to książka, która może zainteresować szerokie grono czytelników. Przede wszystkim dostarcza ona spójnej koncepcji politycznej, która odnosi się do wielu współczesnych sporów z dziedziny filozofii polityki, między innymi do problemu substancjalnego uzasadnienia demokracji czy związków między państwem a gospodarką. Stanowisko autorów w tych kwestiach oparte jest na głębokiej analizie historycznej, co z kolei może zachęcić do lektury osoby interesujące się historią idei. Na szczególną uwagę zasługuje przedstawiona przez Milbanka i Pabsta wszechstronna krytyka liberalizmu. Autorzy nie poprzestają na analizie jego współczesnych fenomenów, ale starają się zaatakować sam rdzeń ideowy liberalizmu. Jednocześnie jednak nie przekreślają jego dokonań, co sprawia, że nie można ich zasufladkować jako antyliberałów.

Omawiana książka powinna przyciągnąć również uwagę teologów oraz osób interesujących się zagadnieniem roli religii we współczesnym społeczeństwie. Koncepcja postliberalizmu zbudowana jest w dużej mierze na fundamencie myśli chrześcijańskiej i stanowi odpowiedź na pytanie o konsekwencje polityczne tej religii. Choć autorzy wyraźnie wspierają perspektywę anglikańską i katolicką, ich stanowisko może okazać się interesujące również dla osób, które perspektywy tej nie podzielają.

Niewątpliwą zaletą *The Politics of Virtue* jest oryginalność ujęcia tematu. Autorzy sprawnie poruszają się na polu współczesnej filozofii i nauk społecznych, odwołując się do Thomasa Picketty'ego, Slavoję Žižka czy Jacques'a Derridy, a jednocześnie wykazują się znakomitym rozeznaniem w historii filozofii. Umiejętnie łączą oni między innymi myśl mało znanego Antonio Genevesiego, neomediewalizm Hedleya Bulla oraz tezy dziewiętnastowiecznego socjalizmu konserwatywnego. Postulaty Milbanka i Pabsta są przy tym bardzo odważne, wręcz radykalne, co sprawia, że propozycja, którą przedstawiają, jest niezwykle wyrazista i trudno przejść obok niej obojętnie. Może ona oczywiście rodzić pewne problemy. Twórczość Milbanka wzbudza wiele kontrowersji i niejednokrotnie zarzucano mu skłonność do autorytaryzmu. Tylko nieuwważna lektura może jednak doprowadzić czytelnika do takich wniosków, ponieważ angielskiemu teologowi bliżej jest do anarchizmu niż do totalitaryzmu.

Na koniec należy wspomnieć o pewnych niedociągnięciach, które można wychwycić podczas lektury. Omawiana książka dotyka ogromnej ilości zagadnień, co sprawia, że niektóre z nich potraktowane zostały powierzchownie. Niedopowiedzenia i skróty myślowe w pewnych partiach tekstu mogą wzbudzać wątpliwości. Dobry przykład stanowi posługiwanie się przez autorów takimi pojęciami, jak „biopolityczny” czy „posthumanistyczny”. Jak wiadomo, pojęcia te są wieloznaczne, co sprawia, że czytelnik nie zawsze wie, jakie dokładnie stanowisko Milbank i Pabst krytykują. Podobnie rzecz się ma w przypadku fragmentu poświęconego krytyce polityki dotyczącej płci kulturowej. Można wręcz odnieść wrażenie, że subtelność tych zagadnień umknęła autorom.

Niezależnie od tych drobnych potknięć *The Politics of Virtue* to lektura obowiązkowa dla każdego, kto szuka głębokiej, kry-

tycznej analizy liberalizmu i kapitalizmu. Jest to również książka ważna dla chrześcijan zainteresowanych myślą polityczną i poszukujących dobrze skonstruowanego stanowiska politycznego. Wreszcie poleciłbym tę pozycję wszystkim, którzy zajmują się teorią polityki, ponieważ bez względu na to, jakiego stanowiska są zwolennikami, sama argumentacja przedstawiona przez Milbanka i Pabsta okazuje się bardzo in-

teresująca. Co więcej, jestem przekonany, że idee tych autorów okażą się niezwykle wpływowe, dlatego warto zapoznać się z nimi już teraz.

Kontakt: Zakład Filozofii Nauki, Instytut Filozofii, Wydział Humanistyczny Uniwersytet Mikołaja Kopernika, ul. Fosa Staromiejska 1a, 87-100 Toruń, gabinet 312
E-mail: guzynski@doktorant.umk.pl

Dawid WINCŁAW

JAK KSZTAŁTOWAĆ UMIEJĘTNOŚĆ DOCIEKANIA FILOZOFICZNEGO?

Wydaje się, że pierwszym intelektualistą w Polsce, który zauważył duże podobieństwo między sposobem bycia filozofa a zachowaniem się dzieci, był Janusz Korczak. Trudno się nie zgodzić z tą opinią jednego z najbardziej wpływowych polskich teoretyków wychowania. Jeśli bowiem „filozofem jest człowiek, który się bardzo zastanawia i chce koniecznie wiedzieć jak wszystko jest naprawdę”¹, to jak można nie uznać za poszukiwacza mądrości ośmiolatka, niewinnego i „nieskażonego” żadną jeszcze wiedzą, który potrafi postawić pytania wprawiające w osłupienie nawet wytrawnego adepta filozofii?

Opublikowana niedawno nakładem Wydawnictwa Adacemicon książka Łukasza Krzywonia *Filozofuj z dziećmi. Poradnik do prowadzenia filozoficznych dociekań z dziećmi i młodzieżą*², która zgodnie z zapowiedziami wydawcy otwiera serię wydawniczą „Filozofia dla dzieci”, jest pozycją wyrastającą z bliskiego Korczakowi przekonania, że filozofowanie to aktywność poznawcza, u której źródeł leży ciekawość tego, co nowe i nieznanne. Jeśli

tak ujmuje się namysł filozoficzny, to jasne jest, że propedeutykę filozofii należałoby uwzględnić także w programie nauczania szkół podstawowych, o ile nie już w przedszkolach. Wprawdzie rozbudzanie i zaspokajanie ciekawości poznawczej dzieci to cele stawiane także w nauczaniu innych przedmiotów objętych programem edukacji podstawowej, edukacja filozoficzna jednak – jak twierdzi Krzywoń wbrew sformułowanej przez Jeana Piageta koncepcji rozwoju intelektualnego mówiącej między innymi o niezdolności dzieci poniżej dwunastego roku życia do myślenia abstrakcyjnego – powinna być autonomicznym i niedeprecjonowanym przedmiotem ujętym w programie nauczania w szkolnictwie podstawowym i ponadpodstawowym.

Zanim jednak przejdziemy do uwag o samej książce – słów kilka o statusie nauczania filozofii w polskim systemie oświaty i o inicjatywach, które wspierają edukację filozoficzną i dążą do wzmocnienia jej pozycji w społeczeństwie. Jeśli chodzi o szkołę podstawową, to jedyną okazją (poza ewentualnymi zajęciami pozalekcyjnymi), jaką stwarza ona uczniom do zetknięcia się z rozważaniem, czym są prawda czy piękno, stanowią lekcje etyki, istniejące jeszcze w szczątkowej formie w programie nauczania i niesłusznie uznawane za lekcje „antyreligii”. Nieco lepiej sytuacja wygląda w szkołach ponadpodstawowych, których oferta w co-

¹ J. K o r c z a k, *Prawidła życia. Pedagogika dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1988, s. 110.

² Ł u k a s z K r z y w o Ń, *Filozofuj z dziećmi. Poradnik do prowadzenia filozoficznych dociekań z dziećmi i młodzieżą*, Wydawnictwo Adacemicon, Lublin 2019, ss. 180.

raz większym stopniu obejmuje etykę, a także – przynajmniej w teorii – edukację filozoficzną w zakresie podstawowym i rozszerzonym; w roku 2015 zajęcia takie prowadzono jednak zaledwie w stu dziewięćdziesięciu sześciu placówkach w Polsce. Nowy status tego przedmiotu reguluje podpisana 30 stycznia 2018 roku przez Minister Edukacji Narodowej Annę Zalewską nowa podstawa programowa, na mocy której od najbliższego roku szkolnego oferta edukacyjna szkół ponadpodstawowych poszerzy się o filozofię, muzykę i plastykę – a ściślej: albo o filozofię, albo o muzykę, albo o plastykę. Na dyrektora szkoły zostanie bowiem nałożony obowiązek wprowadzenia tylko jednego z tych trzech przedmiotów w wymiarze jednej godziny tygodniowo (trzydziestu godzin rocznie) w klasie pierwszej liceum bądź technikum. Jeśli natomiast szkoła zdecyduje się wprowadzić rozszerzoną podstawę programową, będzie ona realizowana w ciągu dwustu czterdziestu godzin rozłożonych – zależnie od decyzji dyrektora – na cztery lata.

I choć w podstawie programowej nauczania filozofii podkreśla się, że jest ona – obok nauki, sztuki, religii i prawa – jednym z filarów cywilizacji śródziemnomorskiej, to spoczywające na nauczycielu zadanie ukazania uczniom zasadności i doniosłości tego stwierdzenia będzie stosunkowo trudne do wykonania w ramach realizacji programu nauczania filozofii w zakresie podstawowym. Należy jednak zauważyć, że rok szkolny 2019/2020 może – przy dobrej woli dyrektorów placówek szkolnych – otworzyć nowy rozdział w nauczaniu etyki, a może przede wszystkim filozofii w szkołach na obu szczeblach edukacji.

Na polskim rynku wydawniczym znajduje się obecnie szereg publikacji (zaczęły się one ukazywać w latach dziewięćdziesiątych) na temat prowadzenia dociekań filozoficznych z dziećmi i młodzieżą – mowa tu tylko o pozycjach po-

święconych dydaktyce nauczania filozofii, nie zaś o podręcznikach do filozofii. Są to głównie artykuły prezentujące program nauczania filozofii, pomocnicze materiały dydaktyczne czy tłumaczenia (z reguły trudno dostępnych) książek autorów zagranicznych.

Autor *Filozofuj z dziećmi*, nie deprecjując w żaden sposób roli historii filozofii w nauczaniu filozofii, skupia się bardziej na budowaniu kompetencji filozoficznych przy jednoczesnym wykorzystaniu twórczego potencjału dzieci i młodzieży oraz na wzbudzaniu w nich ciekawości, a także – jak sam pisze – na „terapeutycznym” aspekcie filozoficznych dociekań niż na tradycyjnie rozumianym wykładzie historii filozofii posiłkującym się wyłącznie metodą podającą.

„Tematem tej książki jest raczej nie filozofia dla dzieci, ale filozofowanie z dziećmi” (s. 29) – to subtelne rozróżnienie, wyrażone za pomocą doboru przymków, zmienia diametralnie rozumienie procesu kształcenia. W nowym rozumieniu funkcja nauczyciela jako dydaktyka filozofii nie ogranicza się do przekazywania i egzekwowania wiedzy, ale stawia go raczej w roli przewodnika, który wskaże, czym w istocie jest „filozoficzne myślenie”, oraz skłania go do mierzenia się – choćby w bardzo uproszczony sposób – z aporiami, nad których rozwiązaniem zastanawiała się przez wieki rzesza filozofów.

W osiągnięciu celu dydaktycznego pomocna okazuje się metoda sokratejska (zarówno jej odmiana elenktyczna, jak i majeutyczna), do której nawiązuje autor książki. Jego zdaniem metoda ta może być z powodzeniem wykorzystywana w rozwijaniu kompetencji filozoficznych dzieci i młodzieży z co najmniej kilku powodów.

Po pierwsze, metoda ta odwołuje się do dialogu jako formy zdobywania wiedzy, zawiera więc w sobie komponent aktywizujący ucznia. Po drugie, zakłada, że

pewne pojęcia czy idee są przez umysły młodych osób w pewien sposób „przedrozumiane”: mają one określone – choćby nietrafne – ich wyobrażenia i nie muszą posiadać wiedzy eksperckiej, by je w pewnym zakresie pojąć. Nauczyciel jest potrzebny – i to stanowi trzeci powód – by poprzez odpowiedni sposób dobierania pytań i wyważone moderowanie dyskusji przedrzeć się, niczym Sokrates, przez naturalną dziecięcą naiwność i „wydobyć” z młodego rozmówcy wspólnie wypracowane nowe rozumienie danej idei.

Druga, współczesna inspiracja, z której autor czerpie, tworząc swój program dociekań filozoficznych, to system metodologii nauczania filozofii Philosophy for Children (P4C) opracowany przez amerykańskiego profesora filozofii Matthew Lipmana. System ten stanowi swego rodzaju program pedagogiczny, rozwijany głównie w krajach anglojęzycznych i realizowany tam w tysiącach szkół. Od konwencjonalnego nauczania za pomocą metody podającej różni go przede wszystkim przeniesienie „ciężaru” z nauczyciela na ucznia.

Metoda Lipmanowska, którą wykorzystuje w swojej książce Krzywoń, ogranicza rolę nauczyciela do funkcji przewodnika i animatora dyskusji. Ograniczenie to jednak – paradoksalnie – wymaga od dydaktyka filozofii większego niż tradycyjnie oczekiwane zaangażowania w prowadzenie zajęć. Przedstawienie czterdziestopięciominutowego wykładu z historii filozofii jest nierzadko przejawem bezpiecznego asekuranctwa ze strony nauczyciela, który nie stosuje metod aktywizujących ucznia z obawy, że jakkolwiek z nim interakcja niesłużąca jedynie sprawdzaniu stanu jego wiedzy, lecz sprzyjająca na przykład utrwaleniu zdobytych informacji lub ich poszerzeniu, mogłaby obnażyć niekompetencje nauczyciela lub zburzyć jego autorytet.

Nie takie lekcje filozofii proponuje autor omawianej książki. Wprawdzie nie

odmawia on znaczenia prezentacji młodym adeptom filozofii usystematyzowanej wiedzy z zakresu jej historii, uważa jednak, że na pierwszym etapie nauczania tego przedmiotu (Krzywoń twierdzi, że do pierwszych dociekań filozoficznych zdolne są już dzieci kilkuletnie) zdecydowanie najważniejsze pryncypium pedagogiczne stanowi rozwijanie kompetencji filozoficznych, które mają położyć fundamenty pod kolejne umiejętności: syntezy i krytyki faktów oraz prowadzenia poprawnej formalnie argumentacji, a także pod kształtowanie się postaw demokratycznych wśród uczniów.

Cele te (obok zdobywania wiedzy) mają zostać osiągnięte poprzez rozbudzania w uczniu tego, w czym Platon i Arystoteles upatrywali źródła filozofii, to jest zdziwienia (gr. *thauma*) światem i samym fenomenem istnienia. A że – jak głosi Stagiryta – „miłośnikiem mądrości”³ jest w pewnym sensie także „miłośnik mitu”⁴, gdyż „mit jest pełen dziwów”⁵, wielką rolę w metodzie Lipmanowskiej, z której Krzywoń czyni w swojej książce użytek, odgrywają właśnie opowiadania i popularny ostatnio storytelling.

Według Łukasza Krzywonia modelowa lekcja filozofii przygotowana dla dzieci klas od trzeciej do ósmej szkoły podstawowej miałaby zaczynać się właśnie od przedstawienia lub przeczytania uczniom fragmentu opowiadania, które zawiera treści „nośne” filozoficznie, choć na pierwszy rzut oka są one niewidoczne. Praca z uczniami polegałaby – po pierwsze – na postawieniu im wstępnych pytań dotyczących rozumienia tekstu oraz jego interpretacji. Następnie – i tu zaczyna się właściwa część lekcji – nauczyciel ma

³ A r y s t o t e l e s, *Metafizyka*, 982 b, tłum. T. Żeleźnik, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1998, t. 1, s. 14.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

zachęcać uczniów do sformułowania tak zwanego „Ważnego Pytania” (s. 51n.), czyli zasadniczej kwestii, którą porusza dany tekst, a która przypomina aporie występujące w filozofii od początku jej istnienia (na przykład: „co to jest piękno?”, „co to jest kłamstwo?”). Pytanie to powinno być na tyle otwarte, by pobudzić ciekawość poznawczą uczniów i dobrze oddawać dylemat postawiony w przeczytanym odpowiadaniu.

Oprócz „Ważnego Pytania” nauczyciel powinien formułować pytania dodatkowe, skłaniając tym samym uczniów do polemiki. Istotne jest przy tym, by nie zawłaszczając on dyskursu, nie narzucał własnych poglądów, nie wartościował opinii uczniów i pilnował, by uczniowie nie zbaczali ze szlaku wytyczonego przez „Ważne Pytanie”. Taka postawa nauczyciela ma służyć budowaniu tego, co Krzywoń nazywa za Lipmanem „wspólną dociekającą” (s. 44n.), czyli tworzeniem na zajęciach atmosfery wzajemnego szacunku i otwartości – nieodzownych według obu tych autorów komponentów właściwie przeprowadzonej lekcji.

Cały proces dociekania filozoficznego powinien być rejestrowany i wizualizowany przez nauczyciela na tablicy w sposób zrozumiały dla ucznia, a przeprowadzenie dociekań – wspierane metodami aktywizującymi opisanymi w książce (na przykład prostym aktem rzucenia piłki w stronę ucznia i zapytania go o jego sąd w omawianej kwestii). Zajęcia winny zakończyć się podsumowaniem, czyli dokonaną przez nauczyciela rekonstrukcją przeprowadzonego na lekcji dociekania filozoficznego, oraz rozmową z grupą na temat zyskanych doświadczeń i wniosków wyciągniętych z zajęć, a przez to także ich swoistą ewaluacją.

Z formalnego punktu widzenia książki *Filozofuj z dziećmi* składa się z jedenastu rozdziałów, które omawiają realizację zaprezentowanego w niej programu peda-

gogicznego, a także rozwijają przedstawiony schemat prowadzenia zajęć. Dwa pierwsze rozdziały: „Filozofia i dzieci” oraz „Specyfika filozoficznych dociekań z dziećmi” skupiają się wokół ogólnych zagadnień dydaktyki filozofii dla dzieci i młodzieży (z zaznaczeniem, że niektóre aspekty dotyczyć mogą także edukacji filozoficznej dorosłych), opisują cele, które powinny przyświecać dociekaniom filozoficznym, rozwijają założenia i zasadnicze wątki wspomnianego programu P4C, a także dostarczają narzędzi krytycznego myślenia, których wykorzystania można z powodzeniem nauczać starszą młodzież. Omawiają także źródła inspiracji, z których może czerpać nauczyciel w tworzeniu scenariuszy zajęć.

