

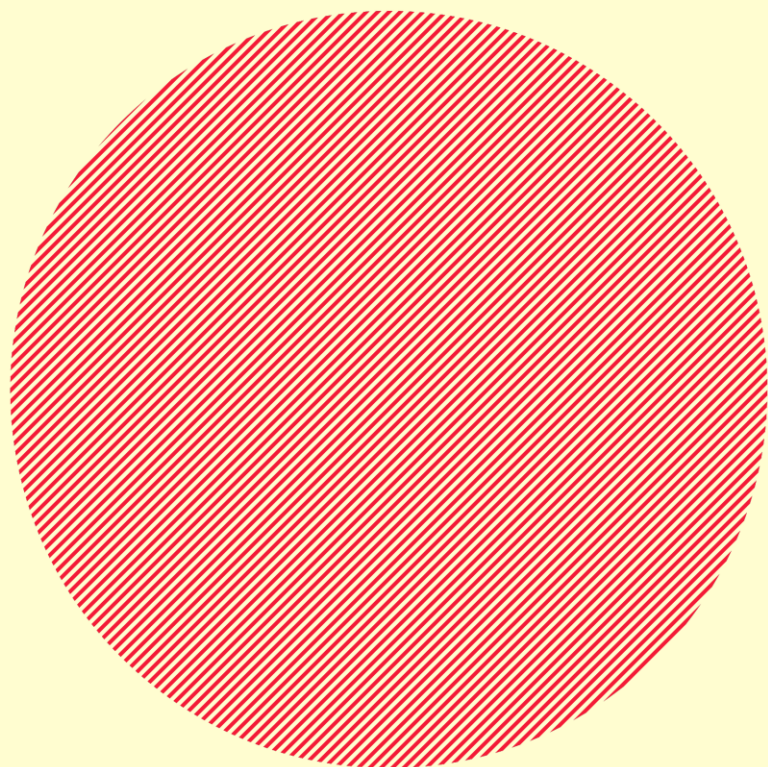
# Zeszyty

NUMER 2 (1/2011)

# Naukowe

Towarzystwa Doktorantów

Uniwersytetu Jagiellońskiego



Kraków 2011

UNIVERSYTETU  
JAGIELLOŃSKIEGO  
NAUKI

## RADA NAUKOWA

PROF. DR HAB. KAROL MUSIOŁ  
REKTOR UNIwersYTETU Jagiellońskiego

PROF. DR HAB. ANDRZEJ MANIA  
PROREKTOR UNIwersYTETU Jagiellońskiego DS. DYDAKTYKI

PROF. DR HAB. MARIA FLIS  
DZIEKAN WYDZIAŁU FILOZOFICZNEGO UJ

PROF. DR HAB. BOGDAN SZLACHTA  
DZIEKAN WYDZIAŁU STOSUNKÓW MIĘDZYNARODOWYCH I POLITYCZNYCH UJ

PROF. DR HAB. KATARZYNA KIEĆ-KONONOWICZ  
WYDZIAŁ FARMACEUTYCZNY, UJ COLLEGIUM MEDICUM, KIEROWNIK STUDIÓW DOKTORANCKICH

PROF. DR HAB. JACEK SKŁADZIEN  
WYDZIAŁ LEKARSKI, UJ COLLEGIUM MEDICUM, KIEROWNIK STUDIÓW DOKTORANCKICH

PROF. DR HAB. MARTA KUDELSKA  
WYDZIAŁ FILOZOFICZNY UJ, PRODZIEKAN DS. STUDENCKICH

DR HAB. LESZEK SOSNOWSKI  
WYDZIAŁ FILOZOFICZNY UJ

Zeszyty

# Naukowe

Towarzystwa Doktorantów

Uniwersytetu Jagiellońskiego

NUMER 2 (1/2011)

Nauki  
Humanistyczne



KRAKÓW 2011

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ  
Ul. Straszewskiego 25/3  
31-113 Kraków

Redaktor naczelna:  
Paulina Tendera

Zastępca redaktor naczelnej:  
Marcin Lubecki

Sekretarz redakcji:  
Rafał Opulski

Zespół redakcyjny Nauk Humanistycznych:  
Joanna Dziadowiec (red. prowadząca),  
Marcin Lubecki, Paulina Tendera

Recenzenci:  
Prof. dr hab. Ryszard Kantor,  
Prof. dr hab. Nadiya Mikula,  
Dr hab. Piotr Krasny,  
Dr hab. Janusz Mizera,  
Dr hab. Piotr Mróz,  
Dr hab. Leszek Sosnowski,  
Dr Małgorzata Ruchel

Redakcja językowa i korekta:  
Marcin Lubecki (red. prowadzący),  
Anna Kowalcze-Pawlik, Anna Wrońska,  
Dominika Czakon, Andrzej Chowaniec,  
Ewa Skotniczna

Skład:  
Marcin Lubecki

Projekt okładki:  
Szymon Drobnik

## SPIS TREŚCI

KATARZYNA MIGDAŁ .....	7
AWANGARDOWE OBLICZE REALIZMU. MONTAŻ LITERACKI DEBORY VOGEL	
SONIA KAMIŃSKA .....	35
BRZYTTWA OCKHAMA CZY BRZYTTWA AUSTINA – KTÓRA OSTRZEJSZA?	
EWA SKOTNICZNA.....	51
DZIEWIĘTNASTOWIECZNE RYCINY Z WIDOKAMI MIAST I ZABYTEKÓW NA RYNKU SZTUKI W POLSCE	
MAGDALENA BAK.....	67
WYOBRAŻNIA I SŁOWO. <i>NUTA CZŁOWIECZA</i> JÓZEFA CZECHOWICZA	
MICHAŁ MALESZKA .....	95
PROCES KSZTAŁTOWANIA SIĘ NOWEJ TOŻSAMOŚCI W SYTUACJI POSTMIGRACYJNEJ NA PRZYKŁADZIE NARRACJI BIOGRAFICZNEJ RYSZARDA BITOWTA	
ZUZANNA GRÜNER.....	114
ESTETYKA JAPOŃSKA W KULTURZE ZACHODU	
LUIZA KULA.....	130
ZJAWISKO TOTALITARYZMU W PERSPEKTYWIE DZIEŁA HANNAH ARENDT	
ANNA SKÓBEL.....	139
WOBEC ZŁA..., CZYLI O TYM, CO ŁĄCZY, A CO DZIELI <i>MISTRZA I MAŁGORZATĘ</i> OD <i>MATKI JOANNY OD ANIOŁÓW</i>	
JAROSŁAW ZAPART.....	151
O PRZEŻYCIU ESTETYCZNYM I MISTYCZNYM U ABHINAWAGUPTY	
Ян Чайковський (JAN CZAJKOWSKI).....	168
ПОЛІТИЧНЕ ВІДЧУЖЕННЯ ЛЮДИНИ У СУЧАСНОМУ ЛІБЕРАЛІЗМІ	
RECENZJE, SPRAWOZDANIA, DyskusJE	
DOMINIKA CZAKON, PAULINA TENDERA.....	201
SPRAWOZDANIE Z PRAC ZESPOŁU BADAWCZEGO REALIZUJĄCEGO PROGRAM „KRYZYS CZY PRZEMIANA? POSTACIE «KOŃCA SZTUKI» W ESTETYCE WSPÓŁCZESNEJ” JAKO PUNKT HARMONOGRAMU PROJEKTU BADAWCZEGO WŁASNEGO NR NN101 108336	

PAULINA TENDERA .....	205
STANOWISKA I KONTROWERSJE WE WSPÓŁCZESNEJ FILOZOFII SZTUKI. RECENZJA KSIĄŻKI BOHDANA DZIEMIDOKA <i>GŁÓWNE KONTROWERSJE ESTETYKI WSPÓŁCZESNEJ</i>	
MALINA BARCIKOWSKA.....	209
UCZESTNIK SZTUKI JAKO ŚWIADEK W HERMENEUTYCE HANSA-GEORGA GADAMERA. UWAGI NA MARGINESIE WYSTAWY „FABRYKA” W CSW ZNAKI CZASU W TORUNIU	
INFORMACJE O AUTORACH .....	218

KATARZYNA MIGDAŁ

## AWANGARDOWE OBLICZE REALIZMU. MONTAŻ LITERACKI DEBORY VOGEL

„Nie ma dla artysty większej konieczności i większej namiętności niż konieczność formowania. Tak długo nie będzie on odczuwał rytmu kształtów, jak długo będzie powtarzać obce formy. Konieczność kształtowania w ogóle jest jednoznaczna z poszukiwaniem nowego wyrazu, koniecznością określonego czasu. Postulat poszukiwania coraz to nowych form pochodzi z wewnętrznej rozpaczki, z niemożności egzystencji pozbawionej życiowego planu”.

Debora Vogel, *Der mut cu zajn ejnzam*<sup>1</sup>

Twórczość Debory Vogel przypada na okres dwudziestolecia międzywojennego<sup>2</sup>. Wpisuje się ona w epokę modernizmu, ze szczególnym uwzględnieniem jej awangardowego paradygmatu. Cały dorobek estetyki – proza, poezje, teoria – zakorzenia się w modernistycznym światopoglądzie i współgra z artystycznymi założeniami awangardy<sup>3</sup>. Jest on świadectwem śmia-

---

<sup>1</sup> Cyt. za: K. Szymaniak, *Posłowie. Atom nieodłączny smutku. Na marginesie montażu Debory Vogel*, [w:] D. Vogel, *Akacje kwitną. Montaż*, Kraków 2006, s. 160. Polskie tłumaczenie tytułu: *Odwaga bycia samotnym*.