W kolejnych rozdziałach: „Struktura zajęć krok po kroku”, „Przykazania dobrego prowadzącego”, „Narzędzia i techniki dla prowadzącego” oraz „Wizualizacja zagadnienia”, autor opisuje swój model prowadzenia zajęć z dziećmi, uwzględniający różne style filozofowania, a także dość szczegółowo wyjaśnia, jak przebiegają poszczególne etapy lekcji. Podaje także szereg wskazówek dla prowadzącego lekcje, biorąc przy tym pod uwagę zmienną dynamikę procesu dydaktycznego, wiek i osobowość uczestników zajęć oraz ich tematykę.

Rozdziały: „Gry i zabawy”, „Ewaluacja zajęć” oraz „Konspekty zajęć”, zawierają gotowe materiały pomocne w prowadzeniu lekcji oraz ich scenariusze, uwzględniające różne potrzeby dydaktyczne, a także opisy metod przeprowadzania ewaluacji i autoewaluacji zajęć. Rozdział ostatni, „Filozofowanie z dzieckiem”, to krótki szkic poświęcony rozwijaniu kompetencji filozoficznych w interakcji rodzic–dziecko w kontekście pozaszkolnym.

Niewątpliwą zaletą książki Łukasza Krzywońa *Filozofuj z dziećmi. Poradnik do prowadzenia filozoficznych dociekań z dziećmi i młodzieżą* jest przewaga

praktycznego aspektu zaproponowanego w książce modelu pedagogicznego (zamieszczenie scenariuszy zajęć czy wskazówek ułatwiających i prowadzenie) nad rozważaniami teoretycznymi, które zwykle dominują w literaturze poświęconej dydaktyce filozofii w szkolnictwie podstawowym i średnim (fakt ten podkreśla również Aldona Pobjewska w recenzji wydawniczej).

Istotny walor opracowanej przez autora metody stanowi jej prostota – metoda ta bazuje na rzetelnej i interesującej prezentacji materiału uczniowi oraz na umiejętnym stawianiu pytań. Jej zastosowanie zwiększa więc szansę na osiągnięcie wskazywanego przez autora celu dydaktycznego, jakim jest uzyskanie podstawowych kompetencji niezbędnych do dociekania filozoficznego, a także sprawia – przy założeniu, że nauczyciel wykaże się dostateczną kreatywnością w jej wykorzystaniu – że lekcje filozofii w szkole staną się przyczynkiem do prowadzenia samodzielnych dociekań, a nie pozostaną tylko nudnym „fakultetem” czy jedną z nieudanych form zajęcia uczniom czasu podczas godziny wychowawczej.

Metoda wybrana przez Krzywonia ma też jednak wady, które wynikają z odmiennego niż Polski kontekstu kulturowo-obyczajowego, w którym powstała. Krzywoń przedstawia program autorski, nie do końca wskazując sposób, w jaki metoda ta miałyby zostać wykorzystana w realizacji podstawy programowej (zwłaszcza w liceum, gdzie od września 2019 roku filozofia na podstawie decyzji dyrektora placówki edukacyjnej będzie mogła stać się przedmiotem fakultatywnym). W związku

z tym pojawia się inna wątpliwość – autor książki niemal wyłącznie skupia się na edukacji filozoficznej dzieci i młodszego młodzieży (co jest widoczne zwłaszcza w proponowanych scenariuszach zajęć). I choć zgodzić się należy z Krzywoniem, że jego metoda może zostać wykorzystana także w pracy z licealistami i dorosłymi, prezentowane scenariusze w przeważającej części wydają się jednak dostosowane do potrzeb edukacyjnych uczniów wczesnych klas szkoły podstawowej.

Istnieje też ryzyko – wynikające raczej z braku dostatecznie wykształconej kadry nauczycieli filozofii niż z ograniczeń samej metody – że elastyczność i spontaniczność w prowadzeniu zajęć z filozofii („podążanie za grupą”), którą zaleca Krzywoń, może doprowadzić do spłylenia przekazu lekcji, a nawet uniemożliwić uzyskanie oczekiwanych efektów kształcenia. Ten aspekt metody należałoby zatem dogłębniej przemyśleć.

Niemniej pojawienie się książki Łukasza Krzywonia *Filozofuj z dziećmi* na polskim rynku wydawniczym jest faktem, obok którego nie można przejść obojętnie – publikacja ta wypełnia pewną niszę, gdyż wciąż istnieje niewiele pozycji poruszających podobną tematykę, a zwłaszcza takich, w których podkreślano by rozwój kompetencji praktycznych uczniów. Omawiana książka stanowi nieodzowną pomoc dydaktyczną dla nauczycieli filozofii i etyki, a także jest wyrazem nadziei, że w nadchodzących latach rola nauczania filozofii w szkolnictwie zarówno podstawowym, jak i – przede wszystkim – średnim, zostanie dostrzeżona i doceniona.

PROPOZYCJE „ETHOSU”

Cyprian Norwid, *Vade-mecum. Transliteracja autografu*, oprac. Mateusz Grabowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, ss. 230.

Pytanie, jak powstaje poezja, jak zrodził się tekst wiersza, który zachwyca czytelnika trafnością skojarzeń i oryginalnością odczytania rzeczywistości, zwykle pozostaje bez odpowiedzi. Możemy jedynie domniemywać, że wiersz albo jest rezultatem żmudnego procesu poszukiwania słów pozwalających wyrazić myśl sprecyzowaną w umyśle twórcy czy też jawiącą się jedynie w postaci intuicji intelektualnej, albo też rodzi się nagle – jak to sobie wyobrażamy: z natchnienia.

Ukazany przez Mateusza Grabowskiego proces powstawania obecnego kształtu zbioru wierszy *Vade-mecum*, opus magnum Cypriana Norwida, to fascynujące studium „wykuwania” przez poetę jego dzieła w tworzywie, które stanowi język, a następnie opracowywania tego dzieła przez kolejnych edytorów tekstu. Studium to będzie niewątpliwie interesującą lekturą dla czytelników profesjonalnie zainteresowanych edytorstwem czy językoznawstwem w jego ujęciu historycznym, ale również bardzo ciekawą propozycją dla osób, które nie zajmują się zawodowo edytorstwem, ale pragną poznać archeologię dzieła Norwida, poniekąd towarzysząc poecie na poszczególnych etapach jego pracy.

We „Wstępie” Grabowski sytuuje *Vade-mecum* na mapie literatury światowej, podkreślając, że zdaniem niektórych badaczy utwory zebrane w tym zbiorze reprezentują poromantyczny wzorzec liryki – gatunku, do reprezentantów którego Norwid należał na równi z Charles’em Baudelaire’em czy Arthurem Rimbaudem (por. s. 11). W tekście wstępnym autor uwrażliwia czytelnika również na właściwy sposób odczytywania poezji Norwida, o jej sensie – obok środków stricte językowych – decydują bowiem złożona interpunkcja i wielorakie techniki segmentacji tekstu czy justowania kolumn, a także pojedynczych wersów. Grabowski podkreśla przy tym, że cechująca dzieło Norwida wielopoziomowość przekazu stanowi wyzwanie nie tylko dla czytelnika, ale przede wszystkim dla edytorów i wydawców. W przypadku *Vade-mecum* wyzwanie to ma charakter wyjątkowy ze względu na fakt nieprzejrzystości autografu tego tekstu, która znacząco utrudnia wybór jego podstawy (por. tamże). Grabowski opisuje

w tym kontekście losy tomu, którego czystopis poeta przygotował w roku 1866. Planowane wydanie *Vade-mecum* w oficynie Brockhousa w Lipsku, która kilka lat wcześniej opublikowała pierwszy tom *Poezji* Norwida, nie doszło jednak do skutku – prawdopodobnie w konsekwencji ówczesnej sytuacji politycznej wydawca postawił poecie warunki, których ten nie mógł przyjąć. W liście z 5 maja 1866 roku Norwid skarżył się: „Nakładnictwo Brockhousa zeszczupliło się w wymagania zbyt zależne od czasów, abym trwać mógł w takim stosunku” (s. 13). Grabowski podkreśla, że czystopis autografu przygotowanego dla oficyny Brockhousa przygotowany został przez poetę z niezwykłą pieczołowitością, i wskazuje na możliwość wyodrębnienia dwóch segmentów jego grafii, które określa mianem: „architektoniki tekstów” (obejmującej ogólną budowę wiersza: tytuły, podtytuły, dedykacje, motto, wewnętrzny układ tworzących je cząstek składowych oraz pochodzące od autora przypisy) i ich „partytury” (którą tworzy autorski system znaków i chwytów, pozwalający na sygnalizowanie i uwydatnianie znaczeń, a także umożliwiający tworzenie neologizmów) (por. s. 14). Po nieudanej próbie wydania *Vade-mecum* Norwid zaczął jednak na ów „gotowy” manuskrypt nanosić korekty i uwagi, dokonując jego swoistej dekonstrukcji, co sprawiło, że tekst nabrał ponownie cech brulionu, którego „odczytanie i modernizacja do dziś sprawiają badaczom i wydawcom liczne problemy” (s. 11). Grabowski podkreśla, że im bardziej Norwid tracił nadzieję na wydanie *Vade-mecum* jako części drugiego tomu swoich *Poezji*, „tym intensywniej ingerował w kształt redakcji kaligraficznej poszczególnych utworów” (s. 15). Poeta posługiwał się w tej pracy różnokolorowymi ołówkami. Skreślał strofy, zmieniał kolejność słów, przekształcał wersy – teksty nabierały w ten sposób cech szarady, a niektóre z nich zyskały kilka redakcji brulionowych. Te intensywne poszukiwania formalne sprawiły – pisze Grabowski – że Norwid w istocie „przekroczył ramy poezji wyznaczone przez wielkich polskich poetów romantycznych” (s. 16), a jego poetyce bliżej „do twórczości Gautiera, Baudelaire’a, a miejscami nawet Eliota, niż do liryków Słowackiego, Mickiewicza i wzorującego się na nich Krasieńskiego” (tamże).

We wstępie do książki opisane zostały również dzieje edytorskie cyklu *Vade-mecum*, poczynając od nieukończonego projektu, który pragnął zrealizować Zenon Przesmycki, poprzez wydania tego tomu, które ukazały się już po drugiej wojnie światowej, a także te najnowsze.

Wszystkie zawarte we „Wstępie” uwagi Mateusza Grabowskiego, którym towarzyszą szczegółowo opisane zasady transliteracji tekstu oryginalnego (zachowuje ona specyfikę Norwidowskiej pisowni, interpunkcję poety, jego ortografię, a nawet kolorystykę wykorzystywanych przezeń ołówków) niewątpliwie stanowią zaproszenie do lektury wierszy Norwida i do stawiania pytań nie tylko o to, co poeta wykreślił, co dopisał, a co przeformułował i przekształcił, ale dlaczego dostrzegł potrzebę takich właśnie zmian w tekście, który kiedyś uznał przecież za gotowy do druku.

Warto na zakończenie dodać, że skany autografu *Vade-mecum* dostępne są na stronie internetowej Cyfrowej Biblioteki Narodowej Polona.

Jarosław Merecki SDS, *Osoba i dobro. Szkice o filozofii i teologii osoby Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, Instytut Jana Pawła II KUL–Wydawnictwo KUL, Lublin 2019, ss. 264.

Książka *Osoba i dobro* opublikowana została jako szósty tom wydawanej przez Instytut Jana Pawła II KUL (a obecnie redagowanej przez Agnieszkę Lekką-Kowalik) serii „Papieża Wojtyły Posługa Myślenia” i faktycznie prezentuje pewne aspekty intelektualnej posługi tego szczególnego filozofa i teologa na rzecz prawdy o osobie ludzkiej. Tom zawiera szereg tekstów Jarosława Mereckiego, które bądź już wcześniej ukazały się drukiem (w czasopiśmie, polskich i zagranicznych wydawnictwach zbiorowych czy – w jednym przypadku – w książce *Persona e famiglia*), bądź zostały przedstawione jako wykłady. Niektóre z nich po raz pierwszy udostępnione są w języku polskim. Problematyka zgromadzonych w książce artykułów skupia się wokół trzech obszarów tematycznych, na które wskazują tytuły kolejnych rozdziałów: „Karol Wojtyła – filozof osoby”, „Osoba i miłość” i „Osoba wobec wartości”.

Artykuły poprzedza „Wprowadzenie”, w którym autor, szkicując w sposób syntetyczny, na kilku zaledwie stronach, szlak refleksji filozoficznej Karola Wojtyły, wiodący poprzez odniesienia do poglądów różnych myślicieli i nurtów myślowych, charakteryzuje jej specyfikę. Źródłem owej refleksji poświęcony został pierwszy tekst pierwszego rozdziału, wskazujący, że najważniejszym z nich i podstawowym jest doświadczenie człowieka (jako zarazem podmiotu i przedmiotu tego doświadczenia), a poniekąd także tekst kolejny, dotyczący relacji myśli Wojtyły do tomizmu. W pozostałych artykułach tej części książki Merecki podejmuje wybrane problemy zawarte w pismach autora *Osoby i czynu*: najpierw ukazuje jego rozumienie natury świadomości, jej istoty i funkcji, następnie przedstawia problem alienacji pojmowanej w kontekście antropologiczno-etycznym jako odmowa uczestnictwa oraz kwestie związane z czasowością i przygodnością bytu ludzkiego.

W rozdziale drugim omawiane są zagadnienia, którym Karol Wojtyła poświęcał wiele uwagi jako filozof w okresie przedpontyfikalnym, a przede wszystkim w nauczaniu papieskim: osobowy wymiar ludzkiej seksualności oraz antropologiczny fundament małżeństwa i rodziny jako komunii osób. Problematyka ta stanowi też przedmiot namysłu Mereckiego jako wykładowcy Papieskiego Instytutu Teologicznego Jana Pawła II dla Nauk o Małżeństwie i Rodzinie na Papieskim Uniwersytecie Laterańskim. W prezentowanym tu tomie nie tylko ukazuje on filozoficzne aspekty Jana Pawła II teologii ciała i jej etyczne konsekwencje, ale również konfrontuje jego nauczanie o rodzinie z realiami współczesnej kultury; odwołuje się ponadto do encykliki Pawła VI *Humanae vitae*.

W pierwszym artykule ostatniego rozdziału książki Jan Paweł II przedstawiony zostaje jako rzecznik wartości uniwersalnych, który wywarł istotny wpływ na kształt przemian dokonujących się w Polsce i na świecie oraz wskazał, w jakim kierunku winna zmierzać budowa cywilizacji autentycznie ludzkiej. W dwóch artykułach tego rozdziału podejmowany jest problem relacji między wolnością a prawdą i dobrem: najpierw w szerszej perspektywie filozofii woli, a następnie w odniesieniu do założeń demokracji i jej funkcjonowania. Swego

rodzaju suplement do rozważań rozwijanych na kanwie myśli autora *Osoby i czynu* stanowią dwa teksty poświęcone koncepcji antropologiczno-etycznej rozwijanej przez Tadeusza Stycznia, w pewnym stopniu wyrastającej z filozofii Wojtyły.

Autorzy „Wstępu” do rekomendowanej tu publikacji – Tomasz Górka i Agnieszka Lekka-Kowalik – wyrażają nadzieję, że stanie się ona zachętą do systematycznych studiów nad myślą filozoficzną i nauczaniem Karola Wojtyły–Jana Pawła II. Niewątpliwie w interesujący sposób ukazane przez Mereckiego powiązania różnych wątków owej myśli oraz zasygnalizowane w artykułach zagadnienia zasługujące na poddanie ich bardziej szczegółowym analizom mogą zainspirować badaczy. Książkę *Osoba i dobro* polecamy jednak również tym czytelnikom, dla których lektura dzieł filozoficznych Wojtyły pozostaje niełatwym wyzwaniem. Jarosław Merecki należy bowiem do grona tych interpretatorów owych dzieł, którzy zawarte w nich treści potrafią przedstawić w sposób zarazem przystępny i pogłębiony. Można też zakładać, że jako intelektualny spadkobierca tej linii szkoły lubelskiej, która wywodzi się bezpośrednio od polskiego filozofa, który został Papieżem, odczytuje jego teksty zgodnie z intencją autora.

M.Ch.

Dorota CHABRAJSKA

„GÓRAL” Ku strukturze głębokiej piękna

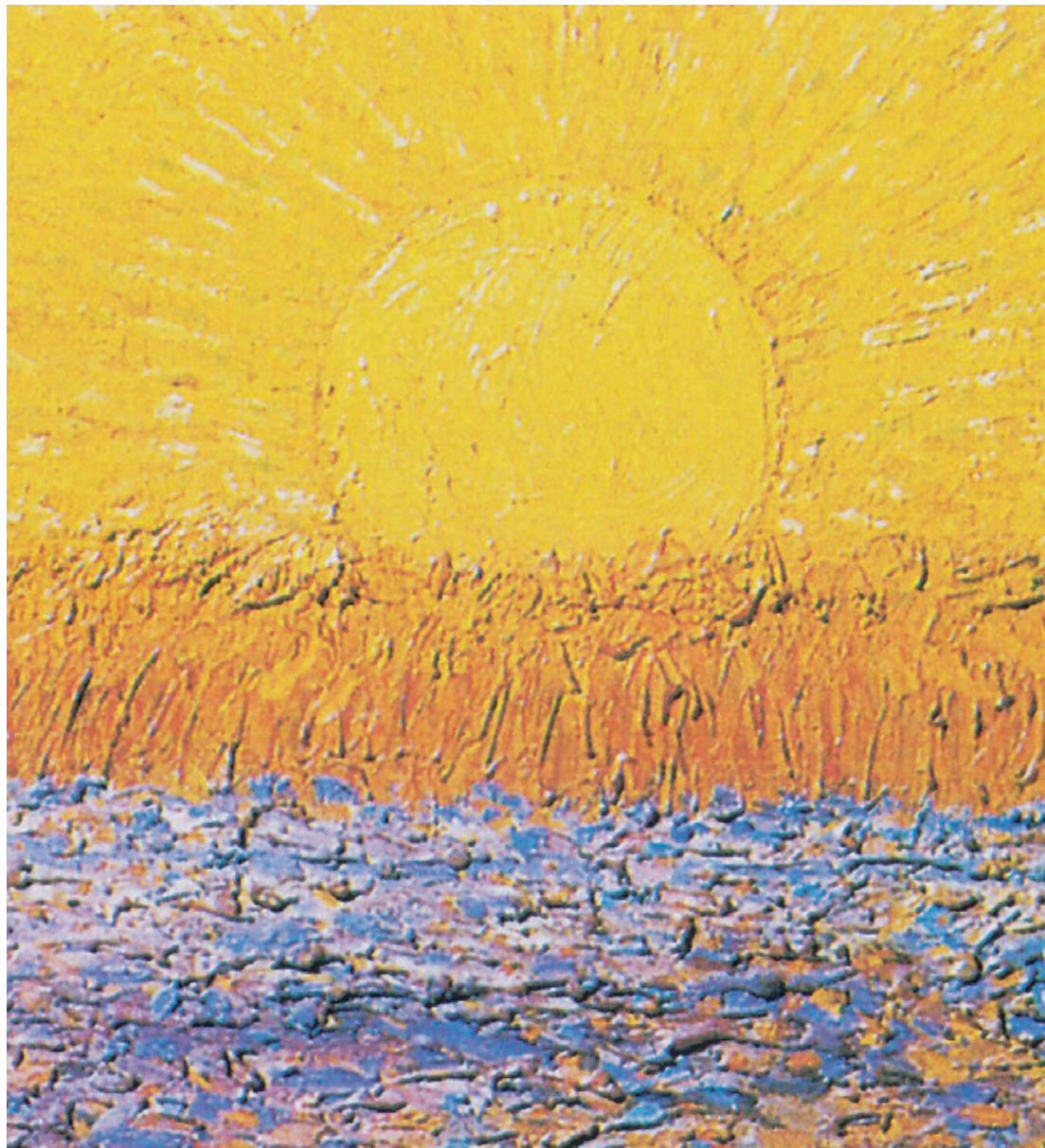
Mojej Babci...

Wizerunek klęczącego górala, modlącego się ze złożonymi dłońmi w letni wieczór na połoninie, trafił do pewnego skromnego, mieszczącego się w suterenie mieszkania w latach powojennych. Landszaft, dzieło artysty anonimowego, zawisł na ścianie jedyne-go (obok kuchni) pomieszczenia, pełniącego funkcję jadalni, sypialni i salonu, w dobrze widocznym – można by powiedzieć honorowym – miejscu nad kredensem, tuż obok fotografii ślubnej gospodarzy. W czasach powojennej szarzyzny *Góral* epatował kolorem: na jasnofioletowym niebie – niemalże wyjętym z obrazów Emila Noldego – zachodzące słońce raziło pomarańczowo-żółtym blaskiem, jakiego być może nie powstydziliby się na swoich płótnach Van Gogh, a postać mężczyzny klęczała na intensywnie zielonej trawie, z którą mocno kontrastowały jego śnieżnobiałe, góralskie spodnie z widocznymi ciemnymi parzenicami. Góral ubrany był w równie białą koszulę, na którą założył głęboko czarną kożuszaną kamizelkę, a na ramieniu zawieszony miał instrument przypominający kobzę. W trawie spoczywał – zdjęty z głowy na czas modlitwy – charakterystyczny góralski kapelusz z piórkiem. Malowidło pozbawione było perspektywy i pasące się wokół górala owce wydawały się sięgać połowy wysokości szczytów górskich widniejących w tle uwiecznionej sceny. Jej totalne spłaszczenie mogło przywołać na myśl równie pozbawione perspektywy malarstwo Piera della Francesca, średniowiecznego artysty znanego z przedstawień postaci znieruchomiałych w skupieniu czy zatopionych w kontemplacji. Mimo licznych skojarzeń z historią malarstwa, które mogły nasunąć się na myśl studiującemu szczegóły landszaftu, całość na pewno nie była efektem nowatorskiego etapu jej rozwoju. Można było nawet odnieść wrażenie, że *Góral* powstał w technice zwanej w języku angielskim „painting by numbers”, czyli zamalowywania ponumerowanych obszarów rysunku przypisanymi poszczególnym numerom barwami. Farbę – zapewne plakatową – położono na płótnie bardzo oszczędnie i mimo jej imponujących, wręcz fowistycznych kolorów pociągnięcia pędzla, nie mówiąc o śladach szpachli, nie były na nim widoczne. Wzniesiona ku zachodzącemu słońcu różowa twarz górala pozbawiona została jakichkolwiek rysów, chociaż wyraźnie widoczne były jego kruczoczarne włosy. Całość oprawiono w zaskakująco solidne ramy, pamiętające zapewne lepsze czasy, kiedy to służyły cenniejszemu płótnu, które – jak można domniemywać – w czasach wojennych zmieniło nie tylko właściciela, ale i kraj. Posiadaczce malowidła, kobiecie prostej, której nie było dane ukończyć szkół i której życie skupiało się na ciężkiej pracy dozorczyńi, landszaft bardzo się podobał. Dostrzegła w nim coś szczególnego. Być

może uwodziły ją jego jaskrawe barwy, tak dalece kontrastujące z otaczającą suterene rzeczywistością, że budziły myśl o świecie ciekawszym niż rutyna codzienności. Być może egzotyczna dla powojennego Lublina górską sceneria pociągała jej wyobraźnię ku miejscom, w których nigdy nie była i o których wiedziała, że nigdy nie będzie jej dane się do nich wybrać. Nie wiedziała, że istnieją teorie piękna, ani te subiektywistyczne, ani te obiektywistyczne, i nie miała ambicji, żeby umiejscowić swojego *Górala* w jakimś punkcie historii sztuki. Nigdy też nie słyszała, że piękno na to jest, by zachwycić do pracy, a praca – by się zmartwychwstało. W istocie kwestię zmartwychwstania, podobnie jak inne problemy teologiczne, pozostawiała Panu Bogu, ale codziennie przed rozpoczęciem pracy, niekiedy tak ciężkiej, jak odśnieżanie terenu wokół budynku, siadała na krześle w swoim salonie-sypialni-jadalni, żeby przez chwilę popatrzeć w spokoju na *Górala*. Lepiej jej się wtedy pracowało. Mijały lata. Dzieci kobiety dorosły, wykształciły się, pozakładały rodziny i – skupione na własnym życiu – w naturalny sposób oddaliły się od siebie nawzajem i od rodziców. Niekiedy wszyscy spotykali się jednak w suterenie na niedzielnym obiedzie. Nie było wiele wspólnych tematów, ale ratunkiem niezmiennie okazywał się *Góral*. Wszyscy byli zgodni co do jednego: landszaft jest okropny i należy się go pozbyć. W Cepelii można już było wówczas nabyć reprodukcje *Słoneczników* Van Gogha i *Tancerki* Degasa, padały więc propozycje, by to nimi właśnie zastąpić *Górala*. Oczywiście nikt spośród przeciwników landszaftu nie interesował się w szczególności sztuką, nie wiedziano więc, że Van Gogh często malował słoneczniki, a Degas uwiecznił na swoich płótnach niejedną tancerkę. Nikt też nie myślał o tym, czy dostępne w Cepelii reprodukcje mają barwy zbliżone do oryginałów ani jaką techniką zostały wykonane. Ważne było to, że lepiej – i nowocześniej – prezentowałyby się na ścianie w sąsiedztwie fotografii ślubnej. Właścicielka *Górala* nie brała udziału w tych rozmowach. Kiedy się zaczynały, wycofywała się do kuchni, jak gdyby w przekonaniu, że dopóki nie wda się w dyskusje na temat malowidła, landszaft pozostanie bezpieczny. Jej niespodziewanymi sojusznikami okazały się wnuki. Zafascynowane, wpatrywały się w żywe barwy *Górala*, a nieobecność perspektywy i brak rysów twarzy przedstawionej na obrazie postaci wcale im nie przeszkadzały. Landszaft jawił się dzieciom jako coś pozaziemskiego i lubiły pytać o jego szczegóły. Mijały kolejne lata, a *Góral*, którego kolory nieuchronnie blakły, trwał na ścianie sutereny obok fotografii ślubnej. Z czasem jego właściciele przeszli jednak na emeryturę i zmuszeni byli opuścić służbowe mieszkanie. Przeprowadzką zajęły się dzieci i – jak to przy przeprowadzkach bywa – okazało się, że wielu rzeczy z mieszkania trzeba się pozbyć, bo będą już niepotrzebne. W rezultacie w nowym mieszkaniu na ścianie zawisła tylko fotografia ślubna. Do nieobecności *Górala*, który podzielił los śmieci, rodzina odnosiła się żartobliwie, a była posiadaczka landszaftu, podobnie jak wówczas, gdy debatowano na temat jego przyszłości, wycofywała się podczas tych rozmów do kuchni. Zapytana przez kogoś wprost: „A co się stało z *Góralem*?”, patrząc gdzieś w bok, odpowiedziała: „Był brzydki...”.

Jaki jednak sens ma przytoczenie w tomie poświęconym kategorii piękna nieco sentymentalnej historii o przywiązaniu starszej kobiety do brzydkiego landszaftu? Otóż wydaje się, że losy *Górala* uwrażliwiają na kilka kwestii mających w istocie sens filozoficzny i że prowadzą one ku obszarowi, w którym można dostrzec coś w rodzaju struktury głębokiej piękna, a także struktury głębokiej jego percepcji.

W *Routledge Encyclopedia of Philosophy* czytamy, że piękno rozważane jest najczęściej jako wewnętrzna własność (ang. *intrinsic property*) przedmiotu bądź też w kontekście tez, które zwyczajowo przyjmuje się na jego temat, a zatem tych jego obszarów, co do



Vincent Van Gogh, *Siewca I* (fragment), 1888, olej na płótnie, Kröller-Müller Museum, Otterlo.
Copyright © Wikimedia Commons.



Albrecht Dürer, *Melancholia I*, 1514, miedzioryt, Albertina, Wiedeń.
Copyright © Wikimedia Commons.

których panuje powszechna zgoda intelektualna (ang. areas of general agreement about beauty)¹. W istocie historia ukazuje, że estetyka – tak jako część filozofii, jak i dyscyplina autonomiczna (którą stała się ona w okresie nowoczesności i którą pozostaje w epoce ponowoczesnej) – niezmiennie stara się ową wewnętrzną własność nazwać i ukuć coś na kształt jej definicji łączącej teorię poznania z teorią bytu i ontologią, a także z psychologią i niekiedy również z teologią. Namysłowi nad istotą piękna towarzyszy namysł nad istotą kiczu, pojmowaną jako przeciwieństwo tej pierwszej, ale jeśli sąd o pięknie bądź jego braku leży po stronie poznającego podmiotu, to czy da się zasadnie powiedzieć, że kicz nie może być piękny? Przypadek *Górala* – w swej istocie przypadek empiryczny – wskazywałby, iż teza o nieuchronnej „brzydocie” kiczu jest błędna. Alternatywą byłoby uznanie powszechnej obowiązywalności reguł estetycznych i niejako odgórne kwalifikowanie dzieł jako spełniających warunki piękna bądź nieprzekraczających jego progu. *Góral* nie miałby wówczas szans, ale jaką mamy gwarancję, że „uratowałyby” się zarówno malarstwo Giuseppego Arcimbolda, jak i Franza Kline’a? Mimo karkołomności takiego przedsięwzięcia próby ustanawiania reguł w sztuce podejmowano, a ich konsekwencje okazywały się uporczywie przeciwne do zamierzonych. Zasady, które narzucał twórcom akademizm, zostały w sposób zdumiewający dla ówczesnej epoki przełamane przez impresjonistów, a płótna Van Gogha, malarza odrzucanego wówczas z powodu jego estetycznej niesubordynacji, budzą dziś powszechny zachwyt i osiągają niebotyczne ceny nie dlatego, że twórca ten nagle stał się „modny”, ale ponieważ jego dzieło fascynuje współczesnego odbiorcę. Podobnie socrealistyczna wizja piękna uwikłanego politycznie, w okresie powojennym terroryzująca artystów w naszej części świata, przełamana została przez propozycje awangardy, jeśli nawet okupione to zostało tragicznymi losami twórców, takich jak chociażby Władysław Strzemiński, notabene analityk twórczości Van Gogha². Być może to właśnie wskutek z jednej strony niemożliwości jednoznacznego wskazania na wewnętrzną jakość przedmiotu przesądzającą o tym, że nazywamy go pięknym, a z drugiej nieskuteczność arbitralnego wyznaczania reguł piękna Susan L. Feagin, autorka hasła „Beauty” w *Cambridge Dictionary of Philosophy*, pisze, że bywa ono również rozumiane jako wszystko to, co wyzwała pewien szczególny rodzaj przyjemnego doświadczenia, jeśli nawet w przypadku poszczególnych jednostek owo „coś” jest różne³. Intuicję Feagin potwierdza w jakimś sensie fakt, że tak w sensie diachronicznym, jak i synchronicznym piękno ma w historii cywilizacji ludzkiej różne rozumienia i budzi różne skojarzenia. W kulturze Zachodu pojęcie piękna łączono między innymi z filozoficznym transcendentale, symbolem i alegorią, kolorem, dostrzeganiem detalu, minimalizmem, formą czy geometrią, a także ze zmysłem porządku. W kulturze Japonii sensem piękna jest między innymi emanująca wdziękiem prostota, ujmowana za pomocą pojęć „sabi”, „wabi”, „shibui” i „yūgen”, a w kulturze muzułmańskiej podkreśla się związek piękna z miłością. Różnorodności w postrzeganiu piękna dowodzi nie tylko bogactwo świata sztuki, ale także różnorodność wyglądu otaczających nas rzeczy, a nawet

¹ Zob. J.H. B r o n, hasło „Beauty”, w: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Taylor and Francis, <https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/beauty/v-1>.

² Zob. W. S t r z e m i ń s k i, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974. Tragiczną historię życia Władysława Strzemińskiego, rozgrywającą się na tle ofensywy socrealizmu w sztuce polskiej, ukazał w swoim filmie Andrzej Wajda (*Powidoki*, Polska, 2016, reż. A. Wajda).

³ Por. S.L. F e a g i n, hasło „Beauty”, w: *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, red. R. Audi, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 75.

wyglądu ludzi, można bowiem powiedzieć, że każdy z nas nieustannie tworzy swój własny wizerunek. Każda, także przemysłowo wyprodukowana rzecz z konieczności – właśnie poprzez swój wygląd – nosi zaś na sobie znaną estetycznego światopoglądu jej twórcy. Niekiedy rzeczy – podobnie jak dzieła sztuki, dzieła literackie czy muzyczne – swoim pięknem wręcz zniewalają. Zdarza się też, że przekonanie o pięknie dzieł sztuki, choćby malarstwa impresjonistów, poezji Szekspira czy muzyki Bacha, jest powszechne. W życiu codziennym bywa jednak i tak, że stajemy w obliczu brzydoty, która jest dla nas niezrozumiała do tego stopnia, że budzi w nas sprzeciw, a wręcz współczucie dla rzeczy, które zmuszone są być jej nośnikami. Przychodzą tu na myśl sklepy przypominające cmentarzyska przedmiotów użytkowych (w szczególności skojarzenie takie wywołują sklepy meblowe), wzruszające w swojej brzydocie zabawki dla dzieci, a także niektóre wernisaże sztuki, na których najpiękniej prezentuje się serwowane podczas nich wino.

Wszecchobecność, wręcz nieodwołalność obecności piękna i nie-piękna – we wszystkich jego rozumieniach w kulturze i jej historii – można by przyrównać do obecności w niej języka. Być może dałoby się nawet powiedzieć, że piękno samo w sobie stanowi swoisty język, za pomocą którego estetyczne credo każdego z nas pozostaje nieuchronnie wplecione w nasze życie i komunikowane innym ludziom. Noam Chomsky twierdził, że rodzimy się z wewnętrzną dyspozycją myślową do nabywania i rozwijania języka (ang. language acquisition device, LAD)⁴. Być może, przychodząc na świat, przynosimy ze sobą również zmysł estetyczny, który – na podobieństwo dyspozycji służącej nabywaniu języka – pozwala nam rozwijać postrzeganie piękna. Niewątpliwie znaczenie ma środowisko, w którym ów zmysł się kształtuje, wykształcenie i wiedza o sztuce, które stają się naszym udziałem, a także nawyk przywiązywania wagi do tego, czy rzeczy podobają się nam, czy nie – słowem kształtowanie wrażliwości na piękno. Wszystko to decyduje, czy pokochamy *Górala*, czy na przykład *Myśliciela*⁵ Auguste'a Rodina, czy też *Triptych, May-June 1973*⁶ Francisca Bacona. W istocie percepcja piękna i tworzenie sobie jego pojęcia przypominają tworzenie struktury powierzchniowej języka, na podobieństwo mechanizmu, którego działanie Chomsky przedstawił w zasadach gramatyki transformacyjno-generatywnej, będącej jego największym językoznawczym osiągnięciem. Dysponując określonym zasobem słów i regułami gramatyki danego języka, które przyswoiliśmy dzięki LAD (czyli jego strukturą głęboką), możemy – zdaniem Chomsky'ego – aplikując te reguły do słownika, za pomocą określonych transformacji tworzyć nowe, nigdy wcześniej niesformułowane zdania i dostrzegać na poziomie znaczeniowym różnicę między wypowiedziami w rodzaju „Piotr pobił Janka” i „Janek pobił Piotra”, mimo że w obu wypadkach mamy do czynienia z tymi samymi słowami⁷. Podobnie, dysponując obrazem świata w umyśle i mając możliwość wyrażenia tego obrazu w rzeczywistości wobec umysłu zewnętrznej, możemy dzięki zmysłowi estetycznemu, będącemu jakimś odpowiednikiem LAD, oraz transformacjom mentalnym, których na żywionym przez nas obrazie dokonujemy, tworzyć niepowtarzalne dzieła sztuki, a na poziomie sensu odczytywać je, dostrzegając różnicę choćby między *Góralem a Melancholią*⁸ Dürera. Sama wrażliwość na piękno, jego potrzeba, są jednak

⁴ Por. N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1965, s. 25.

⁵ Auguste Rodin, *Le Penseur*, brąz, 1880, Musée Rodin, Paryż.