<sup>2</sup> W dwudziestoleciu międzywojennym istniał w Polsce bardzo prężnie rozwijający się ośrodek literatury polsko-żydowskiej. Jego centra stanowiły dwa miasta – Warszawa oraz Wilno. Literaci tego czasu, partycypujący w obu kulturach, żydowskiej i polskiej, wzorowali się na spuściźnie pisarza, poety i dramaturga pochodzenia żydowskiego – Icchoka Lejba Pereca (1852-1815), który bardzo wyraźnie opowiadał się za połączeniem kultury żydowskiej i polskiej, był innowatorem w dziedzinie przyswajania modernistycznych tendencji na gruncie literatury jidysz oraz pierwszym tłumaczem twórczości w jidysz na język polski. Z inspiracji jego dorobkiem wyrosła modernistyczna twórczość polsko-żydowska. Por. D.G. Roskies, *Literatura jidysz w Polsce*, tłum. M. Adamczyk-Garbowska, „Studia Judaica” 2000, nr 1 (5), s. 6-8; Ch. Shmeruk, *Historia literatury jidysz. Zarys*, red. M. Adamczyk-Garbowska, E. Prokop-Janiec, Wrocław 2007, s. 72-80; M. Fuks, hasło „Żydowska literatura w Polsce XX wieku”, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 1247-1248.

<sup>3</sup> Modernizm jest tu rozumiany jako nurt występujący na gruncie sztuki i jej teorii, którego fundamenty wywodzą się z renesansowej antropologii, a następnie przejawiają się na gruncie idei politycznych, historycznych, społecznych czy kulturowych. Wpisuje się on w ramy nowoczesności – epoki kulturowej, której początek

łego podążania za „nowością”, wyrazem aprobaty dla cywilizacyjnych przemian oraz dla sztuki, na której odciska się ich piętno<sup>4</sup>.

Pisarka niejednokrotnie poruszała w swych rozprawach teoretyczne zagadnienie modernizmu. Od statusu, jaki nadawała swoim poczynaniom w dziedzinie literatury, zależała jej wizja modernistycznej estetyki. Ponadto, jej rozumienie modernizmu było bliskie rozumieniu wypracowanemu przez nowojorską grupę „Inzich”<sup>5</sup>. Stworzona przez nią koncepcja wiązała się z „legendą współczesności”, postępującą urbanizacją oraz poszukiwaniem odkrywczą, a zarazem odpowiedniej formy dla – jak się wyrażała – „samego życia”<sup>6</sup>. Współtworzyła ona modernizm na gruncie literatury polskiej, niemieckiej, jak i jidysz, choć próby te okupowała kondycją pisarki marginesowej i samotnej.

Vogel zdawała sobie sprawę z tego, że bycie osobną postacią sceny literackiej wiąże się z dużym wyzwaniem. Organizowała zatem odczyty, publikowała na łamach czasopism w kilku językach – polskim, jidysz, hebrajskim oraz niemieckim – wykladała literaturę jidysz, była autorką licznych jej przekładów na polski. Chętnie angażowała się w polemiki dotyczące kierunku przemian literackiej sceny dwudziestolecia międzywojennego<sup>7</sup>. Za sprawą swojej twórczości kształtowała na łamach czasopisma grupy „Inzich” literacki obraz modernizmu jidysz. Jej poezje oraz montaż doczekały się w środowisku inzichistów bardzo pochlebnych recenzji. Przez Arona Lejelsa była uważana za reprezentantkę „prawdziwie nowego, nowoczesnego

---

i koniec wyznaczają zdaniem Anny Burzyńskiej lata 1650 i 1966. Nowoczesność oznacza szereg zjawisk o charakterze filozoficzno-światopoglądowym, w odróżnieniu od modernizmu jako zespołu zjawisk artystyczno-estetycznych. Por. A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 109. Także zdaniem Włodzimierza Boleckiego podstawowe znaczenie terminu modernizm dotyczy praktyk estetyczno-artystycznych, podejmujących problematykę współczesności związaną z szeregiem przemian, które dokonały się w społeczeństwach wysokorozwiniętych w XIX wieku, z konsekwencjami w wieku XX. Należą do nich m.in.: rozwój kapitalizmu, industrializacja, rozwój systemów demokratycznych, nauk społecznych i ścisłych. Zob. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 12.

<sup>4</sup> Modernistom szczególnie zależało na przekraczaniu historycznie sankcjonowanych granic gatunkowych i rodzajowych, na niekonwencjonalnym użyciu języka, mieszaniu poetyckości z językiem potocznym, nowatorskim traktowaniu motywów i tematów, na stosowaniu niespotykanych dotąd konstrukcji czasowych i przestrzennych, na eksponowaniu kompozycyjnych komplikacji, eksperymentowaniu z narracją, użyciu nowych technik opowiadania, a także na rezygnacji z klasycznie pojętej *mimesis* po stronie twórcy i naturalnego zakładania iluzji po stronie odbiorcy. Por. ibidem, s. 22.

<sup>5</sup> K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006, s. 208.

<sup>6</sup> D. Vogel, List do A. Lejelsa z 16 VII 1937 r., tłum. K. Szymaniak, [w:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 210. Na temat modernizmu por. także artykuły D. Vogel: *Kompozycja przestrzeni*, „Opinia” 1933, nr 27; *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej*, „Przegląd Społeczny” 1934, nr III; *Kilka uwag o współczesnej inteligencji*, „Przegląd Społeczny” 1936, nr VI; *Urbanizm we współczesnej poezji żydowskiej*, [w:] *Odczyty*, „Chwila” 1938, nr 6817.

<sup>7</sup> Przykładem tego może być zorganizowany we Lwowie w 1938 roku wieczór poetycki poświęcony wierszom Vogel pisanym w języku jidysz. Świadczy o tym również obecność autorki na organizowanych w latach 20. i 30. licznych odczytach i kongresach aranzowanych między innymi przez Żydowskie Towarzystwo Artystyczno-Literackie. Dowodzi tego szereg przełożonych przez nią z języka jidysz na polski wierszy oraz artykułów o tematyce historyczno-literackiej. Zob. K. Szymaniak, *Posłowie. Atom nieodłączny smutku...*, ed. cit., s. 151; *Bibliografia prac Debory Vogel*, [w:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 303-313.



stylu w poezji”<sup>8</sup>. Niektórzy stawiali jej literacki dorobek obok dorobku Awroma Suckewera, słynnego żydowsko-polskiego poety i pisarza, uważanego w Polsce międzywojennej za odnowiciela jidyszowej tradycji literackiej w duchu modernistycznym<sup>9</sup>.

Modernizm kultury jidysz wiązał się z uznaniem przez piszących Żydów, nobilitujących dotąd wyłącznie język hebrajski, wartości „języka masy”, a także z procesem asymilacji kultury żydowskiej do europejskich kultur krajowych<sup>10</sup>. Niektórzy badacze odnoszą początek modernizmu jidysz do postaci Jicchoka Lejba Pereca. Jego późne prace były dla żydowskich pisarzy wyznacznikiem standardów i sposobów adaptacji fundamentów modernistycznej literatury na gruncie rodzimej twórczości, ale zjawisko modernizmu jidysz w pełni zaistniało dopiero po I wojnie światowej<sup>11</sup>. Uznaje się, że najlepszym rozwiązaniem kwestii początków modernizmu jidysz jest wskazanie tych momentów, w których – jak pisze Karolina Szymaniak – „pisarze jidysz włączają się w główny nurt europejskiej kultury, kiedy ich twórczość można zaliczyć do jakiegoś europejskiego ruchu artystycznego (neoromantycznego, naturalistycznego, symbolistycznego, awangardowego)”<sup>12</sup>.

W latach 1905-1914 kończy się okres dominacji hebrajskiej literatury klasycznej oraz wyczerpuje się żywotność ustnej tradycji jidysz. Rozpoczyna się tym samym okres fascynacji zachodnią kulturą i nowymi formami piśmiennictwa. Coraz bardziej asymilującym się z kra-

<sup>8</sup> A. Lejels, *Dwoje Fogel*, „Unzer Buch” 1939, nr 3, s. 67, [za:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 210. O tomie poetki zatytułowanym *Tog-figurn (Figury dni)* z 1930 r. krytyk pisał: „Ten tom to dla mnie najnowocześniejszy zbiór poezji, jaki wydano w Europie. (...) Nowy ton, nowy styl, szczery i własny – wskazywały, że Lwów nie jest w ostatecznym rozrachunku tak oddalony od Nowego Jorku, że nie tylko tu, ale i tam jidysz staje się medium dzisiejszego człowieka, dzisiejszego artysty”. Ibidem, s. 196-197.

<sup>9</sup> S.L. Wolitz, *Between Folk and Freedom: the Failure of the Yiddish Modernist Movement in Poland*, „Yiddish” 1991, nr 1, s. 38. Cyt. za: K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 217. Por. także: *Zapomniana, nieznaną... O Deborze Vogel i literaturze jidysz z profesorem Chone Shmerukiem, wykładowcą na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie, rozmawia Agnieszka Grzybek*, „Ogród” 1994, nr 1, s. 198.

<sup>10</sup> Zarysowując etapy recepcji literatury żydowskiej na gruncie polskim, Eugenia Prokop-Janiec stwierdza: „w połowie lat osiemdziesiątych (...) piśmiennictwo jidysz nie było uznawane za narodową literaturę żydowską; traktowano je jako rodzaj twórczości ludowej, niższej w stosunku do twórczości hebrajskiej, wraz z którą buduje ono dwujęzyczną wewnątrznie kulturę żydowską”. Sytuacja ta uległa zmianie wraz z rozwojem nowoczesnego modelu kultury żydowskiej, w którym zaznaczały się silne tendencje asymilacyjne. „Formowanie się nowożytnej żydowskiej świadomości narodowej – pisze Prokop-Janiec – przejawiało się także w nowym nastawieniu żydowskiej elity intelektualnej względem kultury jidysz: na początku wieku (1908) język jidysz zostaje oficjalnie proklamowany narodowym językiem Żydów”. Rozpoczął się wówczas proces przekładania na język polski literatury jidysz. Przekłady te miały nie tylko dostarczać informacji o „nieznanym” świecie, ale także ukazać jego literacką specyfikę. Stopniowo pisarze pochodzenia żydowskiego przyswajali sobie język i kulturę polską. Stawali się trójjęzycznymi obywatelami państwa polskiego, w granicach którego ludność wyznania mojżeszowego stanowiła wówczas blisko jedenaście procent społeczeństwa: na ziemiach polskich przebywały około cztery miliony Żydów. „Okres międzywojenny przyniósł – wspomina Prokop-Janiec – radykalną zmianę ogólnych uwarunkowań polsko-żydowskich kontaktów literackich: zwłaszcza dzięki przełamaniu przez stronę żydowską bariery językowej. Podejmowano wówczas systematyczne akcje upowszechniania literatury jidysz (głównie przy) w szacie języka polskiego. Możliwy był wgląd – poprzez prasę żydowską – w języku polskim – w bieżące życie literackie”. Zob. E. Prokop-Janiec, hasło „Recepcja żydowskiej literatury”, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, op. cit., s. 1253-1256.