⁶ Francis Bacon, *Triptych May-June 1973*, 1973, kolekcja prywatna.

⁷ Zob. Chomsky, dz. cyt.

⁸ Albrecht Dürer, *Melancholia*, 1514, miedzioryt, Albertina, Wiedeń.

w nas zapodmiotowane i tkwią w nas niczym LAD. Mechanizm ich artykulacji, tak jak mechanizm sprawiający, że posługujemy się językiem, niezmiennie pozostaje przy tym indywidualny. I tak jak są wśród nas poeci i ludzie pozbawieni wrażliwości językowej, tak też są malarze i ludzie obdarzeni talentami innymi niż plastyczne. To jednak, że struktura głęboka języka i struktura głęboka zmysłu estetycznego stanowią elementy struktury ontycznej człowieka, tkwiąc w niej niejako w możliwości, sprawia, że sposób aktualizacji tych elementów z jednej strony może podlegać rozwojowi, z drugiej zaś zawsze pozostaje adekwatny do kulturowego usytuowania danej osoby. Zarówno ktoś, kto zachwycą się *Górale* czy obrazem przedstawiającym „świętego Jerzego mordującego smoka”⁹, jak i ktoś, kto wolałby na swojej ścianie zawiesić reprodukcję któregoś z aktów pędzla Luciana Freuda, przeżywa w kontakcie z fascynującym go dziełem to samo doświadczenie piękna, którego fundamentem jest przyjemne zaskoczenie i nieporównywalna do żadnego innego odczucia radość.

Można dodać, że zmysł estetyczny pozostaje też w swojej strukturze głębokiej w pewnej analogii do zmysłu moralnego – nie bez przyczyny etykę i estetykę określano kiedyś wspólnym mianem filozofii praktycznej. Z biegiem dziejów pola tych dziedzin podlegają rozwojowi, tak jak nieustannie rozwija się język. O ile jednak rozumienie moralności i świadomość jej potrzeby stale się pogłębiają, wkraczając w kolejne obszary życia i obejmując coraz bardziej szczegółowe kwestie, w przypadku których rysuje się potrzeba nowych wągłód i ukucia norm postępowania, o tyle o zmyśle estetycznym można powiedzieć, że wraz z rozwojem sztuki jego horyzont staje się coraz szerszy, umożliwiając coraz bardziej skomplikowane transformacje obrazu świata oraz niespotykane wcześniej jego odczytania.

Indywidualność percepcji piękna, która każe postawić na równi doświadczenie odbioru *Górala* i dzieła Leonarda Da Vinci, znajduje potwierdzenie także poza sztukami pięknymi. Również by uchwycić piękno muzyki, wiedza czy zakorzenienie teoretyczne wcale nie okazują się niezbędne.

W jednym z wywiadów udzielonych Jonathanowi Cottowi kanadyjski pianista Glenn Gould opowiadał o swojej „walce” z instrumentem, z którym przyszło mu się zmagać podczas koncertów w Izraelu w roku 1958. Zdesperowany, przed kolejnym recitalem postanowił, że grając, zupełnie zapomni o tym konkretnym fortepianie, a skupi się na partyturze, której nauczył się na pamięć, i że będzie zachowywał się tak, jak gdyby grał na swoim własnym instrumencie w swoim własnym domu. Po koncercie usłyszał od przypadkowej osoby opinię, której trafność go uderzyła: „Panie Gould, byłam już na kilku Pana koncertach w Tel Awiwie, ale dziś było jakoś inaczej, jak gdyby nie był Pan wśród nas, ale jakby znajdował się Pan gdzieś indziej”¹⁰. Pianista zastanawiał się, jak zareagować, żeby mimo wszystko nie zdradzić tła owej niewątpliwej inności koncertu, którą wyczuła rozmawiająca z nim kobieta. Gdy skupiał się na tej kwestii, wyczulona muzycznie rozmówczyni kontynuowała: „Tak, twierdzę, że był to najpiękniejszy Mozart, jakiego kiedykolwiek słyszałam”¹¹. „A oczywiście był to Beethoven”¹² – wyjaśnił prowadzącemu wywiad Gould...

⁹ Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2000, s. 9.

¹⁰ J. Cott, *Conversations with Glenn Gould*, University of Chicago Press, Chicago–London 1997, s. 35. Tłumaczenie fragmentów wywiadu – D.Ch.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

Maria FILIPIAK

PIĘKNO STWORZENIA I PIĘKNO KULTURY
Bibliografia wypowiedzi papieży
Jana Pawła II, Benedykta XVI i Franciszka
z lat 1978-2019

Wykaz skrótów

IGP – *Insegnamenti di Giovanni Paolo II* [Città del Vaticano]

- I (1978) ss. 477
II (1979) [t. 1], ss. 1729
II (1979) t. 2, ss. 157
III (1980) t. 1, ss. 1983
III (1980) t. 2, ss. 1869
IV (1981) t. 1, ss. 1292
IV (1981) t. 2, ss. 1313
V (1982) t. 1, ss. 1376
V (1982) t. 2, ss. 2497
V (1982) t. 3, ss. 1751
VI (1983) t. 1, ss. 1730
VI (1983) t. 2, ss. 1496
VII (1984) t. 1, ss. 2016
VII (1984) t. 2, ss. 1708
VIII (1985) t. 1, ss. 2081
VIII (1985) t. 2, ss. 1683
IX (1986) t. 1, ss. 2204
IX (1986) t. 2, ss. 2242
X (1987) t. 1, ss. 1482
X (1987) t. 2, ss. 2582
X (1987) t. 3, ss. 1812
XI (1988) t. 1, ss. 1073
XI (1988) t. 2, ss. 2625
XI (1988) t. 3, ss. 1405
XI (1988) t. 4, ss. 2317
XII (1989) t. 1, ss. 1945
XII (1989) t. 2, ss. 1783
XIII (1990) t. 1, ss. 1885
XIII (1990) t. 2, ss. 1888
XIV (1991) t. 1, ss. 1983
XIV (1991) t. 2, ss. 1619
XV (1992) t. 1, ss. 2147
XV (1992) t. 2, ss. 1119
XVI (1993) t. 1, ss. 1855
XVI (1993) t. 2, ss. 1725
XVII (1994) t. 1, ss. 1367
XVII (1994) t. 2, ss. 1281
XVIII (1995) t. 1, ss. 2054
XVIII (1995) t. 2, ss. 1589
XIX (1996) t. 1, ss. 1798
XIX (1996) t. 2, ss. 1206
XX (1997) t. 1, ss. 1799
XX (1997) t. 2, ss. 1230
XXI (1998) t. 1, ss. 1669
XXI (1998) t. 2, ss. 1483
XXII (1999) t. 1, ss. 1660
XXII (1999) t. 2, ss. 1396
XXIII (2000) t. 1, ss. 1415
XXIII (2000) t. 2, ss. 1463
XXIV (2001) t. 1, ss. 1607
XXIV (2001) t. 2, ss. 1376
XXV (2002) t. 2, ss. 1130
XXV (2002) t. 1, ss. 1290
XXVI (2003) t. 1, ss. 1298
XXVI (2003) t. 2, ss. 1205
XXVII (2004) t. 1, ss. 1063
XXVII (2004) t. 2, ss. 933
XXVIII (2005), ss. 333

IB – *Insegnamenti di Benedetto XVI* [Città del Vaticano]

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| I (2005) ss. 1326 | V (2009) t. 2, ss. 980 |
| II (2006) t. 1, ss. 1008 | VI (2010) t. 1, ss. 1166 |
| II (2006) t. 2, ss. 1065 | VI (2010) t. 2, ss. 1390 |
| III (2007) t. 1, ss. 1405 | VII (2011) t. 1, ss. 1072 |
| III (2007) t. 2, ss. 1065 | VIII (2012) t. 1, ss. 960 |
| IV (2008) t. 2, ss. 1099 | VIII (2012) t. 2, ss. 952 |
| IV (2008) t. 1, ss. 1280 | IX (2013), ss. 336 |
| V (2009) t. 1, ss. 1439 | |

IF – *Insegnamenti di Francesco* [Città del Vaticano]

- I (2013) t. 1, ss. 592
 I (2013) t. 2, ss. 983
 II (2014) t. 1, ss. 938
 II (2014) t. 2, ss. 949

- NP I – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, I (1978), Poznań–Warszawa 1987, ss. 220
 NP II, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, II (1979) t. 1, Poznań 1990, ss. 793
 NP II, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, II (1979) t. 2, Poznań 1992, ss. 753
 NP III, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, III (1980) t. 1, Poznań–Warszawa 1985, ss. 875
 NP III, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, III (1980) t. 2, Poznań–Warszawa 1986, ss. 924
 NP IV, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, IV (1981) t. 1, Poznań 1989, ss. 611
 NP IV, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, IV (1981) t. 2, Poznań 1989, ss. 572
 NP V, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, V (1982) t. 1, Poznań 1993, ss. 877
 NP V, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, V (1982) t. 2, Poznań 1996, ss. 1004
 NP VI, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VI (1983) t. 1, Poznań 1998, ss. 852
 NP VI, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VI (1983) t. 2, Poznań 1999, ss. 686
 NP VII, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VII (1984) t. 1, Poznań 2001, ss. 924
 NP VII, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VII (1984) t. 2, Poznań 2002, ss. 827
 NP VIII, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VIII (1985) t. 1, Poznań 2003, ss. 1076
 NP VIII, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VIII (1985) t. 2, Poznań 2004, ss. 856
 NP IX – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, IX (1986) t. 1, Poznań 2005, ss. 999
 AP 2 – Anioł Pański z Papieżem Janem Pawłem II, Città del Vaticano 1986, ss. 479

JAN PAWEŁ II

1979

1. *Powołanie zakonne żywym znakiem przyszłego wieku* (Przemówienie do sióstr zakonnych, Częstochowa, 5 VI), NP II, 1, s. 630-634; toż: *La vocazione religiosa segno vivo del secolo futuro*, IGP II, 1, s. 1425-1429, p. 3.

2. *Piękno radości, piękno miłości* (Audiencja generalna, 25 VII), NP II, 2, s. 40-42; toż: *La bellezza della gioia, la bellezza dell'amore*, IGP II, 2, s. 82-86.

3. *W miłości lśni piękno chrześcijaństwa* (Przemówienie do uczestników pielgrzymki Stowarzyszenia Nasza Rodzina, 24 IX), NP II, 2, s. 178-179; toż: *Nella carità rifulge la bellezza del cristianesimo*, IGP II, 2, s. 361-363.

4. *Piękno, któremu na imię Maryja* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 8 XII), NP II, 2, s. 648-649; toż: *Una bellezza inconsueta che ha nome Maria*, IGP II, 2, s. 1348-1350.

1980

5. *Piękno na to jest, by zachwycalo do pracy* (Homilia podczas Mszy św. w Lisieux, 2 VI), NP III, 1, s. 738-741; toż: *In comunione con le sofferenze di Cristo santa Teresa ci ha rivelato la realtà del Vangelo*, IGP III, 1, s. 1658-1664.

6. *Inauguracja wystawy „Cud Stworzenia”* (Przemówienie do członków organizacji im. Karola Wielkiego, 23 IX), NP III, 2, s. 374-375; toż: *Inaugurata la mostra „A Mirror of Creation”*, IGP III, 2, s. 711-712.

1981

7. *Gdy ludzkie ciało staje się przedmiotem sztuki* (Audiencja generalna, 15 IV), NP IV, 1, s. 451-455; toż: *Il corpo umano tema dell'opera d'arte*, IGP IV, 1, s. 942-948.

8. *Znaczenie muzyki kościelnej w służbie liturgii* (Przemówienie do Chóru Papieskiego, 18 IV), NP IV, 1, s. 462-463; toż: *Importanza della musica sacra nel servizio della liturgia*, IGP IV, 1, s. 964-966.

9. *Zagadnienie nagości w dziele sztuki* (Audiencja generalna, 22 IV), NP IV, 1, s. 472-477; toż: *L'opera d'arte deve sempre osservare la regolarità del dono e del reciproco donarsi*, IGP IV, 1, s. 986-991.

10. *Artysta jest pośrednikiem między Ewangelią i życiem* (Przemówienie do uczestników Włoskiego Krajowego Zjazdu Twórców Sztuki Sakralnej, 27 IV), NP IV, 1, s. 505-508; toż: *L'artista è mediatore tra il Vangelo e la vita*, IGP IV, 1, s. 1052-1056.

11. *Czy ciało ludzkie może być tematem dzieła artystycznego?* (Audiencja generalna, 6 V), NP IV, 1, s. 532-537; toż: *Responsabilità etica dell'artista nella trattazione del tema del corpo umano*, IGP IV, 1, s. 1105-1115.

12. *Odwieczna droga muzyki kościelnej* (Przemówienie po koncercie na cześć Ojca Świętego, 17 X), NP IV, 2, s. 188-189; toż: *Il cammino secolare della musica sacra*, IGP IV, 2, s. 449-450.

1982

13. *Kościół potwierdza swoje poważanie dla kultury i sztuki* (Przemówienie do grupy Przyjaciół Muzeów Watykańskich, 29 IV), NP V, 1, s. 611-612; toż: *La Chiesa riafferma la sua stima per l'arte e la cultura*, IGP V, 1, s. 1359-1361.

14. *Coimbra to świętość i piękno, historia i życie* (Przemówienie powitalne, Coimbra, 15 V), NP V, 1, s. 735-: toż: *Coimbra è santità e bellezza, storia e vita*, IGP V, 2, s. 1686-1689.

15. *Koncert muzyki symfonicznej młodych artystów europejskich dla Papieża* (10 VIII), NP V, 2, s. 258-259; toż: *Giovani artisti europei offrono al Papa un concerto di musica sinfonica*, IGP V, 3, s. 202-203.

1983

16. *Świat kultury i sztuki jest powołany do budowania człowieka* (Przemówienie po koncercie w La Scala, 21 V), NP VI, 1, s. 623-626; toż: *Il mondo della cultura e dell'arte è chiamato a costruire l'uomo*, IGP VI, 1, s. 1321-1325.

17. *To misterium przekazuje prawdy wieczne* (Przemówienie do grupy artystów teatralnych Festiwalu w Salzburgu, 3 IX), NP VI, 2, s. 155-156; toż: *La sacra rappresentazione trasmette le verità eterne*, IGP VI, 2, s. 350-351.

18. *Spotykamy się ze sobą w pytaniu o człowieka* (Przemówienie podczas spotkania z przedstawicielami świata nauki i sztuki, 12 IX), NP VI, 2, s. 217-220; toż: *La natura e l'arte conducono al mistero di Dio*, IGP VI, 2, s. 491-497.

19. *Muzyka sakralna niech będzie prawdziwą sztuką* (Homilia podczas Mszy św. dla Stowarzyszenia św. Cecylii, 25 IX), NP VI, 2, s. 283-286; toż: *La musica sacra sia vera arte e ispiri devozione e raccoglimento*, IGP VI, 2, s. 640-644.

20. *Koncert orkiestry włoskiego radia na cześć Papieża* (Przemówienie po koncercie, 21 X), NP VI, 2, s. 377-378; toż: *Concerto della RAI in onore del Papa*, IGP VI, 2, s. 830-831.

21. *Również ludzie kultury są solidarnie wciągnięci w proroczy obowiązek kształtowania sumień* (Przemówienie do intelektualistów europejskich, Rzym 15 XII), NP VI, 2, s. 631-636; toż: *Anche gli uomini di cultura sono coinvolti solidalmente in un impegno profetico di formazione di coscienze sensibili e capaci di dire no all'odio, alla violenza, al terrore*, IGP VI, 2, s. 1352-1360.

22. *Dzieło ewangelizacji kościelnej przechodzi także przez sztukę* (Przemówienie do pracowników muzeów, 20 XII), NP VI, 2, s. 655-656; toż: *L'opera di evangelizzazione della Chiesa passa anche attraverso l'arte*, IGP VI, 2, s. 1396-1397.

1984

23. *Błogosławiony Fra Angelico – sztuka jako droga doskonałości* (Homilia podczas Mszy św. z okazji obchodów Roku Świętego obchodzonego przez artystów, 18 II), NP VII, 1, s. 194-198; toż: *L'Angelico proclamato patrono degli artisti*, IGP VII, 1, s. 429-436.

24. *Japońska sztuka teatralna Noh w spektaklu ofiarowanym Papieżowi* (Castel Gandolfo, 22 VII), NP VII, 2, s. 55-56; toż: *L'arte giapponese del teatro „Noh” in uno spettacolo offerto al Papa* IGP VII, 2, s. 116-117.

25. *Idźcie i nieście wszystkim narodom prawdę, piękno i pokój* (Przemówienie podczas audiencji dla ruchu Comunione e Liberazione, 29 IX), NP VII, 2, s. 338-340; toż:

Nella Chiesa chiamati a collaborare, in intensa comunione, per portarla all'uomo, per dilatarla nel mondo, IGP VII, 2, s. 694-698.

1985

26. *Religijny wymiar sztuki* (Homilia podczas Mszy św. dla artystów, Bruksela, 20 V), NP VIII, 1, s. 805-810; toż: *Un mondo senza arte difficilmente si può aprire alla fede e all'amore*, IGP VIII, 1, s. 1560-1569.

27. *Niech mowa sztuki będzie echem boskiego Logosu* (Przemówienie podczas spotkania ze światem sztuki i kultury, Wenecja, 16 VI), NP VIII, 1, s. 972-975; toż: *L'arte rivelatrice di trascendenza e palestra di più alta umanità*, IGP VIII, 1, s. 1876-1880.

28. *Muzyka, jako wyraz wolności i prawdziwej wspólnoty, pomaga przezwyciężyć dyskryminację i bariery* (List do mons. Domenica Bartolucciego, 6 VIII), NP VIII, 2, s. 96-98; toż: *La musica espressione di libertà e di vera comunione aiuta a superare discriminazioni e barriere*, IGP VIII, 2, s. 209-212.

29. *Natchnienie i zgorszenie* (Homilia podczas Mszy św. dla Scholae cantorum, 29 IX), NP VIII, 2, s. 406-409; toż: *La sacra musica deve esprimere la verità del mistero di Cristo*, IGP VIII, 2, s. 794-801.

30. *Doceniać dawną spuściznę muzyczną, tworząc nowe formy zdolne wyrazić sacrum* (Przemówienie podczas inauguracji nowej siedziby Instytutu Muzyki Sakralnej, 21 XI), NP VIII, 2, s. 691-693; toż: *Valorizzare l'antico patrimonio musicale con forme nuove capaci di esprimere il sacro*, IGP VIII, 2, s. 1340-1343.

1986

31. *Talent jest darem Bożym* (Przemówienie do Katolickiego Związku Artystów Włoskich, 1 III), NP IX, 1, s. 285-287; toż: *Il talento dell'arte è dono di Dio*, IGP IX, 1, s. 565-568.

32. *Wiara inspiruje twórczość artystyczną* (Przemówienie do uczestników Kongresu Studiów „Ewangelizacja i dobra kultury Kościoła we Włoszech”, 2 V), NP IX, 1, s. 606-608; toż: *La fede esercita sulla produzione artistica una funzione illuminante ed ispiratrice*, IGP IX, 1, s. 1199-1202.

33. *Muzyka wezwaniem do rozważania piękna* (Przemówienie do zespołu filharmonii z Cannobio, 17 V), NP IX, 1, s. 736-737; toż: *Arte musicale: un appello a meditare la bellezza*, IGP IX, 1, s. 1455-1456.

34. *Muzyka: wyrazem wspólnoty między narodami i kulturami* (Przemówienie do artystów, Genua, 19 VI), NP IX, 1, s. 921-922; toż: *La musica: strumento di comunione tra i popoli e le culture*, IGP IX, 1, s. 1857-1859.

35. *L'arte alleata preziosa della fede* [Sztuka cennym sprzymierzeńcem wiary] (Przemówienie do Międzynarodowego Kongresu Artystów Chrześcijańskich, 14 X), IGP IX, 2, s. 1024-1028.

36. *Miłujcie prawdę, miłość, wolność i piękno* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 26 X), AP3, s. 139-145; toż: *Giovani: a salvarvi sarà la lotta coraggiosa contro la logica spietata dell'accaparramento*, IGP IX, 2, s. 1215-1222.

1987

37. *Muzyka łączy ludzi i uszlachetnia* (Audiencja dla chóru akademickiego z Zagrzebia, 17 I), ORpol. 8(1987) nr 1, s. 4; toż: *La musica avvicina gli uomini ai valori dello spirito*, IGP X, 1, s. 127-128.

38. *Trzeba, abyście trwali i pomagali trwać innym* (Przemówienie podczas spotkania ze światem kultury i sztuki, Kościół św. Krzyża, Warszawa, 13 VI), ORpol. 8(1987) nr 5 bis, s. 1516, p. 5; toż: *Dalla cultura e dall'etica scaturiscono un'economia ed un lavoro degni dell'uomo*, IGP X, 2, s. 2214-2220.

39. *Żeby żaden obszar kultury nie leżał odlegiem* (Przemówienie do polskich pielgrzymów, 31 VIII), ORpol. 8(1987) nr 910, s. 13.

1988

40. *Maryjne arcydzieło muzyczne* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 1 I), AP3, s. 287-290; toż: *Dal mattino della vita fino al tramonto si levi nel canto l'invocazione a Maria*, IGP XI, 1, s. 910.

41. *Ażeby ziemia nie zamieniła się w pustynię* (Przemówienie podczas spotkania z przedstawicielami świata nauki i sztuki, 26 VI), ORpol. 9(1988) nr 8, s. 22; toż: *Non si può ridurre la terra ad un deserto! Il bene e l'amore salveranno il mondo*, IGP XI, 2, s. 2201-2207.

42. *Muzyka jest wyrazem Bożego piękna* (Przemówienie po koncercie symfonicznym, 3 XII), ORpol. 9(1988) nr 12, s. 3; toż: *L'arte della musica: espressione di Dio*, IGP XI, 4, s. 1722-1723.

43. *La musica, più delle altre arti, ci parla di cose sante e divine* [Muzyka bardziej niż inne dziedziny sztuki mówi o sprawach świętych i Bożych] (Przemówienie do chóru Harmonici Cantores, 23 XII), IGP XI, 4, s. 1920-1921.

1989

44. *Offrite alla Chiesa le ricchezze della cultura indonesiana, offrite all'Indonesia le ricchezze della fede cattolica* [Ofiarujcie Kościołowi bogactwo kultury indonezyjskiej, ofiarujcie Indonezji bogactwa wiary katolickiej] (Homilia podczas Mszy św., Yogyakarta (Indonezja), 10 X), IGP XII, 2, s. 828-833.

1990

45. *Macie się stać objawieniem Pana dla ludów i kultur afrykańskich* (Przemówienie do kapłanów i zakonnic, Bamako, 28 I), ORpol. 11(1990) nr 23, s. 18-19; toż: *La Chiesa in Africa sia una vera epifania del Signore per i popoli di ogni cultura che vivono nel continente*, IGP XIII, 1, s. 260-265.

46. *Wobec dzieła genialnego artysty* (Przemówienie do uczestników międzynarodowego sympozjum „Michał Anioł i Kaplica Sykstyńska”, 31 III), ORpol. 11(1990) nr 2-3, s. 16; toż: *Nell'arte del Buonarroti il dramma e la rinascita spirituale di un'epoca*, IGP XIII, 1, s. 795-797.

47. *Il linguaggio universale dell'arte promuove l'unità e la pace tra i popoli* [Uniwersalny język sztuki promuje jedność i pokój wśród ludów] (Przemówienie do przedstawicieli telewizji japońskiej, 6 IV), IGP XIII, 1, s. 841-846.

1991

48. *Trzy wymiary piękna* (Przemówienie podczas wizyty w szpitalu pediatrycznym, Olsztyn, 6 VI), ORpol. 12(1991) nr 5, s. 55-57; toż: *Per voi e per tutti gli uomini chiedo il dono della salute e della fede*, IGP XIV, 1, s. 1517-1522.

49. *Jasnogórskie spotkanie młodzieży pozostanie źródłem nadziei* (Audjencja generalna, Rzym, 21 VIII), ORpol. 12(1991) nr 8, s. 47.

50. *Trzeba na nowo ukazać Europie wartość i piękno kultury chrześcijańskiej* (Audjencja z okazji 10-lecia Fundacji Jana Pawła II, 26 IX), ORpol. 12(1991) nr 9-10, s. 40-41; toż: *La Fondazione Giovanni Paolo II è stata creata per servire la cultura, la tradizione e la Nazione polacca*, IGP XIV, 2, s. 650-655.

1992

51. *Dalla musica un messaggio di pace e di fratellanza mondiale* [Płynące z muzyki przesłanie pokoju i światowego braterstwa] (Przemówienie do przedstawicieli Orfeó Català, 16 III), IGP XV, 1, s. 612-613.

52. *La vostra musica sia sempre spunto di elevazione spirituale* [Wasza muzyka niech będzie zawsze okazją do podniesienia na duchu] (Przemówienie do chóru Puccini, 4 IV), IGP XV, 1, s. 1041.

53. *Tylko Chrystus zaspokaja nasze pragnienie prawdy, piękna i szczęścia* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 12 IV), ORpol. 13(1992) nr 6, s. 7; toż: *A Denver, nel Colorado, l'VIII Giornata Mondiale della Gioventù*, IGP XV, 1, s. 1097-1100.

1993

54. *Dialog między nauką a wiarą* (Przemówienie podczas wizyty w Międzynarodowym Centrum Naukowym im. Ettore Majorany, Erice, Sycylia, 8 V), ORpol. 14(1993) nr 7, s. 12-15; toż: *Scienza e fede sono entrambe dono di Dio e in lui trovano il loro principio di unità*, IGP XVI, 1, s. 1107-1114.

55. *Piękno przyrody mówi o Bogu* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 20 VI), ORpol. 14(1993) nr 10, s. 58-59; toż: *Beata Angela, sii per ogni donna luminoso modello di femminilità evangelica*, IGP XVI, 1, s. 1609-1613.

56. Encyklika *Veritatis splendor* o niektórych podstawowych problemach nauczania moralnego Kościoła (6 VIII), ORpol. 14(1993) nr 10, s. 4-47, p. 51, 73, 107, 118; toż: *Lettera Enciclica Veritatis Splendor*, IGP XVI, 2, s. 156-375.

57. *La promozione di una cultura autenticamente europea è impresa urgente e necessaria per il nostro tempo* [Promocja autentycznej europejskiej kultury pilnym i koniecznym zadaniem dla naszych czasów] (Przemówienie po koncercie, Castel Gandolfo, 26 VIII), IGP XVI, 2, s. 569-570.

58. *Nowe przymierze między Kościołem a kulturą* (Przemówienie podczas spotkania ze światem kultury i nauki, Wilno, 5 IX), ORpol. 14(1993) nr 12, s. 16-19; toż: *Tra la Chiesa e la cultura è necessaria e urgente una nuova alleanza*, IGP XVI, 2, s. 641-646.

59. *Człowiek w centrum społecznej nauki Kościoła* (Przemówienie do przedstawicieli świata nauki i kultury, Ryga, 9 IX), ORpol. 14(1993) nr 12, s. 36-38; toż: *La dottrina sociale della Chiesa indica i principi che devono orientare una società degna dell'uomo*, IGP XVI, 2, s. 712-718.

1994

60. *Lettera per il IV centenario della morte di Giovanni Pierluigi Palestrina* [List z okazji 400-lecia śmierci Giovanniego Pierluigiego Palestriny] (2 II), IGP XVII, 1, s. 243-246.

61. *List do rodzin [...] z okazji Roku Rodziny 1994* (2 II), ORpol. 15(1994) nr 3, s. 4-35, p. 20, 23; toż: *Lettera alle Famiglie Gratissimam Sane*, IGP XVII, 1, s. 254-384.

62. *Sztuka na usługach wiary* (Przemówienie do uczestników plenarnego zgromadzenia Papieskiej Rady do Spraw Środków Społecznego Przekazu, 4 III), ORpol. 15(1994) nr 5, s. 15-16; toż: *I Media devono essere i nostri occhi aperti sulle sofferenze e sulle aspirazioni dell'intera umanità*, IGP XVII, 1, s. 599-602.

63. *Miłość natchnieniem kultury chrześcijańskiej* (Przemówienie do uczestników plenarnego posiedzenia Papieskiej Rady ds. Kultury, 18 III), ORpol. 15(1994) nr 5, s. 22-24, p. 8; toż: *In un mondo bisognoso di unità e di amore, la fede apre nuovi orizzonti al genio creativo dell'uomo*, IGP XVII, 1, s. 739-744.

64. *Kaplica Sykstyńska mówi o wielkości Boga* (Przemówienie podczas odsłonięcia odrestaurowanego Sądu Ostatecznego Michała Anioła, 8 IV), ORpol. 15(1994) nr 5, s. 32-34; toż: *La Cappella Sistina esprime la speranza di un mondo trasfigurato*, IGP XVII, 1, s. 899-909.

1995

65. *Kino nośnikiem kultury i wartości* (Orędzie na XXIX Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu, 6 I), ORpol. 16(1995) nr 5, s. 4-5; toż: *Cinema, veicolo di cultura e di proposita di valori*, IGP XVIII, 1, s. 33-38.

66. Encyklika [...] *Evangelium vitae* (25 III), ORpol. 16(1995) nr 4, s. 4-50, p. 31, 32, 36, 83, 84; toż: *Lettera Enciclica Evangelium Vitae*, IGP XVIII, 1, s. 605-840.

67. *Chrześcijaństwo i kultura* (Audjencja dla pracowników naukowych Akademii Sztuk Pięknych z Krakowa, 1 V), ORpol. 16(1995) nr 6, s. 60-61.

68. *Sztuka, która przemawia* (Przemówienie na zakończenie koncertu Orkiestry Filharmonii Krakowskiej, 30 VII), ORpol. 16(1995) nr 10, s. 56-57; toż: *L'incontro di due grandi tradizioni musicali*, IGP XVIII, 2, s. 1150-1152.

1996

69. Posynodalna adhortacja *Vita consecrata* o życiu konsekrowanym i jego misji w Kościele i w świecie (25 III), ORpol. 17(1996) nr 4, s. 4-52, p. 15, 16, 19, 20, 21, 24,

28, 35, 41, 64, 66, 75, 79, 104, 107, 109, 111; toż: *Esortazione Apostolica Vita Consecrata*, IGP XIX, 1, s. 604-836.

70. *Chrześcijaństwo i kultura* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 1 IX), ORpol. 17(1996) nr 11-12, s. 48-49; toż: *Visita pastorale in Ungheria per commemorare i 1000 anni della celebre Abbazia di Pannonhalma*, IGP XIX, 2, s. 261-265.

71. *Wymowa ikony* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 17 XI), ORpol. 18(1997) nr 1, s. 45-46; toż: *Le ricchezze spirituali della Chiesa, ad Oriente e ad Occidente, non potranno brillare in tutto il loro splendore senza una testimonianza di piena riconciliazione*, IGP XIX, 2, s. 716-719.

72. *Cała piękna* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 8 XII), ORpol. 18(1997) nr 2, s. 54-55; toż: *La contemplazione dell'Immacolata icona della santità della Chiesa, ci spinga ad un costante rinnovamento di vita*, IGP XIX, 2, s. 942-945.

73. *Piękno kształtem miłości* (Medytacja na placu Hiszpańskim, 8 XII), ORpol. 18(1997) nr 2, s. 11-12; toż: *Veniamo qui per trovare la fonte dello stupore, avvinti dalla bellezza spirituale di Maria*, IGP XIX, 2, s. 946-948.

1997

74. *Pragnę jeszcze raz podziękować Pani Fatimskiej za ocalone życie* (Homilia, Zakopane, 7 VI), ORpol. 18(1997) nr 7, s. 48-50; toż: *Qui in questo Santuario, voglio ancora una volta ringraziare la Signora di Fatima*, IGP XX, 1, s. 1430-1436.

75. *Sztuka i kultura w służbie ewangelizacji* (Przesłanie do uczestników II Zgromadzenia Plenarnego Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury, 25 IX), ORpol. 18(1997) nr 12, s. 4-5; toż: *I beni culturali possono aiutare l'anima nella ricerca delle cose divine e costituire pagine interessanti di catechesi e di asceti*, IGP XX, 2, s. 390-394.

1998

76. *L'armonia della musica è invito a contemplare l'eterna bellezza di Dio* [Harmonia muzyki jest zaproszeniem do kontemplacji odwiecznego piękna Boga] (Przemówienie na zakończenie koncertu zorganizowanego przez Academia Musicae pro Mundo Uno di Roma, 2 VIII), IGP XXI, 2, s. 111-112.

77. Encyklika *Fides et ratio* (14 IX), ORpol. 19(1998) nr 11, s. 4-40, p. 19, 21, 56, 83, 103; toż: *Lettera Enciclica Fides et Ratio*, IGP XXI, 2, s. 375-454.

78. *Dialog między kulturą, nauką i wiarą* (Przemówienie podczas spotkania z przedstawicielami świata nauki i kultury, Zagrzeb, Chorwacja, 3 X), ORpol. 19(1998) nr 12, s. 10-11; toż: *Il servizio all'uomo è il punto d'incontro tra la Chiesa ed il mondo scientifico e culturale*, IGP XXI, 2, s. 642-646.

79. *Znaki nadziei widoczne w Kościele* (Audiencja generalna, 25 XI), ORpol. 20(1999) nr 3, s. 30-31; toż: *I segni di speranza presenti nella Chiesa*, IGP XXI, 2, s. 1085-1088.

80. *Piękno zbawi świat* (Modlitwa na placu Hiszpańskim, 8 XII), ORpol. 20(1999) nr 2, s. 28; toż: *La Tota Pulchra deve salvare il mondo*, IGP XXI, 2, s. 1210-1213.

1999

81. *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów* (4 IV), ORpol. 20(1999) nr 5-6, s. 4-11, p. 5; toż: *Lettera agli artisti*, IGP XXII, 1, s. 704-722.

82. *Piękno tej ziemi woła o zachowanie jej dla przyszłych pokoleń* (Homilia podczas Liturgii Słowa, Zamość, 12 VI), ORpol. 20(1999) nr 8, s. 70-72; toż: *Come è possibile difendere la natura se si giustificano iniziative che colpiscono il cuore della creazione, che è l'esistenza dell'uomo?*, IGP XXII, 1, s. 1318-1325.

83. *Czas oczekiwania i nadziei* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 5 XII), ORpol. 21(2000) nr 2, s. 9; toż: *Avvento 1999: „Atrio” d'ingresso nel Grande Giubileo*, IGP XXII, 2, s. 1087-1089.

2000

84. *Świątynia sztuki i kultury* (Przemówienie z okazji inauguracji nowego wejścia do Muzeów Watykańskich, 7 II), ORpol. 21(2000) nr 4, s. 39-40; toż: *La Chiesa rinnova la volontà di dialogare con l'umanità nel segno dell'arte e della cultura*, IGP XXIII, 1, s. 153-155.

85. *W blasku piękna* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 13 II), ORpol. 21(2000) nr 4, s. 26; toż: *Ecco l'annuncio consolante del Giubileo: l'amore di Dio è tutto proteso a risanare l'uomo*, IGP XXIII, 1, s. 182-184.

86. *Piękno waszym powołaniem otrzymanym od Boga* (Przemówienie z okazji Jubileuszu Artystów, 18 II), ORpol. 21(2000) nr 4, s. 28-29; toż: *La conversione del cuore è opera d'arte comune dello Spirito e della nostra libertà*, IGP XXIII, 1, s. 208-212.

87. *Piękno spotkania z Chrystusem* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 30 VII), ORpol. 21(2000) nr 10, s. 53-54; toż: *Compito della Chiesa è la cura e la responsabilità per l'uomo al quale offrire incessantemente Cristo, unico suo Redentore*, IGP XXIII, 2, s. 106-109.

88. *Cała piękna i święta* (Modlitwa na placu Hiszpańskim, 8 XII), ORpol. 22(2001) nr 2, s. 56; toż: *L'affidamento al Cuore Immacolato di Maria del futuro della Chiesa e del mondo dischiuso dal Grande Giubileo del Duemila*, IGP XXIII, 2, s. 1056-1059.

2001

89. *Il criterio che deve ispirare ogni composizione ed esecuzione di canti e di musica sacra è quello di una bellezza che invita alla preghiera* [Kryterium, które powinno inspirować każdą kompozycję oraz wykonanie śpiewu i muzyki sakralnej, jest piękno zapraszające do modlitwy] (Przemówienie do profesorów i studentów, 19 I), IGP XXIV, 1, s. 193-196.