<sup>11</sup> K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 173.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 173-174.

jowymi kulturami pisarzom pochodzenia żydowskiego nie wystarczają już bodźce płynące z własnej, jak dotąd bardzo hermetycznej, tradycji. Sięgają oni po nowe, dotychczas nieznanne środki narracji, zmieniają tym samym sposób wyrażania własnego doświadczenia. Te przemiany pociągają za sobą coraz szybsze kształtowanie się nowoczesnego języka jidysz, który będzie odtąd równy innym językom europejskim oraz będzie współtworzył powszechny dyskurs modernistyczny<sup>13</sup>.

Uniwersalistyczny światopogląd modernizmu wchłaniał liczne lokalności, ale był też przez nie w różny sposób przyswajany czy przetwarzany. Dialektyka lokalności i uniwersalności uwidaczniała się w biografjach pisarzy oraz w ich twórczości. Napięcie między tymi wartościami było również cechą życia i pisania Debory Vogel, wyraźnie zaznaczało się w pisarstwie Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza czy Witolda Gombrowicza<sup>14</sup>. W przypadku Vogel przebiegało ono według schematu „bunt – utrata – odzyskanie”, który najlepiej oddaje „model twórczej zdrady” scharakteryzowany przez Davida G. Roskiesa<sup>15</sup>. W modelu tym – pisze Szymaniak – „nowoczesny artysta żydowski zaczynał od porzucenia sztuki narodowej, następnie «terminował» w obcym kulturowo środowisku, po czym «negocjował» swój powrót do jidysz na warunkach możliwych do zaakceptowania przez obie strony»<sup>16</sup>. Przebyta przez Vogel droga pozwoliła jej na włączenie współczesnych koncepcji europejskich w nurt tradycji żydowskiej i urzeczywistnienie w tym szczególnym przypadku ich związku<sup>17</sup>.

Modernizm jidysz wiąże się zatem w sposób jednoznaczny z przekroczeniem przez asymilujących się pisarzy żydowskich wątków, motywów oraz poetyk związanych z ich etniczną i religijną przynależnością. Zjawisko przekraczania tych granic w kierunku uniwersalistycznych tendencji modernistycznych oznacza wyraźne otwarcie się kultury jidysz na nowe, nieznanne dotąd wzorce<sup>18</sup>. O modernizmie w odniesieniu do żydowskiej tradycji pisał Aron Lejels jako o „postawie, która obejmuje – przynajmniej stara się objąć całe doświadczenie ludzkości, zmieniony obraz świata, zdobycze nauki – od astrofizyki do, powiedzmy, psychoanalizy. Pisarz musi się w nim zanurzyć, inaczej będzie prowincjonalny, choćby mieszkał w Paryżu czy Nowym Jorku”<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> M. Krutikow, *Yiddish Fiction and the Crisis of Modernity 1905-1914*, Stanford 2001, s. 211, [za:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 174-175.

<sup>14</sup> W. Bolecki, op. cit., s. 27.

<sup>15</sup> Zob. D.G. Roskies, *A Bridge of Longing. The Lost Art of Yiddish Storytelling*, Cambridge – Massachusetts 1995, s. 1-19, [za:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 175.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 202.

<sup>19</sup> A. Lejels, *Wegen ejnem a durxfal*, „Inzich” 1937, nr 31, s. 29, [za:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 204-205. W innym miejscu tego tekstu Lejels stwierdza, że moderniści mają ogromną świadomość przeszłości: „Modernizm nie jest przeciw tradycji, przeciw historycznej ciągłości i narodowej

Zdaniem Lejelsa, modernizm stanowił dla pisarzy wyzwanie, którego nie sposób było w pełni podjąć. Kultura jidysz, stając się częścią uniwersalnej kultury europejskiej, wystawiała się na ryzyko krytyki ze strony antysemickich środowisk. W momencie, kiedy w latach trzydziestych ich głos przybrał na sile, lokalność żydowską zaczęto pozbawiać praw do własnych korzeni oraz odcinać od głównego biegu literatury. W kontekście polityki tamtego czasu modernizm jidysz zaczął być przez niektórych postrzegany jako swego rodzaju projekt nie-szczęśliwej utopii<sup>20</sup>. Niemniej jednak jego podjęcie i próba realizacji w ramach kultury narodowej mniejszości były wyrazem dążeń Vogel oraz twórców związanych z pismem „Inzich”<sup>21</sup>. Oto jak formułowali swój manifest założyciele pisma, którego celem było zrzeszenie jak największej ilości awangardowych twórców języka i nowoczesnej tradycji jidysz:

Jesteśmy żydowskimi poetami przez sam fakt, że jesteśmy Żydami i piszemy w jidysz. Cokolwiek więc napisze żydowski poeta w jidysz będzie *ipso facto*, już z tego powodu, żydowskie. Nie potrzeba specyficznie «żydowskich tematów». Żyd będzie pisał o indyjskiej świątyni płodności (...) jako Żyd. Poeta jidysz pozostanie Żydem, niezależnie od tego, czy będzie pisał o «Vive la France», o bożku ze złota, o wdzięczności wobec chrześcijańskiej damy za dobre słowo, o różach, które czernieją, o sztafecie starego księdza i o spokoju, który może mu przynieść tylko sen. Zadaniem samego poety nie jest poszukiwanie swojej żydowskości i jej dowodzenie. Kto się chce tym zajmować, niech to czyni, a kto będzie szukał żydowskości u poety jidysz, również ją odnajdzie. W dwóch sprawach jesteśmy wybitnie, na wskroś żydowscy. W naszym stosunku do jidysz jako języka w ogóle i jako poetyckiego narzędzia<sup>22</sup>.

Trudność tego projektu dotyczyła dwóch kwestii. Żydowscy pisarze z terenów Europy Wschodniej pragnęli za pośrednictwem pisma zmanifestować swoją postępowość i nowoczesność, ale ze względu na wybór języka nie mogli dotrzeć do szerokiej publiczności. Chcieli odciąć się od tradycji żydowskiej, jednocześnie starając się podkreślić swój rodowód poprzez wybór języka jidysz. W ten sposób nie mogli spodziewać się odbioru ani ze strony nieżydowskich modernistów, ani ze strony niezwiązanych z tą grupą pisarzy jidysz<sup>23</sup>. Patowa

---

samoświadomości, a już na pewno nie przeciw wielkim narodowym ideom, które wykształciła żydowska historia. (...) Modernizm jednak domaga się, by mieć świadomość tego, kiedy należy odwrócić się od tradycji, czy raczej: iść dalej, wyżej”. Ibidem, s. 206.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 204.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> J. Glatštejn, A. Lejels, N. Minkow, *Introspektywizm*, [w:] *In zicx: a zamling lider*, Niu-Jork 1920, s. 19.

Tłumaczenie przytoczonego tekstu zamieszczono w pracy Alvina H. Rosenfelda, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, tłum. B. Krawcowicz, Warszawa 2003, s. 168-169. Cytat za: K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 194-195.

<sup>23</sup> Oto jak dookreślał tę postawę Lejels, który na marginesie uwag o poetyckim tomie Vogel pisał: „Prawdziwy, nowoczesny pisarz jidysz to przede wszystkim ten, kto mógłby pisać w jednym z dominujących i przynoszących

sytuacja, w której się znaleźli, była odzwierciedleniem problemów asymilującej się ludności żydowskiej z określeniem swej narodowej przynależności, a także ze zbudowaniem własnej tożsamości. Inzichiści pragnęli być słyszani, chcieli zaprezentować innym swój „wyzwoliciełski” projekt, ale przez wybór języka jidysz, który był istotnym punktem ich programu, w rzeczywistości zamknęli się „w sobie”, ograniczyli możliwość dotarcia do odbiorców literatury modernistycznej zarówno w kraju swojego pochodzenia, jak i na całym świecie<sup>24</sup>.

Literacki program Debory Vogel wpisywał się w ten projekt. Wizja modernizmu wyrażona na łamach pisma korespondowała z rozpoznaniem aktualnej sytuacji przez pisarkę. Prezentowane przez nią rozumienie modernizmu oparte było na rozpowszechnianiu nowoczesnych tendencji zarówno w prozie, poezji, jak i teorii estetycznej. Do najważniejszych podejmowanych przez Vogel działań na rzecz propagowania literatury i sztuki modernistycznej można zaliczyć wydanie dwóch zbiorów poezji oraz tomu montażu *Akacje kwitną*<sup>25</sup>. Jego nowatorskość wy pływała między innymi z fascynacji pisarki ruchami awangardowymi, które począwszy od około 1910 roku, aż po lata trzydzieste, przeszły przez Europę<sup>26</sup>. Wówczas to na arenie sztuki pojawili się futuryści, ekspresjoniści, surrealiści czy, przez niektórych zaliczani wyłącznie do II awangardy, dadaści, a także budzący największe zainteresowanie Vogel – kubiści i konstruktywiści<sup>27</sup>. Impet, z jakim ugrupowania te zawładnęły europejską sceną kulturalną w pierwszych dekadach XX wieku, miał ogromną siłę, ale stosunkowo szybko zaczął

---

sukces języków świata, lecz tego nie czyni, nie chce bowiem pokaleczyć i rozkrwawiać swojego języka. Sądzę, że niechęć do brania udziału w pisaniu fałszywej i niesprawiedliwej historii świata też odgrywa tu swoją rolę. Nie mniej zapewne entuzjastyczny stosunek do własnej żydowskiej historii”. A. Lejels, *Dwojre Fogel*, „Unzer Buch” 1939, nr 3, s. 67-68, [za:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 216.