90. *Pan ogłasza z mocą swe słowo* (Audiencja generalna, 13 VI), ORpol. 22(2001) nr 10, s. 18-19, p. 2; toż: *Il Signore proclama solennemente la sua parola*, IGP XXIV, 1, s. 1191-1197.

2002

91. *Psalm 19 – hymn na cześć Boga Stwórcy* (Audiencja generalna, 30 I), ORpol. 23(2002) nr 6, s. 32-33; toż: *Salmo 18 A: Inno al Dio creatore*, IGP XXV, 1, s. 137-143.

92. *Psalm 65 – radość stworzeń z Opatrzności Bożej* (Audiencja generalna, 6 III), ORpol. 23(2002) nr 6, s. 36-37, p. 4; toż: *Salmo 64: Gioia delle creature di Dio per la sua provvidenza*, IGP XXV, 1, s. 312-318.

93. *Czytajcie i rozważajcie Ewangelię oraz życie nią* (Przemówienie podczas spotkania z młodzieżą Rzymu, 21 III), ORpol. 23(2002) nr 5, s. 35-36; toż: *Giovani del nuovo millennio, questa sera vi consegno il Vangelo. Buon cammino verso Toronto!*, IGP XXV, 1, s. 413-416.

94. *Wiara w Boga pomaga odkrywać prawdę, dobro i piękno* (Przemówienie do przedstawicieli wspólnot religijnych, 22 V), ORpol. 23(2002) nr 7-8, s. 15-16; toż: *Basta con la guerra in nome di Dio! Fino a quando avrò, io griderò: „Pace, nel nome di Dio”*, IGP XXV, 1, s. 840-847.

95. *Życie piękne i czyste* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 7 VII), ORpol. 23(2002) nr 10-11, s. 50-51; toż: *La Giornata Mondiale della Gioventù a Toronto è già incominciata*, IGP XXV, 2, s. 40-41.

96. *Psalm 148 – hymn na cześć Stwórcy* (Audiencja generalna, 17 VII), ORpol. 23(2002) nr 10-11, s. 49; toż: *Salmo 148: Glorificazione di Dio Signore e Creatore*, IGP XXV, 2, s. 68-73.

97. *Kościół potrzebuje sztuki, aby głosić orędzie Ewangelii* (Przemówienie do uczestników IV Zgromadzenia Plenarnego Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury, 19 X), ORpol. 24(2003) nr 1, s. 33-34; toż: *Si intensifichi un fecondo dialogo con gli artisti contemporanei per favorire l'incontro e l'abbraccio fra la Chiesa e l'arte*, IGP XXV, 2, s. 570-572.

98. *Piękno gór* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 10 XI), ORpol. 24(2003) nr 2, s. 47; toż: *È necessaria un'autentica svolta culturale: dallo sfruttamento indiscriminato delle risorse occorre „convertirsi” all'amministrazione responsabile dei beni che Dio ci offre*, IGP XXV, 2, s. 694-696.

2003

99. *Psalm 150 – chwalcie Pana* (Audiencja generalna, 26 II), ORpol. 24(2003) nr 5, s. 49; toż: *Salmo 150: Ogni vivente dia lode al Signore*, IGP XXVI, 1, s. 273-278.

100. Encyklika *Ecclesia de Eucharistia* o eucharystii w życiu Kościoła (17 IV), ORpol. 24(2003) nr 5, s. 4-24, p. 47; toż: *Lettera Enciclica Ecclesia de Eucharistia*, IGP XXVI, 1, s. 468-512.

101. *Psalm 8 – wielkość Stwórcy i godność człowieka* (Audiencja generalna, 24 IX), ORpol. 25(2004) nr 3, s. 36-37; toż: *Grandezza del Signore e dignità dell'uomo*, IGP XXVI, 2, s. 294-300.

102. *Tryptyk Rzymski. Medytacje*, Wydawnictwo św. Stanisława BM, Kraków 2003.

2004

103. *Odkryć na nowo prawdę, dobro i piękno małżeństwa* (Przemówienie do członków Trybunału Roty Rzymskiej, 29 I), ORpol. 25(2004) nr 4, s. 34-36; toż: *L'istituto matrimoniale rimane una realtà personale indissolubile, vincolo di giustizia e di amore, elevato alla dignità di sacramento cristiano*, IGP XXVII, 1, s. 118-122.

104. *Boże piękno w dziełach człowieka* (Przemówienie do uczestników sesji Akademii Papieskich, 9 XI), ORpol. 26(2005) nr 2, s. 42-43; toż: *Un nuovo umanesimo cristiano capace di additare l'autentica bellezza come itinerario di dialogo e di pace tra i popoli*, IGP XXVII, 2, s. 527-529.

105. *Maryja odbiciem piękna Chrystusa* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 8 XII), ORpol. 26(2005) nr 2, s. 25; toż: *Un faro di luce per l'umanità di ogni tempo che orienta a credere e a sperare in Dio*, IGP XXVII, 2, s. 672-673.

BENEDYKT XVI

2005

1. *La musica ci faccia sentire la grandezza e la bellezza di Dio* [Muzyka pozwala odczuć wielkość i piękno Boga] (Przemówienie na zakończenie koncertu ku czci Papieża w Auli Pawła VI, 20 X), IB I, s. 692-693.

2. *Continue ad essere messaggeri del bello, della fede e di Dio in questo mondo. Così anticipate in qualche modo l'eternità* [Nie przedstawajcie być posłańcami piękna, wiary i Boga w tym świecie. Tak w pewien sposób antycypujecie wieczność] (Podziękowanie na zakończenie koncertu Regensburger Domspatzen w Kaplicy Sykstyńskiej, 22 X), IB I, s. 694-695.

3. *Nel canto noi possiamo sentire la presenza della liturgia celeste, un po' della bellezza nella quale il Signore ci vuole comunicare la sua gioia* [W śpiewie możemy odczuć obecność liturgii niebiańskiej, zadatek piękna, w którym Pan pragnie przekazywać nam swoją radość] (Przemówienie do śpiewaków Papieskiej Kapeli Muzycznej Sykstyńska, 20 XII), IB I, s. 1012-1013.

4. Encyklika *Deus caritas est* (25 XII), ORpol. 27(2006) nr 3, s. 4-21, p. 31, 39, 40, 41, 42; toż: *Lettera Enciclica Deus Caritas Est*, IB I, s. 1050-1125.

2006

5. *Piękno chrztu świętego* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 8 I), ORpol. 27(2006) nr 4, s. 46; toż: *Riscoprire con gioia la bellezza del Battesimo*, IB II, 1, s. 39-40.

6. *Życie piękne w pokorze i ukryciu* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 19 III), ORpol. 27(2006) nr 8, s. 40; toż: *La bellezza di una vita semplice e laboriosa*, IB II, 1, s. 335-339.

7. *Wszystkim dziękuję za piękne spotkanie* (Przemówienie pożegnalne, Walencja, 9 VII), ORpol. 27(2006) nr 9-10, s. 19; toż: *A Città del Messico nel 2009 il VI Incontro Mondiale delle Famiglie*, IB II, 2, s. 46-49.

8. *Muzyka może nas prowadzić do modlitwy* (Przemówienie na zakończenie koncertu Kwartetu Filharmoników Berlińskich, 18 XI), ORpol. 28(2007) nr 3, s. 21; toż: *La storia del mondo è una meravigliosa sinfonia che Dio ha composto e la cui esecuzione Egli stesso dirige*, IB II, 2, s. 641-643.

9. *Synteza Ewangelii i kultury* (Przemówienie do pracowników Muzeów Watykańskich, 23 XI), ORpol. 28(2007) nr 3, 22-23; toż: *Santuario di arte e di fede dove ci si immerge in un concentrato di „teologia per immagini”*, IB II, 2, s. 673-675.

2007

10. *Piękno prawdy o małżeństwie, objawionej przez Chrystusa* (Przemówienie do pracowników Trybunału Roty Rzymskiej, 27 I), ORpol. 28(2007) nr 5, s. 31-33; toż: *La riscoperta della bellezza di quella „verità sul matrimonio” che Gesù ci ha pienamente insegnato*, IB III, 1, s. 117-122.

11. Posynodalna adhortacja apostolska *Sacramentum caritatis* (22 II), ORpol. 28(2007) nr 4, s. 4-42, p. 24, 35, 36, 53, 67, 82, 94, 96; toż: *Sacramentum Caritatis*, IB III, 1, s. 292-451.

12. *Odkryjmy piękno nawrócenia* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 11 III), ORpol. 28(2007) nr 4, s. 47; toż: *La conversione vince il male nella sua radice che è il peccato*, IB III, 1, s. 494-497.

13. *Muzyka zawsze była dla mnie pokrzepieniem i radością* (Przemówienie na zakończenie koncertu w Auli Pawła VI, 16 IV), ORpol. 28(2007) nr 6, s. 26; toż: *La musica: una compagna di viaggio che mi ha sempre offerto conforto e gioia*, IB III, 1, s. 680-681.

14. *Niech św. Augustyn będzie dla nas wzorem dialogu wiary i rozumu* (Spotkanie ze wspólnotą akademicką, 22 IV), ORpol. 28(2007) nr 6, s. 12-13; toż: *Centralità della persona, dimensione comunitaria, fecondo dialogo tra fede e cultura*, IB III, 1, s. 720-723.

15. *Muzyka, którą zrodziła cisza* (Przemówienie po koncercie, 27 X), ORpol. 28(2007) nr 12, s. 21-22; toż: *La vera gioia è radicata nella libertà che solo Dio può donare*, IB III, 2, s. 512-514.

16. *Nic nie jest piękniejsze od dzielenia się z innymi* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 23 XII), ORpol. 29(2008) nr 2, s. 16; toż: *Nulla è più bello e urgente dell'evangelizzazione*, IB III, 2, s. 891-894.

2008

17. *Życie jest poszukiwaniem prawdy, dobra i piękna* (Przemówienie na powitanie młodzieży na nabrzeżu Barangaroo, 17 VII), ORpol. 29(2008) nr 9, s. 13-16; toż: *La speranza del Vangelo in un mondo avido e diviso*, IB IV, 2, s. 44-52.

18. *Mistycyzm muzyki Brucknera* (Przemówienie po koncercie orkiestry Wiener Philharmoniker, Bazylika św. Pawła za Murami, 13 X), ORpol. 29(2008) nr 12, s. 45-46; toż: *La Chiesa nasce dall'unità dei diversi carismi*, IB IV, 2, s. 486-487.

19. *Prawdziwe piękno jest drogą chrześcijańskiego humanizmu* (Przesłanie z okazji XIII Sesji Publicznej Akademii Papieskich, 25 XI), ORpol. 30(2009) nr 2, s. 22-23; toż: *La vera bellezza è la strada dell'umanesimo cristiano*, IB IV, 2, s. 708-711.

20. *Niepokalana – odbłask piękna, które zbawia świat* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 8 XII), ORpol. 30(2009) nr 2, s. 25; toż: *In Maria la bellezza umile e libera che salva il mondo*, IB IV, 2, s. 784-788.

21. *W Maryi widzimy odbicie Boskiego światła* (Modlitwa na placu Hiszpańskim, 8 XII), ORpol. 30(2009) nr 2, s. 26; toż: *Solidali con chi è in difficoltà per superare le disparità sociali*, IB IV, 2, s. 789-791.

2009

22. *Muzyka sakralna pozwala nam otrzeć się o majestat i piękno Boga* (Przemówienie po koncercie z okazji 85. urodzin ks. Georga Ratzingera, 17 I), ORpol. 30(2009) nr 3, s. 11-12; toż: *La musica sacra aiuta a sfiorare la bellezza di Dio*, IB V, 1, s. 82-85.

23. *Życie ma wielką wartość, nawet kiedy jego piękno przysłania tajemnica cierpienia* (Orędzie na XVII Światowy Dzień Chorego, 2 II), ORpol. 30(2009) nr 3, s. 7-8; toż: *La vita umana è bella anche se avvolta dal mistero della sofferenza*, IB V, 1, s. 184-187.

24. *Świętość jaśnieje w Kościele szczególnym pięknem* (Homilia podczas Mszy św. kanonizacyjnej, 26 IV), ORpol. 30(2009) nr 7-8, s. 57-58; toż: *Nel Vangelo le basi per una società giusta e solidale*, IB V, 1, s. 664-669.

25. *Niech piękno miłości Bożej pociąga wielu do kapłaństwa i życia konsekrowanego* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 3 V), ORpol. 30(2009) nr 7-8, s. 59; toż: *La Chiesa sostiene il dialogo e la riconciliazione in Terra Santa*, IB V, 1, s. 710-714.

26. *Św. Bonawentura był poszukiwaczem Boga i piewcą stworzenia* (Przemówienie podczas spotkania z mieszkańcami Bagnoregio, 6 IX), ORpol. 30(2009) nr 11-12, s. 30-31; toż: *Cercatore di Dio e cantore del creato*, IB V, 2, s. 181-185.

27. *Dar świętości jaśnieje dziś w Kościele szczególnym pięknem* (Homilia podczas Mszy św. kanonizacyjnej, 11 X), ORpol. 31(2010) nr 1, s. 16-18; toż: *L'eroismo dei santi per un salto di qualità*, IB V, 2, s. 365-370.

2010

28. *Twórcie piękno, ale przede wszystkim niech w waszym życiu będzie miejsce dla piękna* (Przemówienie do przedstawicieli świata kultury, Lizbona, 12 V), ORpol. 31(2010) nr 7, s. 12-13; toż: *È l'ora di indicare nuovi mondi al mondo*, IB VI, 1, s. 678-681.

29. *Nie ma nic piękniejszego niż poznanie Chrystusa i dzielenie się z innymi przyjaźnią z Nim* (Przemówienie podczas spotkania z uczestnikami zgromadzenia Papieskich dzieł Misyjnych, 21 V), ORpol. 31(2010) nr 7, s. 44-45; toż: *La missione di annunciare il Vangelo vuol dire esprimere un giudizio critico sulle attuali trasformazioni culturali*, IB VI, 1, s. 752-755.

30. *Kościół ma być wizerunkiem Bożego piękna* (Homilia podczas Mszy św., 7 XI), ORpol. 32(2011) nr 1, s. 34-36; toż: *Misure economiche e sociali a sostegno della donna, della famiglia, della vita*, IB VI, 2, s. 794-799.

31. *Niech praca uczonych i artystów odzwierciedla wielkość oraz piękno naszej chrześcijańskiej nadziei* (Przesłanie z okazji XV sesji publicznej Akademii Papieskich, 15 XII), ORpol. 32(2011) nr 2, s. 33-34; toż: *Sulla via pulchritudinis*, IB VI, 2, s. 1010-1013.

2011

32. *Odkrywajmy piękno życia chrześcijańskiego* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 9 I), ORpol. 32(2011) nr 3, s. 41-42; toż: *Chi è Gesù?*, IB VII, 1, s. 33-37.

33. *Muzyka, która zrodziła się z wiary w Boga* (Przemówienie po koncercie, 5 V), ORpol. 32(2011) nr 7, s. 21-22; toż: *La vicinanza del popolo italiano al Vescovo di Roma*, IB VII, 1, s. 575-577.

34. *Mosty dialogu między ludami i narodami* (Przemówienie do mieszkańców Wenecji, 7 V), ORpol. 32(2011) nr 6, s. 23-24; toż: *Ponti di dialogo tra popoli e nazioni*, IB VII, 1, s. 602-604.

35. *Piękno i radość wiary* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 29 V), ORpol. 32(2011) nr 7, s. 59; toż: *Quel fiume benefico che ha irrigato i popoli*, IB VII, 1, s. 732-736.

36. *Zafascynowani pięknem miłości Chrystusa, bądźcie zawsze Jego wiernymi uczniami* (Czuwanie modlitewne z młodzieżą na lotnisku Cuatro Vientos, 20 VIII), ORpol. 32(2011) nr 10-11, s. 20-23.

37. *Miłość jest silniejsza od nienawiści i zła* (Psalm 110) (Audiencja generalna, 16 XI), ORpol. 33(2012) nr 1, s. 45-48.

2012

38. *Zauroczeni pięknem miłości Bożej* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 29 IV), ORpol. 33(2012) nr 6, s. 48-49; toż: *La vita ogni uomo è una storia d'amore*, IB VIII, 1, s. 510-515.

39. *O bracia, nie w te tony...!* (Przemówienie po koncercie w teatrze La Scala, 1 VI), ORpol. 33(2012) nr 7-8, s. 12-13; toż: *In cerca del Dio vicino*, IB VIII, 1, s. 669-671.

40. *Najpiękniejsze wspomnienia z całego Soboru* (Przemówienie podczas wizyty w ośrodku Ad genetes w Nemi, 9 VII), ORpol. 33(2012) nr 9-10, s. 24-25.

41. *Symfonia pokoju między narodami* (Przemówienie po koncercie West-Eastern Divan Orchestra, 11 VII), ORpol. 33(2012) nr 9-10, s. 25-26; toż: *Sinfonia di pace*, IB VIII, 2, s. 16-17.

42. *Gdy sztuka pomaga potrzebującym* (Przemówienie po koncercie, 11 VIII), ORpol. 33(2012) nr 9-10, s. 30-31; toż: *Quando l'arte diventa sostegno ai bisognosi*, IB VIII, 2, s. 78-79.

43. *Droga piękna kieruje umysł i serce ku Bogu* (Przemówienie po projekcji filmu *Sztuka i wiara – ‘Via Pulchritudinis’*, 25 X), ORpol. 33(2012) nr 12, s. 27-28; toż: *Quel linguaggio universale capace di elevare fino a Dio*, IB VIII, 2, s. 496-498.

44. *Świadkowie piękna wiary* (Przesłanie do uczestników XVII sesji publicznej Akademii Papieskich, 21 XI), ORpol. 34(2013) nr 1, s. 30-32; toż: *L'artista, come la Chiesa, testimone della bellezza della fede*, IB VIII, 2, s. 628-632.