<sup>24</sup> Niezależnie od przyjmowanych przesłanek, głównym problemem modernizmu jidysz – podkreśla Szymaniak – „była skuteczna negocjacja między europejską współczesnością a żydowską tradycją oraz odpowiedź na pytanie: jak być pisarzem żydowskim? jak wyrażać swoją żydowskość? jak odnieść się do żydowskiej tradycji i jak łączyć ją z nowoczesnością? jak włączyć jidysz w główny nurt literatury europejskiej (światowej)?”. Poszukiwanie odpowiedzi na tego typu pytania zawierało w sobie załączki głównych kwestii związanych ze statusem modernizmu. Dotyczyło zagadnień kontynuacji lub przerwania pewnych wątków tradycji europejskiej, odnosiło się do problemów uniwersalności i lokalności, tyczyło się roli narodowych kultur w tworzeniu większej i bardziej jednolitej całości, jaką miał objąć modernizm. Wątpliwości te świadczyły o rozbudzonej świadomości tych kultur europejskich, które były dotąd uważane za hermetyczne. Cyt. za: K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 176, 195.

<sup>25</sup> W tomie *Akacje kwitną* pisarka podejmuje, poza konstruktywizmem, także estetykę „nowego realizmu” i symultanizmu jako przejawy awangardowych tendencji w prozie. Odrzuca fabułę na rzecz zainteresowania narracją i sytuacją człowieka w rzeczywistości zurbanizowanej.

<sup>26</sup> G. Gazda wyznacza rok 1910 i początek lat trzydziestych jako umowne ramy czasowe awangardy, jednocześnie podkreśla, że źródła kierunków awangardowych znajdują się znacznie wcześniej: „Rodowodu dwudziestowiecznej formacji awangardowej należy poszukiwać w XIX w., którego światopoglądowe i historyczno-społeczne ewolucje zdają się determinować kształt i rozwój sztuki pierwszych dziesięcioleci obecnego stulecia. Wskazuje się przede wszystkim na szereg uwarunkowań społeczno-politycznych (...). Upolitycznienie życia i świadomości społecznej po rewolucji francuskiej spowodowało, że sztuka XIX w. musiała dokonać przewartościowań w zakresie przepisywanych jej dotąd funkcji i ról społecznych. Właśnie wówczas pojawiło się po raz pierwszy pojęcie «awangardy» jako postulatu sztuki społecznie zaangażowanej”. G. Gazda, op. cit., s. 40-44. Więcej na temat początków awangardy: Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1975, s. 5-18.

<sup>27</sup> G. Gazda, op. cit., s. 40.

słabnąć. Rychły zanik kreatywnej energii I awangardy nie objął jednak całej europejskiej sceny artystycznej. Niektóre środowiska, w tym również kręgi modernistów języka jidysz, twórczo kontynuowały kierunki zapoczątkowane przez nowatorskie formacje początku XX wieku<sup>28</sup>. W przeciwieństwie do centralnego, zachodnioeuropejskiego modernizmu były one w latach trzydziestych nadal żywo i prężnie rozwijającymi się formacjami: dotyczyły spraw aktualnych, budziły umysły artystów i intelektualistów, stawiały wciąż ważne pytania o kształt życia i twórczości, która miałaby je wyrażać<sup>29</sup>.

Awangarda jidysz była okresem w dziejach literatury i kultury żydowskiej najbardziej „europejskim”. Umożliwiła przekroczenie folkloru kręgu małego żydowskiego miasteczka, w którym dotąd się rozwijała<sup>30</sup>. Stało się tak w obliczu zdecydowanej emancypacji kultury żydowskiej na terenie Europy i Ameryki Północnej. Literatura i sztuka jidysz podjęły się nowatorskich projektów artystycznych, dzięki czemu zaistniały w szerokim kręgu kultury europejskiej<sup>31</sup>.

Vogel partycypowała za pośrednictwem swej książki *Akacje kwitną. Montaż w orbicie oddziaływań artystycznych prądów awangardy*. Była pisarką poszukującą nowych form wyrazu dla indywidualnego doświadczenia życia, nadawała mu niespotykany dotąd kształt w swej prozie spod znaku konstruktywizmu, symultanizmu czy tak zwanego „nowego realizmu”<sup>32</sup>. Jak się okazuje, bliskie jej były ideały awangardzistów jidysz, którzy w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku manifestowali swoją niezależność i odrębność na przykład takimi słowami:

<sup>28</sup> Jak podaje Zofia Baranowicz, na ziemiach polskich silna fala malarstwa awangardowego przypadła na rok 1912, kiedy to ukazały się poświęcone mu liczne artykuły. Szansą na bezpośrednie zapoznanie się polskiej publiczności z twórczością awangardowych malarzy była zorganizowana w 1913 r. we Lwowie Wystawa Futurystów, Kubistów i Ekspresjonistów, na której można było zobaczyć prace m.in. Wassilya Kandinsky’ego oraz Aleksieja Jawlensky’ego. Równocześnie trwał proces poszukiwania własnego, odrębnego stylu narodowego, którego wyrazu upatrywano m.in. w zakopiańskiej architekturze, malarstwie czy rzemiośle. Koniec awangardy w Polsce przypada na rok 1939 i ma związek z wybuchem wojny. Zob. Z. Baranowicz, op. cit., s. 14-16.

<sup>29</sup> K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 216.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>31</sup> Jak wspomina we wstępie do antologii *Warszawska awangarda jidysz* Szymaniak, początek awangardy jidysz wyznaczyli „mędrcy z Kijowa”, grupa pisarzy skupionych wokół Szolema Rabinowicza (pseud. Szolem Alejchem). W tym mieście także pod patronatem Kultur-Lige zostało utworzone pismo „Ejgns” (z jid. *ejgns* znaczy ‘własne’), zrzeszające ekspresjonistów i symbolistów języka jidysz. Pisarze należący do „Grupy Krakowskiej” pierwsi na szeroką skalę uprawiali w jidysz literaturę modernistyczną, nawiązującą wprost do nowoczesnej literatury europejskiej. Za niekwestionowanego inicjatora literatury jidysz wskazuje się Icchoka Lejba Pereca, który z niesłychaną siłą przyciągał piszących w jidysz twórców do Warszawy. Zob. *Warszawska awangarda jidysz. Antologia*, red. K. Szymaniak, Gdańsk 2005, s. 9-11.

<sup>32</sup> Vogel tworzyła tom swojej prozy *Akacje kwitną. Montaż w kilku „odcinkach”*. Pierwsze w kolejności chronologicznej montaż, występujące pod wspólnym tytułem *Budowa stacji kolejowej* (1931), utrzymane są w estetyce konstruktywizmu, kolejny cykl, *Akacje kwitną*, w równej mierze odpowiada poetyce konstruktywistycznej oraz założeniom symultanizmu, ostatni, zatytułowany *Kwiaciarnie z azaliami*, jest realizacją zasad nowego realizmu. Zob. K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 141.

Nasza epoka to czas bezstylowości, czas anarchii w sztuce. Zniknęła dotychczasowa tradycja, nie mamy już gruntu pod nogami. Jesteśmy jak po trzęsieniu ziemi, jak po gwałtownej burzy i musimy podjąć wysiłek budowy od nowa, jakby wcześniej nie istniał żaden świat (...).

Pozbawieni tradycji, jesteśmy nadzy jak Adam i powołujemy się na samych siebie. I tak oto stajemy przed wielkim zadaniem – stworzyć nowy świat, świat własnych form<sup>33</sup>.

Manifest Henryka Berlewiego pt. *W walce o nową formę* w warstwie retorycznej nie odbiegał od wystąpień warszawskich awangardzistów jidysz. Zostało w nim postawione pytanie o to, jaka forma będzie odpowiednia dla wyrażenia „nowej sztuki” oraz jak skonstruować formę, która byłaby pozbawiona zbędnych naleciałości tradycji i wpływów przeszłości, zwłaszcza że, jak uważał autor: „nowa sztuka jest wyłącznie kwestią formy”<sup>34</sup>.

Pierwotnie termin „awangarda” używany był jako odpowiednik terminu „nowa sztuka” i odnosił się do wszelkich artystycznie nowatorskich nurtów tego czasu. Jak pisze Edward Balcerzan w szkicu *Wieloznaczność „awangardy”*, awangarda usiłowała „pogodzić, niepokodzone ze sobą, najrozmaitsze szkoły działań twórczych, style i poetyki, doktryny i dzieła”<sup>35</sup>. Termin ten ma na celu podkreślenie procesualnego charakteru zjawisk zachodzących w kulturze i sztuce, implikuje rewizję zastanych poglądów i wychodzi w kierunku oceny historii, w tym także historii kultury, jako zjawiska podporządkowanego szerszym działaniom różnych zbiorowości<sup>36</sup>. Sztuka, jak powiada Balcerzan, jest wytworem skłóconej i wewnętrznie rozdartej społeczności, której większość podtrzymuje utarty, konserwatywny paradygmat, natomiast mniejszość dąży do przemiany zastanych modeli działania zarówno w kwestii ekspresji, jak i jej percepcji. Tym samym awangarda za wszelką cenę chce odrzucić to, co ustabilizowane i pozbawione kreatywnej energii, aby podążyć w kierunku tego, co nowe i niezna-

<sup>33</sup> H. Berlewi, *W walce o nową formę*, tłum. Z. Targielski, [w:] *Warszawska awangarda jidysz...*, op. cit., s. 123. Tekst Berlewiego, ucznia paryskiej École des Beaux-Arts, powstał w czasie, gdy odchodził on od estetyki żydowskiego ekspresjonizmu na rzecz abstrakcji geometrycznej i konstruktywizmu. Przejście to miało miejsce w berlińskim okresie jego twórczości, a więc w latach 1922-1923. Zob. biogram Henryka Berlewiego, [w:] *ibidem*, s. 326.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 125-126.