FRANCISZEK

2013

1. *Jak pięknie jest uzyskać przebaczenie* (Homilia podczas Mszy św. w Domu św. Marty, 26 III), ORpol. 34(2013) nr 6, s. 5.
2. *Od narzekania do nadziei* (Homilia podczas Mszy św. w Domu św. Marty, 3 IV), ORpol. 34(2013) nr 6, s. 6-7.
3. *Pięknie jest być tutaj* (Przemówienie do uczestników Światowego Dnia Młodzieży, 25 VII), ORpol. 34(2013) nr 8-9, s. 9-11; toż: *Lo scandalo della croce*, IF I, s. 68-70.
4. *Boża orkiestra* (Audiencja generalna, 9 X), ORpol. 34(2013) nr 12, s. 34-35; toż: *La Chiesa è la casa dell'armonia*, IF I, 2, s. 348-354.
5. *Jakże piękny będzie dzień, w którym z mieczy powstaną lemiesz* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 1 XII), ORpol. 35(2014) nr 1, s. 54-55.
6. *Miasto gościnne i bogate w człowieczeństwo jest piękniejsze* (Homilia podczas Nieszporów w uroczystość Świętej Bożej Rodzicielki Maryi, 31 XII), ORpol. 35(2014) nr 2, s. 35-36.

2014

7. *Potrzebujemy prawdy, dobroci i piękna* (Przemówienie podczas spotkania z członkami stowarzyszenia Corallo, 22 III), ORpol. 35(2014) nr 3-4, s. 35-36; toż: *Fuggere dalla tentazione di clericalizzare i laici, nella Chiesa ognuno è importante*, IF II, 1, s. 306-308.

2015

8. *Kobiety ucieleśniają czule oblicze Boga* (Przemówienie do uczestników zgromadzenia plenarnego Papieskiej Rady Kultury, 7 II), ORpol. 36(2015) nr 3-4, s. 21-22.
9. *Kobieta jest arcydziełem stworzenia* (Audiencja generalna, 22 IV), ORpol. 36(2015) nr 5, s. 46-47.

2016

10. *Życie chrześcijańskie trzeba codziennie cierpliwie tkać jak piękny dywan* (Homilia podczas Mszy św. w ośrodku salezjańskim w Baku, 2 X), ORpol. 37(2016) nr 10, s. 23-25.
11. *Piękno chrześcijańskiej rodziny* (Przemówienie do członków Papieskiego Instytutu Studiów nad Małżeństwem i Rodziną, 27 X), ORpol. 37(2016) nr 11, s. 33-35.

2017

12. *Upiękzone dusze* (Homilia podczas Mszy św. w Domu św. Marty, 20 X), ORpol. 38(2017) nr 12, s. 28-29.

2018

13. *Sprzeciwiamy się logice wyższości kulturowej* (Homilia podczas Mszy św., Chile, 17 I), ORpol. 39(2018) nr 2, s. 16-17.

14. Adhortacja apostolska [...] *Gaudete et exsultate* o powołaniu do świętości w świecie współczesnym (19 III), p. 9, 15, 57, 69, 88, 99, 100, 122, 143, 154, 156, 156, 158, 163, 169.

15. *Piękno rodziny w planie Boga* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 7 X), ORpol. 39(2018) nr 11, s. 23-24.

16. *Potrzebujemy nowego serca* (Audiencja generalna, 28 XI) nr 12, s. 19-20.

2019

17. Posynodalna adhortacja apostolska *Christus vivit* do młodych i całego Ludu Bożego (25 III), p. 1, 17, 19, 36, 37, 56, 68, 79, 105, 129, 138, 142, 159, 164, 166, 179, 183, 191, 192, 198, 223, 263, 277.

NOTY O AUTORACH

Lilianna B i e s z c z a d, doktor, filozof. Studia z zakresu filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Od 2002 r. adiunkt w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii na Wydziale Filozoficznym UJ. Współredaktor „Biuletynu Polskiego Towarzystwa Estetycznego”, redaktor naczelna czasopisma naukowego „Estetyka. Biuletyn”. Założycielka Sekcji Somaestetyki, działającej w John Dewey Research Center na Wydziale Filozoficznym UJ w Krakowie.

Główne obszary zainteresowań badawczych: estetyka współczesna, postmodernistyczna filozofia kultury, teoria awangardy, a także filozofia tańca, problematyka somatyczna, performatywnizm.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Kryzys pojęcia sztuki. Filozoficzno-estetyczne koncepcje Th.W. Adorna, H.G. Gadamera, A.C. Danto* (2003); *Wiek awangardy* (red., 2006); *Zwrot performatywny w estetyce* (red., 2013); *Practising Aesthetics* (red., 2015). Redaktorka tomu czasopisma „Kultura Współczesna” (*Ciało tańczące*, 2011, nr 3(69)).

Magdalena B o r o w s k a, doktor habilitowany, filozof. Studia z zakresu filozofii na Uniwersytecie Warszawskim.

Od 1991 r. zatrudniona na UW, obecnie adiunkt w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii na Wydziale Filozofii i Socjologii i kierownik Pracowni Dydaktyki Filozofii przy tym instytucie.

Członkini Polskiego Towarzystwa Estetycznego oraz redakcji czasopisma „Sztuka i Filozofia”.

Główne obszary zainteresowań badawczych: estetyka tradycyjna i współczesna, filozofia przestrzeni, fenomenologia, współczesne relacje między filozofią a architekturą, przemiany wrażliwości estetycznej.

Publikacje książkowe: *Raj – miejsce czy droga? Wyobrażenia późnośredniowieczne a myśl współczesna* (2004); *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych* (2013).

Piotr C h l e b o w s k i, doktor habilitowany, literaturoznawca. Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II.

Od 1991 r. pracownik Ośrodka Badań nad Twórczością Cypriana Norwida w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Nauk Humanistycznych KUL.

Członek Towarzystwa Naukowego KUL.

Główne obszary zainteresowań badawczych: twórczość i biografia C. Norwida, literatura XIX w., romantyzm, korespondencja sztuk, edytorstwo dzieł literackich, muzyka współczesna.

Publikacje książkowe: *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku eposowi chrześcijańskiej* (2000); *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”* (2009); *Polihymnia CN 1. Studia i szkice interpretacyjne* (2019); *Polihymnia CN 2. Studia i szkice interpretacyjne* (2019).

Waldemar C z a j k o w s k i, doktor habilitowany, filozof, matematyk, profesor PŚI. Urodzony w 1955 r. w Poznaniu. Studia z zakresu matematyki na Uniwersytecie Adama Mickiewicza i na Uniwersytecie Śląskim, z zakresu filozofii (doktorat) na UŚ.

W latach 1978-1987 zatrudniony na UŚ, od 1987 r. pracownik naukowo-dydaktyczny Politechniki Śląskiej w Gliwicach, obecnie profesor nadzwyczajny w Katedrze Stosowanych Nauk Społecznych na Wydziale Organizacji Zarządzania.

Członek Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, członek-założyciel Polskiego Towarzystwa Oceny Techniki.

Główne obszary badań: filozofia społeczna, w szczególności teoria globalizacji, antropologia filozoficzna, metafizyka.

Autor artykułów z powyższych dziedzin oraz książki *Philosophies of Man. (A Study On/In a Meta(-)Anthropology)* (2001).

Mariusz C z e p c z y ń s k i, doktor habilitowany, geograf, profesor UG. Studia z zakresu geografii na Uniwersytecie Gdańskim.

Od 1991 r. pracownik UG, profesor nadzwyczajny w Katedrze Gospodarki Przestrzennej Instytutu Geografii na Wydziale Oceanografii i Geografii. W latach 2009-2011 profesor wizytujący na Eberhard Karls Universität w Tybindze.

Główne obszary zainteresowań badawczych: krajobrazy kulturowe, przemiany miast post-socjalistycznych, dziedzictwo kulturowe, zarządzanie obszarami metropolitalnymi, rozwój lokalny, jakość życia, semiotyka przestrzeni, procesy miejscotwórcze.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Cultural Landscape of Post-Socialist Cities: Representation of Powers and Needs* (2008); *Public Space: Between Reimagination and Occupation* (współred., 2018).

Agnieszka D o d a - W y s z y ń s k a, doktor habilitowany, filozof kultury, profesor UAM. Studia z zakresu filozofii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

W latach 1996-2000 asystent na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Od 2000 r. pracownik UAM, obecnie profesor nadzwyczajny w Zakładzie Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa należącym do Szkoły Nauk Humanistycznych UAM.

Członkini Towarzystwa Kulturoznawczego.

Główne obszary zainteresowań badawczych: filozofia przedstawienia (w szczególności rola przedstawień w myśleniu o uniwersaliach i w aksjologii), poglądy m.in. Jacques'a Rancière'a, Gilles'a Deleuze'a, Slavoj'a Žižka, Michela de Certeau, Charles'a S. Peirce'a, Jacquesa Lacana.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Inwazja ikonoklastów. Filozofia przedstawienia Jacques'a Rancière'a* (2012); *Pułapki przedstawienia. Filozofia przez pryzmat praktyk montażu pojęć* (2016); *Zarządzanie martwymi. Ironia eschatologii* (2019).

Maria G o ł ę b i e w s k a, doktor habilitowany, profesor IFiS PAN. Magisteria z zakresu filologii polskiej i filozofii na Uniwersytecie Warszawskim, studia doktoranckie w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN oraz w École des hautes études en sciences sociales (EHESS) w Paryżu.

Od 1997 r. zatrudniona w Zespole Filozofii Kultury IFiS PAN.

Członkini Polskiego Towarzystwa Fenomenologicznego, Polskiego Towarzystwa Estetycznego, Polskiego Towarzystwa Filozofii Systematycznej.

Główne obszary zainteresowań badawczych: filozofia współczesna (fenomenologia, filozofia egzystencji, strukturalizm i poststrukturalizm) i jej nowożytny źródła, w szczególności zagadnienia teoriopoznawcze, językoznawcze i aksjologiczne, a zwłaszcza semantyka, receptywność i performatywność w perspektywie fenomenologicznej.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności* (2003); *Między wątpieniem a pewnością. O związkach języka i racjonalności w filozofii poststrukturalizmu* (2003); *Rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego* (2006); *Wiedza egzystencjalna. O trzech koncepcjach poznania w filozofii egzystencji* (2008); *Nadawać znaczenie. Uwagi o filozofii kultury* (współred., 2013); *L'homme démocratique. Perspectives de recherche* (współred., 2014); *Studia o filozofii Sorena Kierkegaarda. Koncepcje, polemiki, inspiracje* (red., 2015).

Michał H a a k e, doktor habilitowany, historyk sztuki, profesor UAM. Urodzony w 1974 r. w Kaliszu. Studia z zakresu historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza.

Od 2004 r. adiunkt w Zakładzie Historii i Teorii Badań nad Sztuką Instytutu Historii Sztuki na Wydziale Historycznym UAM.

Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Polskiego Towarzystwa Karla Jaspersa.

Główne obszary badań: dzieje malarstwa, hermeneutyka historyczno-artystyczna, symbol w sztuce, historia portretu, darwinizm w kulturze wizualnej.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności* (2008); *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego* (2015).

Wojciech K a c z m a r e k, profesor, teatrolog. Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1979 r. pracownik KUL. Od 2002 r. kierownik Katedry Dramatu i Teatru Instytutu Filologii Polskiej na Wydziale Humanistycznym KUL, w latach 2003-2008 dyrektor tegoż Instytutu.

Członek Towarzystwa Naukowego KUL, Société Internationale d'Histoire Comparée du Théâtre, de l'Opera et du Ballet oraz Société Paul Claudel w Paryżu.

Główne obszary badań: teoria i historia teatru i dramatu, w szczególności dramatu i teatru religijnego w Polsce i w Europie w XIX i XX w.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Claudel w Polsce. Chrześcijańskie perspektywy interpretacji dramatu i teatru* (1989); *Dramat i teatr religijny w Polsce* (współred., 1991); *Wezwani do nadziei. Religia – ateizm – wiara w dramacie współczesnym. Zarys problematyki* (1993); *Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979-1989)* (współred., 1993); *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski* (1999); *Świat jako spektakl. Irenie Sławińskiej na dziewięćdziesiąte urodziny* (red., 2003); *Dramat obcy w Polsce w XIX i XX wieku* (współred., 2004); *Od kontestacji do relacji. Człowiek wobec Boga w dramacie Młodej Polski* (2007); *Teatr – Dramat – Sacrum. Katedra Dramatu i Teatru KUL (1975-2005)* (współred., 2007); *W kręgu polskiego dramatu i teatru religijnego XX wieku* (współred., 2007); *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu* (współred., 2008); *Dramat i teatr religijny. Wyróżniki i paradygmaty. W stulecie urodzin Profesor Ireny Sławińskiej* (współred., 2014); *Karol Wojtyła – Jan Paweł II artysta słowa* (współred., 2015); *Przeniknąć człowieka. Chrześcijański horyzont dramatu i teatru XX wieku* (2016).

Dominik M a i n s k i, doktor, historyk, historyk sztuki. Studia z zakresu historii i historii sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, doktorat z historii na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, studia podyplomowe z zakresu kształcenia kadry akademickiej do roli wykładowców przedmiotu „Ochrona własności intelektualnej” na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

W latach 1999-2004 aktor Sceny Plastycznej KUL, w latach 2001-2005 opiekun wystaw i aranżer ekspozycji w Galerii Sztuki Sceny Plastycznej KUL. Od 2005 r. pracownik Biblioteki Uniwersyteckiej KUL: w latach 2011-2016 kierownik Sekcji Dubletów i Sekcji Wydawnictw Krajowych Oddziału Gromadzenia Zbiorów, obecnie kustosz w Sekcji Rękopisów Oddziału Zbiorów Specjalnych. Przewodnik turystyczny po Lublinie.

Członek Towarzystwa Naukowego KUL, Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego, Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Medalierskiej przy Muzeum Monet i Medali Jana Pawła II w Częstochowie (przewodniczący Komisji Rewizyjnej).

Główne obszary zainteresowań badawczych: rzemiosło artystyczne, numizmatyka i medalierstwo, prawo autorskie w sztuce, sztuka norweska.

Autor artykułów z powyższych dziedzin.

Jolanta M. M a r s z a l s k a, profesor, historyk, bibliotekoznawca. Studia z zakresu bibliotekoznawstwa i informacji naukowej w Wyższej Szkole Pedagogicznej im. Komisji Edukacji Narodowej.

Kierownik Zakładu Badań nad Kulturą i Piśmiennictwem Średniowiecza w Instytucie Nauk Historycznych Wydziału Nauk Historycznych i Społecznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.

Członkini Polskiego Towarzystwa Historycznego, Zespołu Badań nad Kulturą Cystersów w Polsce oraz Komisji Historii i Architektury Sakralnej, Polskiego Komitetu Narodowego Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków przy UNESCO.

Odznaczona Złotym Krzyżem Zasługi i Medalem Komisji Edukacji Narodowej.

Główne obszary badań: księgozbiór rodziny książąt Lubartowiczów-Sanguszków, małopolskie księgozbiory klasztorne (w szczególności benedyktynów, cystersów, bernardynów i karmelitów bosych), historyczne księgozbiory diecezji tarnowskiej i płockiej.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Katalog inkunabułów Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Tarnowie* (1997); *Katalog Inkunabułów Biblioteki Opactwa oo. Cystersów w Szczyrzycu* (2002); *Opaci i przeorzy klasztoru oo. cystersów w Szczyrzycu od XIII do XX wieku* (2006); *Biblioteka opactwa cystersów w Szczyrzycu do końca XIX stulecia. Dziedzictwo wieków* (2007); *Testamenty książąt Lubartowiczów-Sanguszków. Wybór tekstów źródłowych z lat 1750-1875* (współred., 2011); *Klasztor karmelitów bosych w Czernej od pierwszej połowy XVII do końca XIX wieku. Dzieje – kultura – ludzie* (2014); *Zespoły proveniencyjne zasobu inkunabułów i starych druków Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Tarnowie. Właściciele, użytkownicy, bibliofile* (2017).

Andrzej M a r y n i a r c z y k SDB, profesor, filozof, metafizyk. Studia z zakresu filozofii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

W latach 1980-1987 wicektor i kierownik studiów w Wyższym Seminarium Duchownym Towarzystwa Salezjańskiego w Krakowie. Od 1987 pracownik KUL, od 1996 r. kierownik Katedry Metafizyki w Instytucie Filozofii na Wydziale Filozofii, w latach 1996-1999 Kierownik Sekcji Filozofii Teoretycznej KUL.

W latach 2000-2009 redaktor naczelny *Powszechnej encyklopedii filozofii*, w latach 2009-2011 redaktor naczelny *Encyklopedii filozofii polskiej*.

Prezes Polskiego Towarzystwa Tomasza z Akwinu. Członek Pontificia Academia di S. Tommaso w Rzymie, Società Internazionale Tommaso d'Aquino, American Association of Catholic Philosophers, American Society of Christian Philosophers, Towarzystwa Naukowego KUL, Lubelskiego Towarzystwa Filozoficznego,

Główne obszary badań: metafizyka, metodologia metafizyki, teoria poznania metafizycznego, filozofia prawa, antropologia filozoficzna.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Metoda separacji a metafizyka. Związek formowania pojęcia bytu z determinacją przedmiotu metafizyki* (1985); *System metafizyki. Analiza „przedmiotowozbornego” poznania* (1991); *Pluralistyczna interpretacja rzeczywistości. Dzieje arystotelesowskiej koncepcji substancji* (1998); *Metafizyka w ekologii* (1999); *Monistyczna i dualistyczna interpretacja rzeczywistości* (2001; wyd. angielskojęzyczne: *The Monistic and Dualistic Interpretation of Reality* (2010)); *O przyczynach, partycypacji i analogii* (2005); *Odkrycie wewnętrznej struktury bytów*

(2006); *Racjonalność i celowość świata osób i rzeczy* (2007); *Człowiek wobec świata. Studium z metafizyki realistycznej* (2009); *Metafizyka a ontologie* (2015); *The Realistic Interpretation of Reality* (2015); *Rationality and Finality of the World of Persons and Things* (2016); *On Causes, Participation and Analogy* (2017); *Dlaczego stworzenie „ex nihilo”*. *Teoria metafizycznego krejonizmu* (2018); *Discovery of the Internal Structure of Beings* (2018).

Elżbieta M i k i c i u k, doktor habilitowany, literaturoznawca, filolog, profesor UG. Studia z zakresu filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim.