<sup>35</sup> Wśród nich autor wymienia kierunki takie jak kubizm, futuryzm, dadaizm, nadrealizm oraz program krakowskiej „Zwrotnicy” i lubelskiego „Reflektora”. Przez lata termin nabrał wielorakich znaczeń, był używany na określenie bardzo różnych, nieraz niedających się pogodzić praktyk. Jego polisemantyczność w zakresie historii sztuki oraz literatury znajduje uzasadnienie w szerokiej definicji: „awangarda” – francuskie *avant-garde* oznacza ‘straż przednią’ (niewielki oddział wojska, wyprzedzający główne siły, penetrujący teren). Słowo „awangarda” bywa również używane w oderwaniu od pierwotnego, militarnego kontekstu. W języku polskim występuje wyrażenie „być w awangardzie”, które oznacza po prostu wyprzedzenie bądź przodowanie. Zob. E. Balcerzan, *Wieloznaczność „awangardy”*, [w:] *idem, Kręgi wtajemniczenia: czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982, s. 318, 322.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 323.

ne<sup>37</sup>. Jak podkreśla autor, „awangarda” oznacza procesualność zjawisk zachodzących w kulturze, porównuje się ją także do takich terminów jak „Młoda Polska”, „nowa fala”, „secesja”, „futuryzm”<sup>38</sup>. Wyjątkowość terminu „awangarda” zasadza się zaś – jak powiada Balcerzan – na walce. Pragnienie, by wyprzedzić swą epokę, najsilniej cechuje awangardzistów, jest motorem zmian, któremu początek wyznacza „brawurowe natarcie”<sup>39</sup>.

Definiując awangardę, można poruszyć jej dwa aspekty – negatywny i pozytywny. W opcji negatywnej pojmuje się ją przez pryzmat tego, przeciwko czemu występuje. W tym kontekście podkreśla się zwłaszcza jej antytradycjonalizm, antynaturalizm i antyrealizm w znaczeniu dziewiętnastowiecznej prozy realistycznej<sup>40</sup>. W sensie pozytywnym rebelia i odrzucenie starych norm przedstawia się jako tworzenie czegoś nowego. Ilekroć bowiem awangarda podejmuje się działań „destrukcyjnych”, tylekroć w istocie zastępuje je nowymi formami ekspresji i sposobami pojmowania rzeczywistości<sup>41</sup>. Wyraża ona zatem, podążając za Balcerzanem, pewną nieufność względem zastanych sposobów uprawiania sztuki czy rozumienia kultury. Jest rewizją dziedzictwa i wyraźną afirmacją terażniejszości, ale także podejmuje się restytucji pewnych wątków tradycji. Awangarda nie powstaje więc bez związku z tradycją, lecz przeprowadza przegląd danych źródłowych, by podjąć kontynuację tych motywów, które interesują ją najbardziej<sup>42</sup>. Jak pisze Zofia Baranowicz w pracy *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*:

Sztuka awangardy bywa na pewno trudna w percepcji, przestaje jednak być dziwaczna, kiedy pozna się jej dzieje, jej inspiracje i dążenia. Wówczas staje się jasne, że szokujące widza pomysły formalne były często kontynuacją wcześniej roz-

<sup>37</sup> Ibidem, s. 322-323.

<sup>38</sup> Wszystkie te terminy zwracają uwagę na zaistnienie radykalnych przemian w związku z nadejściem nowej, krytycznej energii, której zadaniem jest rozbicie zastanych trybów i kontestacja leciwych wzorców. Wyraża to metafora rytmu przypływów („nowa fala”) czy też metafora oddzielenia się od zalegającej masy („secesja”). Ibidem, 323-324.

<sup>39</sup> Ibidem. Historycznie rzecz ujmując, kariera terminu „awangarda” na gruncie praktyki artystycznej i krytycznej zaczęła się na początku XX wieku w odniesieniu do ówczesnych innowacyjnych tendencji w sztuce. Jak zauważa Gazda, początkowo określenie to występowało w nawiązaniu do haseł F.T. Marinettiego i pojawiało się w manifestach futurystów. W Polsce termin ten ugruntował się za sprawą działalności Tadeusza Peipera i redagowanego przez niego pisma „Zwrotnica”. Dopiero po drugiej wojnie światowej doczekał się on szerszego objaśnienia wśród historyków literatury, głównie dzięki takim opracowaniom jak *Teoria sztuki awangardowej* R. Poggiolo (1962) i M. De Michelego *Awangardy artystyczne XX wieku* (1966). Obecnie podkreśla się zależność dwudziestowiecznej awangardy od dziewiętnastowiecznego zwyczaju zaznaczania silnych związków między artystami i ugrupowaniami społeczno-politycznymi. Zob. G. Gazda, op. cit., s. 42-45.

<sup>40</sup> E. Balcerzan, op. cit., s. 324-325.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 325.

<sup>42</sup> „Dziwność” awangardy, o której wspomina historyk literatury, jest wpisana w jej odbiór. Awangardziści posługują się pewnym chwytem: chcą wytrącić publiczność ze znanych sposobów reagowania na sztukę. Odrodzenie sztuki jest możliwe tylko wtedy, kiedy uznane za obowiązujące relacje dzieło – odbiorca i dzieło – świat zostaną wytrącone z utartych ścieżek i wprowadzone w zupełnie inne tryby funkcjonowania, czy to za sprawą groteski, czy nowych, nieznanych dotąd form ekspresji. Ibidem, s. 326-327.

poczętych procesów, odpowiedzią lub przeciwstawieniem się dawniejszym rozwiązaniom tych samych problemów<sup>43</sup>.

Perspektywa, którą przyjęła Debora Vogel, była czymś wyjątkowym na gruncie literatury i estetyki polskiej, choć nie była już w latach trzydziestych, kiedy pisarka publikowała swoje teksty, czymś zupełnie nieznanym. Podjęcie się przekładu kodów nowej sztuki plastycznej na język literatury było przedsięwzięciem tyleż ryzykownym i niezwykłym, co odważnym i budzącym spore zainteresowanie w licznych artystycznych kręgach<sup>44</sup>. Zainteresowanie montażem i nowym realizmem, śmiałe nawiązania do konstruktywizmu i symultanizmu w prozie czy kubizmu w poezji odpowiadają za postrzeganie Vogel jako twórczyni oryginalnej, związanej z licznymi formacjami i prądami spod znaku awangardy. Budowanie nowego powieściowego świata wedle zasad konstruktywizmu, symultaniczności i nowego realizmu stanowiło sposób na uchwycenie doświadczenia ludzkiej egzystencji i życia jako anonimowego procesu we współczesne literackie ramy. Literatura była bowiem nastawiona na eksperymentowanie z własną materią: „powieść awangardowa – zauważa Balcerzan – wkroczyła na tereny literaturoznawstwa, realizowała się jako badanie rzeczywistości”<sup>45</sup>.

Awangardiści podjęli się także przetłumaczenia nauki na język sztuki. Wcielenie formuł matematycznych, fizycznych czy architektonicznych wzorów odbywało się celem doskonalenia twórczości literackiej oraz dotarcia do głębszej wiedzy o świecie<sup>46</sup>. Wszystko, co jest dziełem człowieka i co go dotyczy, awangarda ujmowała jako koncept myślowy. Rozważała poszczególne zjawiska w oderwaniu od całości, jako pewne formuły rzeczywistości, będące wyrazem jej szczególnego, formalnego przejawu. „Awangarda – pisze Balcerzan – była niechętna zwierzeniom typu «ja płacę». Interesują ją, by tak powiedzieć, «płacz sformułowa-

<sup>43</sup> Z. Baranowicz, op. cit., s. 232. Sytuacja awangardy w Polsce, wspomina badaczka, była tym trudniejsza, im bardziej polityczna niewola sprzyjała podejmowaniu kwestii narodowowyzwoleńczych i ciąglemu zwracaniu się w kierunku tradycji polskich romantyków. Inteligencja w kraju, który w porównaniu z krajami Europy Zachodniej nie był cywilizacyjnie i gospodarczo rozwinięty, długo nie poddawała się nowatorskim prądom nadchodzącym z Europy, jako że przesyta i krytyka kultury mieszczańskiej po pierwszej wojnie właściwie tutaj nie występowały. Co więcej: „każda próba wyjścia poza ustalone schematy spotykała się z zarzutem nie tylko dziwactwa, ale też budzącego grozę «bolszewizmu», niemal zdrady narodowej. Całkowity brak wzajemnego zrozumienia także w tej dziedzinie oddzielał nieliczną grupę artystów awangardowych od reszty społeczeństwa polskiego. Z wyjątkiem formistów, którzy wyrósłszy z kręgu Młodej Polski zachowali zainteresowanie sztuką ludową, wszystkie następne pokolenia artystów nowatorów związane były z miastem i nowoczesną cywilizacją”. Ibidem, s. 232-233.

<sup>44</sup> Chodzi tu zwłaszcza o związki pisarki z artystami plastykami wywodzącymi się z lwowskiej grupy „Artes”, którzy mieli ogromne zasługi w kształtowaniu się i rozwoju fotomontażu. Twórcom fotomontażu Vogel poświęciła tekst pt. *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, [1] „Sygnały” 1934, nr 12, [2] „Ogród” 1992, nr 1. W artykule tym jest mowa o swoistej dychotomiczności cechującej twórczość awangardzistów. Chodzi o konstytuujący dzieło proces, konstruktywistyczny i surrealistyczny zarazem. Okazuje się, że dwie tak różne przesłanki sztuki wiążą obraz tego samego zjawiska. Zob. S. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000, s. 318-320.

<sup>45</sup> E. Balcerzan, op. cit., s. 328.

<sup>46</sup> Ibidem.



ny», płacz jako pewien koncept, płacz-eksperyment”<sup>47</sup>. Twórczość awangardową zasadniczo opatrywano szerokim odautorskim komentarzem. Żywiołowy charakter awangardowego pisarstwa i sztuki był zrównoważony przez racjonalną wykładnię sensu<sup>48</sup>. Zajęcie się montażem od strony teoretycznej, jako gatunkiem podejmującym próbę „nowego realizmu”, a także poszukiwanie inspiracji w pracach teoretycznych malarzy, stanowiło w przypadku Vogel nierozwalny składnik awangardowości stylu.

Realizm w jej prozie wypływa z założeń awangardy, wiąże się z modernistycznymi przemianami w literaturze i sztuce. Pisarka nie podejmuje dziewiętnastowiecznej poetyki wielkiego realizmu, przeciwnie, przeczy jej założeniom, występuje z pozycji rewolucyjnych, jest nastawiona krytycznie względem tradycji pozytywistycznej, choć równocześnie uznaje ważność niektórych jej postulatów. Nowy realizm dąży bowiem do ukazania jak najbardziej aktualnego oblicza świata. Penetruje rzeczywistość, w przypadku Vogel przestrzeń miasta, by stworzyć wierny obraz teraźniejszości. Odrzuca on jednak takie elementy, bez których dziewiętnastowieczna powieść na ogół nie mogła się obejść: anegdotyczność, konkretnego bohatera, linearną narrację. Choć powtarzają się postulaty bycia blisko życia, naśladowania jego naturalnego rytmu, ukazywania codzienności, to już sposób ich realizacji jest zupełnie odmienny i w przypadku nowego realizmu wypływa z dziedzictwa dwudziestowiecznej awangardy.

Jako kierunek w sztuce XIX wieku realizm oznaczał dokładne odtwarzanie w dziele danego środowiska społecznego i okresu historycznego. Celem realistów było stworzenie pełnego i obiektywnego obrazu świata. Można to było osiągnąć dzięki skrupulatnej obserwacji otaczającej rzeczywistości<sup>49</sup>. Realistyczny nurt w sztuce rozpoczął się od przewyciężenia romantycznej koncepcji twórczości i artysty. Realizm, zaznacza Zofia Mitosek:

(...) był sprzeciwem wobec klasycznych tendencji w sztuce: odrzucał imitację pojętą jako naśladowanie uznanych wzorów i reguł artystycznych w imię odtwarzania świata, jego reprezentacji nie zapośredniczonej przez modele tradycji, świata takiego, ja-

<sup>47</sup> Ibidem, s. 327-329.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 327-328.

<sup>49</sup> Z. Mitosek, hasło „realizm”, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, op. cit., s. 909-910. Podobną definicję formułuje na potrzeby *Słownika terminów literackich* Michał Głowiński. Realizmem w węższym znaczeniu nazywa on ukształtowany około roku 1850 prąd w literaturach europejskich, występujący między romantyzmem a naturalizmem. W szerszym znaczeniu zaś: „wszelkie dążenia w obrębie literatury i sztuk plastycznych zmierzające do przedstawienia życia codziennego człowieka w jego historycznym środowisku, respektowania tego wszystkiego, co uznaje za prawa rządzące rzeczywistością. Niekiedy używa się również pojęcia realizmu w znaczeniu bardzo ogólnym, równa się on wtedy możliwościom poznawczym sztuki”. Głowiński podkreśla fakt, że węższe i szersze znaczenia realizmu często się przeplatają, wobec czego „jest on kierunkiem literackim, który w postaci programowej ukształtował się w połowie XIX wieku, jednakże dążenia, którym dał wyraz, uformowały się wcześniej i rozwijały później. (...) Podstawę realizmu stanowi swoiście interpretowana estetyka mimetyczna: przedmiotem naśladowania jest świat współczesny twórcy i odbiorcy”. M. Głowiński, hasło „realizm”, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007, s. 462.

ki jawi się w spontanicznym doświadczeniu, momentalności, aktualności. Ów sprzeciw wobec klasycznych reguł łączył realizm z romantyzmem; o ile jednak dla romantyków przeciwwagą reguł w sztuce miała być podmiotowa ekspresja, wolna od norm i modeli subiektywność, o tyle dla realistów liczył się sam model. Był nim realny świat, a nie utrwalona w doskonałej sztuce reprezentacja tego świata. Chodziło o jego obiektywne przedstawienie, o kreację obrazu artystycznego, który byłby ekwiwalentem rzeczywistości powszechnie dostępnej<sup>50</sup>.

Światopogląd realistyczny w połowie XIX wieku dążył do holistycznego i uniwersalistycznego oglądu świata, reguł i praw nim rządzących. Pisarze-realiści chcieli pokazać przestrzeń, która byłaby niezależna od moralnych sądów czy aksjologicznych systemów. Świat zaprezentowany przez literaturę miał być autonomiczny i transparentny tak, aby uwidaczniały się w nim relacje międzyludzkie i prawdziwe warunki życiowe<sup>51</sup>. Temu nastawieniu towarzyszyło dążenie, by oczyścić rzeczywistość z ciężących na niej mitów i stereotypów. Za sprawą realizmu świat miał się odsłonić w prawdzie, bez przesłony utkanej z tradycyjnych, należących już do przeszłości wzorów jego postrzegania<sup>52</sup>.

Zadanie polegające na ukazaniu „prawdziwego” świata podjął w XX wieku modernizm. Impresjoniści chcieli zatrzymać chwilowe obrazy, bo tylko z poszczególnych, krótkotrwałych momentów składało się w ich opinii to, co nas otacza. Pisarze strumienia świadomości, narracyjnego eksperymentu, znawcy psychologii człowieka, trybów jego myślenia i sposobów funkcjonowania pamięci, tacy jak James Joyce, Marcel Proust, Tomasz Mann, Joseph Conrad czy Virginia Woolf, kontynuowali program realistyczny, ponieważ wychodzili z tych samych przesłanek – chcieli jak najlepiej pokazać sposób funkcjonowania człowieka w świecie, a tym samym odkrywać mechanizmy nim kierujące.

Pragnienie autentycznego poznania i dokładnego badania rzeczywistości podzielała także dwudziestowieczna awangarda. Podejście artystów do roli i funkcji sztuki na początku XX wieku było zarazem kontynuacją i zaprzeczeniem postulatów realizmu. Dzieło miało występować w ścisłym związku z otaczającym światem, miało odpowiadać na rzeczywistość, jej aktualny obraz i kondycję. Ale na początku XX wieku przełamany został nie tylko wzorzec romantycznego wieszca, lecz także pozytywistyczny, czy szerzej – oświeceniowy, racjonalizm i wypływający z niego optymizm w kwestii poznania. Zakwestionowany został także kanon sztuki, w którym za wzór uchodziła natura, a za doskonałe piękno – najwierniejsze jej odwzo-

<sup>50</sup> Z. Mitosek, op. cit., s. 910.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 911.

rowanie<sup>53</sup>. Artur Hutnikiewicz, kreśląc sylwetkę człowieka znajdującego się u progu XX wieku, pisze:

Człowiek współczesny, aby mógł w pełni wyrazić swoje indywidualne i niepowtarzalne, z podłoża aktualności wyrastające doświadczenia wewnętrzne, musi najpierw wyzwolić się od tyranii przeszłości i tradycji historycznej<sup>54</sup>.

Pozbycie się bagażu przeszłości przyczyniło się w przypadku egzystencjalistów czy katastrofi-  
stów do odrzucenia wiary w postęp i do braku ufności w przyszłość, z drugiej jednak strony zaowocowało nowymi siłami kreatywnymi awangardzistów, zwłaszcza futurystów i konstruktywistów, którzy w oderwaniu od balastu tradycji, na własny rachunek rozpoczęli „optymistyczny” rozdział w historii sztuki<sup>55</sup>.

Przez awangardę została wówczas wysunięta koncepcja nowej roli artysty w tworzeniu dzieła i w mechanizmie dziejowych przemian sztuki. Nowy artysta postrzegał rzeczywistość przez pryzmat rozwoju społeczeństw, w dialektycznym ruchu, który obejmował swym zasięgiem całość historii, wraz z bogactwem jej materialnych i społecznych przemian<sup>56</sup>. Sztukę zaczęto rozpatrywać z punktu widzenia jej historyczności i faktyczności, stąd też pojawiła się idea tworzenia nowego obrazu świata wedle intelektualnej i cywilizacyjnej rewolucji:

Uniwersum awangardy było w ciągłym rozwoju, w nieustannym progresie, a artysta-budowniczy, jako robotnik formy bądź inżynier idei, aktywnie uczestniczył w tej konstrukcji. Awangarda podważała, zdawało się ostatecznie, spirytualistyczną, w swej istocie dualistyczną koncepcję estetyki. Formułując monistyczną wizję świata, w powszechnej jedności sztuki i produkcji, człowieka i rzeczy, widziała swój i świata cel<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Toruń 1967, s. 112-113.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 28, 32. W pełni optymistyczny wydźwięk w historiozofii pierwszej połowy XX wieku miał jedynie, nawiązujący do dialektyki heglowskiej, historyczny materializm. Jak podaje Hutnikiewicz, jeszcze w XIX wieku doniosłość pojęcia natury zastąpiła koncepcja historyczności obrazu rzeczywistości. W studiach nad historią zaczęto szukać wyjaśnienia dla istoty człowieczeństwa, postępu i rozwoju. Por. A. Hutnikiewicz, op. cit., s. 34-35.