Od 2001 r. pracownik Instytutu Filologii Polskiej na Wydziale Filologicznym UG, obecnie profesor nadzwyczajny w Zakładzie Dramatu, Teatru i Widowisk, kierownik Pracowni Badań nad Rosją w Literaturze i Kulturze Polskiej w wiekach XIX-XXI.

Główne obszary badań: literatura polska (w szczególności literackie obrazy Rosji i rosyjskiego prawosławia), literatura i kultura rosyjska (zwłaszcza twórczość Fiodora Dostojewskiego, rosyjski teatr i film, malarstwo staroruskie), związki malarstwa ikonowego i innych dziedzin sztuki.

Najważniejsze publikacje książkowe: *„Chrystus w grobie” i rzeczywistość „Anastasis”*. *Rozważania nad „Idiotą” Fiodora Dostojewskiego* (2003); *Teatr paschalny Fiodora Dostojewskiego. O wątkach misteryjnych „Braci Karamazow” i ich wizjach scenicznych* (2009); *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku* (współred., 2012); *Między rusofobią a rusofilią. Poglądy, postawy i realizacje w literaturze polskiej od XIX do XXI wieku* (współred., 2016); *Poza rusofobią i rusofilią? Poglądy, postawy i realizacje w literaturze polskiej* (współred., 2019); *Czytanie ikony. W kręgu literatury, teatru i filmu* (w druku); *Rosja Stanisława Brzozowskiego* (w przygotowaniu).

Krzysztof N a p o r a SCJ, doktor, teolog biblista. Studia z zakresu teologii w Wyższym Seminarium Misyjnym w Stadnikach oraz w Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, z zakresu nauk biblijnych w Pontifical Biblical Institute (PIB) w Rzymie, w Rothberg International School Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie i w École biblique et archéologique française de Jérusalem (EBAF).

Od 2010 r. wykładowca Starego Testamentu w Wyższym Seminarium Misyjnym Księży Sercanów w Stadnikach, od 2012 r. adiunkt w Katedrze Ksiąg Historycznych, Prorockich i Sapiencjalnych Instytutu Nauk Biblijnych na Wydziale Teologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.

Członek Stowarzyszenia Biblistów Polskich, Society of Biblical Literature, Europejskiej Sercańskiej Komisji Teologicznej.

Główny obszary zainteresowań badawczych: Pięcioksiąg, w szczególności Księga Rodzaju.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Breaking Boundaries: The Concept of Separation in Gen. 6.1-4* (2012); *„Niewiastę dzielną kto znajdzie?” (Prz 31,10). Rola kobiet w biblijnej historii zbawienia* (współred., 2016); *Uwierzyli Pismu i Słowu... Lectio divina do wybranych fragmentów Ewangelii* (2018).

Beata P u r c - S t ę p n i a k, doktor, historyk sztuki. Studia z zakresu historii sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

W latach 1985-1987 pracownik Biblioteki Gdańskiej PAN. Od 1987 r. zatrudniona w Pracowni Malarstwa Europejskiego Muzeum Narodowego w Gdańsku, obecnie kustosz, organizatorka wystaw. Od 2002 r. adiunkt w Zakładzie Teorii Sztuki Instytutu Historii Sztuki na Wydziale Historycznym UG.

Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Muzealników Polskich oraz International Council for Curators of Dutch and Flemish Art (CODART).

Wyróżniona nagrodą Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki, nominowana m.in. do Pomorskiej Nagrody Artystycznej.

Główne obszary zainteresowań badawczych: historia sztuki okresu nowożytnego, w szczególności sztuka niderlandzka i niemiecka, teoria sztuki europejskiej, historia muzealnictwa i kolekcjonerstwa.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Kula jako symbol Vanitas w malarstwie europejskim XVII wieku* (2005); *Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce Europejskiej od XV do pocz. XX wieku* (2007); „Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga. *Między uczoną teologią a pobożną filozofią. Idea zwierciadła w malarstwie europejskim XV-XVI wieku*, t. 1-2 (2012). Katalogi wystaw: *Stanisław Hiszpański (1904-1975). Malarstwo, grafika, rysunek* (1998); *Władysław Jackiewicz. Malarstwo* (1999); *Jak żywa jest martwa natura. Przykłady martwych natur i scen animalistycznych w nowożytnej sztuce europejskiej* (2006); *Sin: Images of Sin in European Art from the 15th to the Early 20th Century / Grzech. Obrazy grzechu w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku* (2015).

Ks. Krzysztof S a s ł a, magister, teolog. Studia z zakresu teologii kapłańskiej na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie.

W latach 2018-2019 wikariusz w parafii Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie, obecnie w parafii Świętego Marcina w Biskupicach.

Główne obszary zainteresowań badawczych: sacrum, duchowość ateistyczna.

CONTENTS
Ethos 32, no. 3 (127) (2019)

BEAUTY

| | |
|---|----|
| From the Editors – Piękno, “ja” i wspólnota (P.M.) | 5 |
| From the Editors – Beauty, the Self, and the Community (P.M.) | 11 |
| J o h n P a u l I I – “Piękno powołaniem otrzymanym od Boga” (Przemówienie z okazji jubileuszu artystów, Watykan, 18 II 2000) | 19 |
| J o h n P a u l I I – “Beauty is the vocation bestowed on you by God” (Address for the Jubilee Celebration for Artists, Vatican, 18 February 2000). | 23 |

TOWARDS THE FOUNDATION OF BEAUTY

| | |
|--|----|
| Krzysztof N a p o r a, SCJ – “How beautiful is your love” (Sg 4:10) On Beauty in the Song of Songs | 29 |
| DOI 10.12887/32-2019-3-127-05 | |
| Andrzej M a r y n i a r c z y k – <i>Pulchrum sequitur esse rei</i> : At the Source of the Transcendental Beauty | 49 |
| DOI 10.12887/32-2019-3-127-06 | |
| Waldemar C z a j k o w s k i – Mathematics and Beauty | 68 |
| DOI 10.12887/32-2019-3-127-07 | |

BEAUTY IMMORTALIZED

| | |
|--|-----|
| Beata P u r c - S t ę p n i a k – Gods, Heroes, and Virtues: Beauty as a Virtue in the Italian Painting and Graphic Art of the Early Renaissance | 93 |
| DOI 10.12887/32-2019-3-127-08 | |
| Michał H a k e – The Beauty of Symbol: On Rogier van der Weyden’s <i>Columba Annunciation</i> | 124 |
| DOI 10.12887/32-2019-3-127-09 | |

- Agnieszka D o d a - W y s z y ń s k a – Beauty in a Politicized World: The Case of the Creators of *art brut* 154
DOI 10.12887/32-2019-3-127-10
- Dominik M a i ń s k i – To Perpetuate the Heritage: The Iconography of Medals Dedicated to St. John Paul II 176
DOI 10.12887/32-2019-3-127-11

BEAUTY, OR THE GOOD

- Mariusz C z e p c z y ń s k i – Beautiful Landscape as a Public Good: Representations and Aesthetization 197
DOI 10.12887/32-2019-3-127-12
- Jolanta M. M a r s z a ł s k a – A Modest Beauty: The Ideal of Asceticism and Simplicity in Cistercian Churches, as Envisioned in Saint Bernard’s of Clairvaux *Apology to William of Saint Thierry* 219
DOI 10.12887/32-2019-3-127-13
- Magdalena B o r o w s k a – Beauty and (Modern) Architecture: From the Criterion of Aesthetic Appraisal to the Phenomenological *noesis*. 232
DOI 10.12887/32-2019-3-127-14

TO TACKLE THE MYSTERY OF BEAUTY

- Maria G o ł ę b i e w s k a – The Subject of Intentions and Lived-Experiences: Receptivity of the Subject and Aesthetic Evaluations, according to Nicolas Malebranche 255
DOI 10.12887/32-2019-3-127-15
- Lilianna B i e s z c z a d – Beauty in the Form of Dance, or Beauty of the Form of Dance? On the Need for Philosophical Aesthetics 280
DOI 10.12887/32-2019-3-127-16
- Elżbieta M i k i c i u k – *Kenosis is Kalophania*: Fyodor Dostoevsky on the Mystery of the Beauty of Christ 299
DOI 10.12887/32-2019-3-127-17
- Fr. Krzysztof S a s u ł a – The “Savage Sacred” and Kitsch: Some Remarks on the Aesthetic, Ethical, Psychological, and Theological Aspects of Mysticism 329
DOI 10.12887/32-2019-3-127-18

KAROL WOJTYŁA–JOHN PAUL II
INSPIRATIONS

- Wojciech K a c z m a r e k – From the Human Experience to the Love of a Person: The Human Person and Their Relationships with Others, as seen in the Literary Output of Karol Wojtyła–John Paul II 351
DOI 10.12887/32-2019-3-127-19

THINKING ABOUT THE FATHERLAND...

- Piotr C h l e b o w s k i – “It is the shape of Love.” The Concept of Beauty, as seen in the Output of Cyprian Norwid 377
DOI 10.12887/32-2019-3-127-20

NOTES AND REVIEWS

- Fr. Sławomir N o w o s a d – A University Must Be Distinctive (review of M.W. Roche’s *Realizing the Distinctive University: Vision and Values, Strategy and Culture*, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2017) 407
- Fr. Damian B e d n a r s k i – Conferences of the Polish Conciliar Fathers (review of M. Białkowski’s *Protokoły konferencji polskich ojców soborowych: Zbiór dokumentów 1962–1965*, Lublin: Wydawnictwo Gaudium, 2019) 412
- Jakub G u ż y ń s k i – Post-Liberalism: A Theological and Political Perspective (review of J. Milbank and A. Pabst’s *The Politics of Virtue: Post-Liberalism and the Human Future*, London and New York: Rowman & Littlefield, 2016) 417
- Dawid W i n c ł a w – How to Shape the Skill of Philosophical Investigation? (review of Ł. Krzywoń’s *Filozofuj z dziećmi: Poradnik do prowadzenia filozoficznych dociekań z dziećmi i młodzieżą*, Lublin: Wydawnictwo Academicum, 2019) 426
- Books recommended by *Ethos* (C. Norwid, *Vade-mecum: Transliteracja autografu*, ed. by M. Grabowski, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018; Jarosław Merecki, SDS, *Osoba i dobro: Szkice o filozofii i teologii osoby Karola Wojtyły–Jana Pawła II*, Lublin: Instytut Jana Pawła II KUL and Wydawnictwo KUL, 2019) 431

THROUGH THE PRISM OF THE ETHOS

- Dorota C h a b r a j s k a – *The Mountaineer: Towards the Deep Structure of Beauty* 435

BIBLIOGRAPHY

| | |
|---|-----|
| Maria Filipiak – The Beauty of the Creation and the Beauty of Culture: A Bibliography of the Addresses of John Paul II, Benedict XVI, and Francis from 1978 to 2019 | 441 |
| DOI 10.12887/32-2019-3-127-27 | |
| Notes about the Authors | 459 |

Wydawca

WYDZIAŁ FILOZOFII KUL
OŚRODEK BADAŃ NAD MYŚLĄ JANA PAWŁA II
„INSTYTUT JANA PAWŁA II KUL”
Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin
telefon i fax: +48 81 4453217, telefon redakcji: +48 81 4453218
e-mail: ethos@kul.lublin.pl

Instytut Jana Pawła II powołany został do istnienia uchwałą Senatu Akademickiego KUL 25 VI 1982 r. jako „międzywydziałowy ośrodek naukowy i dydaktyczny Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego”, przeznaczony do studiów „myśli i dzieła papieża Jana Pawła II” oraz do „budowania wspólnoty osób w duchu głoszonej przez Niego nauki Chrystusa” (Statut Instytutu). Działalność Instytutu koncentruje się na filozofii i teologii człowieka, moralności oraz misji duszpasterskiej św. Jana Pawła II. Instytut realizuje swoje zadania głównie poprzez doroczne sympozja naukowe, działalność badawczą i dydaktyczną (konwersatoria) oraz wydawniczą. Instytut Jana Pawła II stanowią: Rada Naukowa (przewodniczący – prof. dr hab. Andrzej Szostek MIC), Zarząd Instytutu (dyrektor – dr hab. Ewa Agnieszka Lekka-Kowalik, prof. KUL), pracownicy oraz kwartalnik „Ethos”.

**Rada Naukowa
Instytutu
Jana Pawła II**

Prof. Dr hab. Andrzej SZOSTEK MIC – przewodniczący Rady Naukowej
Ks. Prof. Dr hab. Antoni DĘBINSKI – rektor KUL
Prof. Dr hab. Paweł SMOLEŃ – prorektor KUL
Ks. Prof. Dr hab. Andrzej KICIŃSKI – prorektor KUL
Prof. Dr hab. Iwona NIEWIADOMSKA – prorektor KUL
Ks. Prof. Dr hab. Czesław BARTNIK
Prof. Dr hab. Barbara CHYROWICZ SSpS
Prof. Dr hab. Andrzej DERDZIUK OFM Cap
Ks. Prof. Dr hab. Tadeusz DOLA
Prof. Dr hab. Jerzy W. GAŁKOWSKI
Prof. Dr hab. Alicja GRZEŚKOWIAK
Ks. Prof. Dr hab. Krzysztof GUZOWSKI
Kard. Prof. Dr hab. Marian JAWORSKI
Prof. Dr hab. Wojciech KACZMAREK
Prof. Dr hab. Karol KLAUZA
Prof. Dr hab. Jarosław KUPCZAK OP
Prof. Dr hab. Hugolin LANGKAMMER OFM
Prof. Dr hab. Wojciech ŁĄCZKOWSKI
Prof. Dr hab. Małgorzata U. MAZURCZAK
Abp Prof. Dr hab. Alfons NOSSOL
Prof. Dr hab. Robert PIŁAT
Prof. Dr hab. Andrzej PÓŁTAWSKI
Prof. Dr hab. Grzegorz PRZEBINDA
Prof. Dr hab. Jacek SALIJ OP
Prof. Dr hab. Stefan SAWICKI
Ks. Prof. Dr hab. Jan SOCHON
Prof. Dr hab. Krystyna STAWECKA
Prof. Dr hab. Andrzej STOFF
Prof. Dr hab. Władysław STRÓŻEWSKI
Ks. Prof. Dr hab. Alfred M. WIERZBICKI
Ks. Prof. Dr hab. Henryk WITCZYK
Prof. Krzysztof ZANUSSI
Prof. Dr hab. Zofia ZDYBICKA USJK

**Warunki
prenumeraty****Cena prenumeraty krajowej na rok 2019: rocznie 70,00 zł.**

Prenumeratory indywidualni oraz instytucje mogą zamawiać prenumeratę, wpłacając wymionaną kwotę na konto Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w Banku Pekao S.A. 71 1240 2382 1111 0000 3926 2222 z zaznaczeniem nazwy rachunku: „Prenumerata ETHOSU”. Prenumeratę zagraniczną można zamawiać, wpłacając odpowiednią kwotę na konto: Bank Pekao S.A. III O. Lublin, ul. Krakowskie Przedmieście 64, 20-954 Lublin nr 51124023821787000039262150 (USD) nr 04124023821978000039262176 (EUR) z zaznaczeniem nazwy rachunku: „Prenumerata ETHOSU”. Cena pojedynczego numeru – 17 USD (16 EUR), prenumerata roczna – 55 USD (50 EUR).

Kolportaż

Kwartalnik ETHOS (Tomasz Górka), Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin
telefon: +48 81 4453217, e-mail: eth-kolp@kul.pl

W poprzednich numerach:

Kryzys teologii moralnej (15-16)
Drugie „Przedwiośnie” (18-19)
Norwid dziś (20)
Wokół problemów bioetyki (25-26)
O ethos małżeństwa i rodziny (27)
Jana Pawła II wizja Europy (28)
Kobieta w rodzinie i społeczeństwie (29)
Klasyczne korzenie kultury współczesnej (35-36)
Kapłan w końcu wieku (38-39)
Po pielgrzymce 1997 (41-42)
Ethos miłości: eros i agape (43)
Etyka badań naukowych (44)
Jesień i zima życia (47)
Stanisław Wyspiański: dramat i ethos (48)
Chrześcijaństwo na progu trzeciego tysiąclecia (49-50)
Polskie przełomy (51)
Przesłanie Zbigniewa Herberta (52)
Etyka a demografia (55)
Dzieje: nie-Boska komedia? (56)
O solidarność rodziny narodów Europy (57-58)
O solidarność rodziny narodów świata (59-60)
Prawo niedoskonałe czy niesprawiedliwe? (61-62)
Ethos Pielgrzymy (63-64)
Dramat Judasza (65-66)
Polska Jana Pawła II (67-68)
Osoba w społeczeństwie informacyjnym (69-70)
Wojna sprawiedliwa? (71-72)
Muzyka – piękno, dobro, świętość (73-74)
O nowej edukacji (75)
O filozofii Karola Wojtyły (76)
Ethos teatru (77-78)
Białoruś i Ukraina – bliższa Europa (81)
Ciało – osoba – kultura (82-83)
„I będą oboje jednym ciałem” (84)
Oblicza emigracji (87-88)
Kino i transcendencja (89)
O winie i karze (90-91)
Między cnotą a niegodziwością (92)
O radości (93-94)
Filozof osoby – Tadeusz Styczeń SDS (1931-2010) (95)
Ubóstwo dziś (96)
Ethos słowa (97-98)
Czas i wieczność (99)
Filozofia Vaticanum Secundum (100)
Świadomość i tożsamość (101)
Nasi „bracia mniejsi” (102)
O przyjaźni (103)
Ethos przestrzeni (104)
Świętość – ideał i fakt (105)
O przemocy (106)
Wobec utopii (107)
Lęk (108)
Przyszłość humanistyki (109)
Szaleństwo (110)
Transhumanizm (111)
Ethos filozofii (112)
O ciszy i milczeniu (113)
Ethos wizerunku (114)
Chrześcijaństwo w kulturze Zachodu (115)
Koniec osoby? (116)
Obcy (117)
Wstyd (118)
Ethos światła (119)
Ból (120)
Pieniądz (121)
Krzywda (122)
Książka (123)
Upadek (124)
Słuchanie (125)
Muzyczność (126)

Cena: 20 zł
Cena wersji elektronicznej: 20 zł
w tym VAT: 8 %

W najbliższych numerach:

- * Hope (tom angielskojęzyczny)
- * Rozmowa
- * Dom
- * Rzeczy

ISSN 0860-8024



9 770860 802403

www.ethos.lublin.pl