<sup>57</sup> A. Turowski, *Awangardowe marginesy...*, ed. cit., s. 28. Konstruktywizm był w znacznie mierze odpowiedzialny za włączenie sztuki w nurt myśli marksistowskiej, która ujmowała relację między społeczeństwem a produkcją jako oddziaływanie dwóch sprzężonych ze sobą ogniw. Konstruktywiści przyczynili się także do nowego postrzegania artysty: występował on w podwójnej roli – aktywnego kreatora, a zarazem składnika i rezultatu procesów cywilizacyjnych. A. Hutnikiewicz, op. cit., s. 34-35.

W prozie Vogel daje się zauważyć wyraźne odrzucenie mieszczańskiej estetyki, cechującej odmianę powieści realistycznej. Zostaje ona zastąpiona poetyką konstruktywistyczną, która do rangi tematu podnosi takie elementy rzeczywistości jak geometryczny aspekt rzeczy czy materię, z której są one zbudowane. Taki typ opisu przysługuje awangardowemu, zwłaszcza konstruktywistycznemu, uwzniośleniu techniki i cywilizacji przemysłowej, gdzie zamiast właściwej fabuły, rozumianej jako zdarzeniowość świata przedstawionego, pojawia się naśladowanie struktury przedstawionych przedmiotów<sup>58</sup>. Sposób lektury wyznacza nie anegdotyczność, lecz rytm montażu: czytelnik nie podąża śladem przytrafiających się bohaterom zdarzeń, ale obserwuje działanie trybów, w które zostali oni wpisani na mocy postępującej urbanizacji otoczenia i mechanizacji czynności<sup>59</sup>. W tradycyjnym języku powieści realistycznej mamy do czynienia z prezentacją całego życia postaci czy jego obszernego fragmentu. W przypadku prozy Vogel możemy mówić o specjalnym potraktowaniu „materiału życiowego”, gdyż nie ma tu miejsca na indywidualne rozpatrywanie poszczególnych ludzkich losów<sup>60</sup>. Jej proza jest autotematyczna, przez co podejmuje polemikę z realistyczną konwencją<sup>61</sup>. Przewycięża ją, odwołując się do estetyki nowoczesnej sztuki plastycznej, zwłaszcza konstruktywistycznego widzenia świata. Kwestię stosunku pisarki do tradycji realistycznej trafnie formułuje Bruno Schulz w krótkim szkicu poświęconym *Akacjom*:

Autorka nie ma zmysłu ani szacunku dla jednostkowych zdarzeń, dla indywidualnych losów i charakterów, nie potrzebuje materiału realistycznego do egzemplifikacji sensu, który w życiu odkryła. Nie przeżywa ona owych stanów w formie bezpośrednio osobistych przeżyć w całej ich indywidualnej konkretności, lecz dopuszcza je do głosu dopiero wtedy, gdy przejdą przez tysiąc serc, gdy staną się odbarwione, nieosobiste i egzemplaryczne, gdy dochodzą do pewnego rodzaju liczmanu obiegowego, do formuły anonimowej, wyświechtanej i banalnej. Autorka uznaje je i przyjmuje dopiero na tym poziomie, na którym stają się one własnością każdego, przechodnia z ulicy, panny z magazynu i chłopca z baru. To jest jak gdyby sprawdzianem ich realności, gdy dają się podłożyć jako test pod muzykę piosenki ulicznej<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> L. Rescio, „I znowu kwitną akacje...”. *Interpretacja nader niefortunnej „nie-powieści” Debory Vogel „Akacje kwitną”*, [w:] *Jaki Norwid?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” tom IV (XXIV), Poznań 1997, s. 221.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 221-223.

<sup>60</sup> B. Schulz, „Akacje kwitną”, [w:] *idem, Szkice krytyczne*, oprac. i posł. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 26 (wydanie pierwsze: Bruno Schulz, „Akacje kwitną”, „Nasza Opinia” 1936, nr 72).

<sup>61</sup> B. Sienkiewicz, *Montaże – kronika widzenia*, [w:] *eadem, Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992, s. 149.

<sup>62</sup> B. Schulz, *op. cit.*, s. 26.

Model prozy narracyjnej, która poddaje refleksji własną formę, Bolecki określa mianem prozy poetyckiej, w odróżnieniu od „wehikularnego” wariantu występującego w powieści tradycyjnej<sup>63</sup>. Poetyckość, powiada on, oznacza w tym wypadku samozwrotność treści jako składnika narracyjnej tkanki tekstu: „poetyckość w tym znaczeniu to zawsze sposób nadorganizacji komunikatu językowego w stosunku do jego zobowiązań pozajęzykowych”<sup>64</sup>. W prozie poetyckiej język w mniejszym stopniu dotyczy wyglądu i zdarzeń świata zewnętrznego. Punktu odniesienia nie stanowi tutaj pozawerbalna sfera wypowiedzi, proza poetycka dąży bowiem do „całkowitego wyparcia «zwykłego» porządku fabularnego”<sup>65</sup>. Semantyka wypowiedzi zostaje poddana bieżącej analizie, rozwija się w przestrzeni międzysłownej, w relacji do zaproponowanych wcześniej znaczeń. Narracja wysnuwa się z określonej konwencji językowej, z konstrukcyjnych mechanizmów, które przyjęło się względem prezentowanego przedmiotu<sup>66</sup>. Zasada poetyckości nie stoi w sprzeczności z rodzajowym kryterium prozatorskim, przeczy ona jedynie wehikularnej funkcji wypowiedzi<sup>67</sup>. Odejście od referencyjnej funkcji języka w prozie oznacza rozbicie konwencji dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej. Literatura XX wieku przynosi nowe rozwiązania w zakresie prowadzenia narracji, podważa wcześniej ugruntowane wyznaczniki realizmu powieściowego<sup>68</sup>. Jej język jest „nieprzezroczysty”, a status figury narratora nie opiera się tylko na prowadzeniu i rozwijaniu opowiadanej historii<sup>69</sup>. Nadorganizacja tekstu poetyckiego uwzględnia również istnienie takich wyrażen, które pełnią funkcje metaforyczne. Wypowiedź narratora jest tu skoncentrowana na semantyce słowa i rozbudowywaniu metaforycznych obrazów. Bolecki określa to zjawisko w następujący sposób:

<sup>63</sup> Jak podkreśla teoretyk literatury, wehikularny model narracyjny zasadza się na przekonaniu o poznawczych właściwościach języka. Za podstawę przyjmuje się następujące składniki: referencyjność, przedmiotowość oraz denotacyjność. Model ten wyraźnie różni się od modelu prozy poetyckiej. W pierwszym zostaje opowiedziana historia jakiegoś życia lub jego fragmentu, a język jest „neutralnym transporterem gotowych bloków sensu niezależnych od pojedynczych werbalizacji”, podczas gdy w drugim modelu naturalne przeniesienie czytelnika w świat powieściowy zostaje podważone przez uwypuklenie innych niż referencyjne funkcji języka. W. Bolecki, *Realistyczny i poetycki model prozy narracyjnej*, „Teksty” 1981, nr 6, s. 66-67.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 77. Barbara Sienkiewicz zauważa, że w prozie Vogel pojawia się inny niż w powieści realistycznej sposób prowadzenia narracji: „Przedmioty nie mogą być ujmowane w oderwaniu od «procesu wzrokowego» percypującego je. Widzenie powieściowe, powołujące do życia przedmioty, jest widzeniem procesualnym, «empirycznym», jak sugeruje autorka, zgodnym z prawami postrzegania”. B. Sienkiewicz, op. cit., s. 157.

<sup>67</sup> W. Bolecki, *Realistyczny i poetycki model prozy...*, ed. cit., s. 81-82.

<sup>68</sup> Model realistyczny prozy bazuje na kilku niepodważalnych przesłankach. Należy do nich, zdaniem Boleckiego, „po pierwsze, semantyczna dwoistość wszelkiego utworu narracyjnego, związana z odrębnością planu narracji i planu świata przedstawionego w tekście. Po drugie, uprzedniość zdarzeń, o których się opowiada wobec aktu mowy narratora, i, po trzecie, dominująca rola «wielkich figur semantycznych» w znaczeniowej strukturze wypowiedzi narracyjnej, co oznacza, że zauważalne w lekturze znaczeniowe jednostki prozy kształtują się zawsze powyżej semantyki zdania”. Ibidem, s. 65-66. Autor powołuje się na pracę Janusza Sławińskiego, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] idem, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 120-156.

<sup>69</sup> W. Bolecki, *Realistyczny i poetycki model prozy...*, ed. cit., s. 71.

Strukturalnemu dualizmowi planu świata przeciwstawiona zostaje tendencja do monocentryczności przekazu – co faktycznie zbliża poetycki model prozy do odmiany monologu lirycznego. Chodzi tu bowiem o to, że znaczna część impulsów semantycznych, jakie otrzymuje czytelnik, skupia się wokół aktu mowy narratora. Pojawia się wówczas tendencja do jednostopniowości przytoczenia, będąca wynikiem zamknięcia planu zdarzeniowego i wypowiedzi postaci w monologu narracyjnym. Słabną wówczas podstawowe przeciwieństwa w semantyce prozy (narracja – dialogi, narracja – fabuła) – a pluralizm wewnątrztekstowych kontekstów zostaje przytłumiony przez centralną pozycję stylu mowy opowiadacza.

(...) «Zdarzeniowość» prozy – a więc jej dynamika semantyczna – zaczyna się zdecydowanie już poniżej poziomu zdania: na poziomie wyrazów i zestawień, na poziomie morfemów, układów eufonicznych, w obszarze mikro sytuacji międzysłownych<sup>70</sup>.

Narracyjna struktura montażu Vogel odpowiada formule poetyckiego modelu prozy. Nie jest przy tym pozbawiona realistycznych konotacji. Z uwagi na jej konstruktywistyczne zakorzenienie, a także symultaniczność poszczególnych scen, można traktować ją jako przykład dwudziestowiecznego realizmu, który odchodzi od wyznaczników dziewiętnastowiecznej powieści. Zamiarem pisarki było ukazanie w *Akacjach* świata społecznego, dlatego sięgnęła po elementy publicystyki, reportażu, a swój projekt w późniejszej fazie twórczości określiła mianem faktorealizmu<sup>71</sup>. Vogel nazywała swoją „powieść” kroniką, podkreślając w ten sposób dążenie do rejestracji całej różnorodności faktów, które składają się na życie. Montaż, podobnie jak kronika – uważała – traktuje zdarzenia równorzędnie, pokazuje poszczególne zjawiska bezosobowo, wprowadzając czytelnika w przestrzeń niedookreśloną pod względem hierarchii i ważności prezentowanych wydarzeń<sup>72</sup>.

W *Akacjach* pisarka nie kreuje świata, którym rządziłaby reguła czasowego umiejscowienia zdarzeń i ich relacji. Tutaj, jak podkreśla Barbara Sienkiewicz, czas i ruch odnoszą się do „wewnętrznej dynamiki obrazu”<sup>73</sup>. Tradycyjna powieść realistyczna zasadza się na naukowej, wywiedzionej z obserwacji i doświadczenia wiedzy o danym zjawisku, na sięganiu za jej pośrednictwem do istoty rzeczywistości<sup>74</sup>. Natomiast nowy realizm „usensualnił” przestrzeń: odwołał się do zmysłów, które na poziomie elementarnym rozróżniają poszczególne wymiary

<sup>70</sup> Ibidem, s. 80-81.

<sup>71</sup> Awangardiści, podobnie jak pisarze dziewiętnastowieczni, dążyli do uchwycenia zjawisk charakterystycznych dla danego momentu historycznego. Sprzeciwiali się tradycyjnej hierarchii tematów i wybierali z rzeczywistości te elementy, które najlepiej posłużyłyby zapisowi bieżącego życia. Z. Mitosek, op. cit., s. 916.

<sup>72</sup> K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 161-162.

<sup>73</sup> B. Sienkiewicz, op. cit., s. 153.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 157-158.

przedmiotów, ich strukturę, kolor, materię, z której są zbudowane, przestrzeń, w jakiej występują, i sposób partycypacji w niej<sup>75</sup>.

Z jednej strony w prozie Vogel daje się zauważyć dążenie do geometryzacji, a tym samym racjonalizacji prezentowanej przestrzeni, sprowadzania jej do elementarnych właściwości, odbieranych zmysłowo i łączonych za pomocą racjonalnych przesłanek, z drugiej natomiast pojawia się dogmat „psychizacji” elementów montażowej struktury. Obok przedmiotów pojawiają się emocje (tęsknota, nostalgia, smutek), które rozsadzają zracjonalizowane przestrzenie<sup>76</sup>. Sytuacja emocjonalna, jaka zarysowuje się przed czytelnikiem *Akacji*, oraz sposób budowy utworu mają odpowiadać, w opinii Vogel, „legendzie współczesności”. Jest ona sterowana głęboko zakorzenioną w człowieku potrzebą współczesnej mitologii. Z nastrojowością, która wzmacnia ideowy wyraz dzieła, wiąże się zagadnienie mitu współczesności:

Legenda – powiada Vogel – wychodzi poza taką lub inną rzeczywistość w tym punkcie i o tyle, o ile jest w niej tęsknota za doskonałością i jedynością pewnego pierwiastka; w tym punkcie, w którym podnosi do roli «cudu» bezplanowo w życiu realizowany pewien pierwiastek i żąda gloryfikacji. Legenda wypreparowuje ekstrakt tendencyj pewnej epoki i prezentuje go w absolutnych kolorach i nazwach<sup>77</sup>.

W tekstach Vogel istotnym wyznacznikiem legendy współczesności jest fakt. Dobór faktów dla formy montażowej, której przykładem są *Akacje*, nie polega na ich selekcji pod względem ważności i znaczenia, jakie uzyskiwałyby one w prasie<sup>78</sup>. Fakty jako „surowiec montażu” są dobierane z uwagi na prezentowaną przez nie formę. Zdaniem Vogel, to moment wyboru materiału i jego odpowiednie skomponowanie decydują o tym, czy dany element będzie właściwym składnikiem utworu. Fakty ponadto nie mają wykładni interpretacyjnej, która byłaby im przypisana na stałe. Ich odczytanie zmienia się, ilekroć zmieniają się warunki odbioru, kontekst, w jakim się pojawiają<sup>79</sup>. Fakty nigdy nie występują w zupełnym odosobnieniu. Na ich za-

<sup>75</sup> Ibidem, s. 158. Podobne zjawisko dało się zaobserwować na początku XX wieku w praktykach artystów spod znaku *Art Nouveau* i *Arts Décoratifs*. Twórcom tym chodziło o wierne oddanie materiału, a nie, jak w przypadku dziewiętnastowiecznego realizmu, o wierne naśladowanie praw i wyglądu otaczającej człowieka rzeczywistości. „Jest to – pisze Mitosek – realizm projektanta, który zdaje sobie sprawę z tworzywa, z jakim ma do czynienia, i unika iluzjonistycznych efektów, polegających na wytwarzaniu wrażenia obecności przedmiotu w materiale (...). Takim doświadczeniem materiału była też poezja z początków XX wieku, oparta na symbolizmie dźwiękowym i grze z językiem”. W efekcie doprowadziło to do uznania języka za „byt nieprzezroczysty”. Proza Vogel oscyluje między dwoma estetycznymi tendencjami tego czasu – między pokryciem „powierzchni” dzieła sztuki bądź tekstu właściwościami przedmiotów (kolorami, dźwiękami, fakturą) i zanegowaniem referencyjnych właściwości języka a skomplikowaniem świata przedstawionego w celu pokazania innego niż racjonalny wymiaru rzeczywistości. Zob. Z. Mitosek, hasło „realizm”, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, op. cit., s. 911-912.

<sup>76</sup> Por. B. Sienkiewicz, op. cit., s. 156-157; L. Rescio, op. cit., s. 218.

<sup>77</sup> D. Vogel, *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej*, „Przegląd Społeczny” 1934, nr III, s. 41.

<sup>78</sup> Eadem, *Genealogia fotomontażu...*, ed. cit., s. 288.

<sup>79</sup> Ibidem.

barwienie ma wpływ cały szereg czynników, dlatego też świadoma tej względności pisarka podkreślała pierwiastek relatywizmu, każdorazowo towarzyszący ich odczytywaniu:

Dla sztuki powstaje pytanie: jakie fakty są ważne? Może się mianowicie okazać, że z wyglądu ważne i zajmujące wielką płaszczyznę życia «fakty» – okażą się jałowe dla samego życia i w konsekwencji dla formy (...).

Dalej powstaje pytanie, czy istnieje w ogóle dosłowny fakt? Czy też nie jest przypadkiem tak, że sam fakt odosobniony, nie mówiąc już o doborze i zestawieniu, jest pewnego rodzaju interpretacją surowej bryły życia i że nie ma «nagich faktów»?

(...) Musimy zaryzykować zdanie, że fakty stają się autentyczne dopiero w ujęciu, a zatem już w pewnej interpretacji surowca życiowego. Ta zasada «jak gdyby prawdziwe» czyni z rzeczywistości życia dopiero rzeczywistość<sup>80</sup>.

Sztuka jest zatem wyrazem światopoglądu. Odpowiada ona określonej opcji ideologicznej, będąc wynikiem oddziaływania legendy współczesności. Życie jest mozaiką różnorodnych faktów, twórca wybiera z niej te elementy, które składają się na spójny, autonomiczny pod względem formy, montaż. Jego rolą, zakładała Vogel, jest w sztukach pięknych „sugestywne uogólnienie zjawisk, przekładanie «surowca» faktów na język wizualny właściwy dla dzieła sztuki jako organizmu plastycznego wyższego rzędu”<sup>81</sup>. Analogiczne elementy pisarka odnajdywała w gatunku, jakim był montaż literacki.

Montaż stanowił dla Vogel określoną strategię literacką, odpowiadał szeregowi właściwości, które jej zdaniem sztuka powinna przejawiać<sup>82</sup>. Montaż – uważała – był „czymś więcej niż tylko eksperymentem formalnym, był koniecznym wyrazem światopoglądu”<sup>83</sup>. Jednakże historycznoliterackie znaczenie montażu odbiega od zaproponowanej przez nią definicji. W ujęciu Michała Głowińskiego oznacza on:

(...) zestaw tekstów, które spaja zazwyczaj słowo wiążące, publikowany jako osobna książka bądź wystawiany na estradzie, (...) obejmuje zwykle utwory różnych autorów, jest jednolity tematycznie, co się wiąże z jego okolicznościowym charakterem<sup>84</sup>.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> S. Czekański, op. cit., s. 152.

<sup>82</sup> Poprzez montaż Vogel odnosiła się do różnorodnych sfer sztuki i sposobów przejawiania się tego, co literackie. Zawarte w tomie *Akacje kwitną* teksty prozatorskie tkwią w permanentnym ruchu ku czemuś innemu, to lokują się w pobliżu granic rodzajowych, to na rubieżach gatunku. Są rozpięte między konstruktywizmem a nowym realizmem w zakresie poetyki i niesionych przez nie znaczeń, w kontekście eksperymentów pierwszej awangardy wybiegają ku innym odmianom sztuki, zwłaszcza ku sztuce malarskiej, w której autorka odnajduje inspirację zarówno na płaszczyźnie formalnej – konstrukcji dzieła czy zakładanego modelu jego budowy – jak i w przestrzeni idei, kształtowanej wraz z programem artystycznego nurtu.

<sup>83</sup> D. Vogel, *Montaż jako gatunek literacki*, [w:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., cz. II, s. 263. Wydanie jidysz: D. Vogel, *Di literariše gatung montaż*, „Bodn” 1936/1937, nr 3-4.

<sup>84</sup> M. Głowiński, hasło „montaż literacki”, [w:] *Słownik terminów literackich...*, op. cit., s. 323.



Vogel traktuje montaż inaczej. W jej rozumieniu jest to sposób kompozycji tekstu, właściwy prozie, która pomija fabularność i anegdotyczność. Przedstawia go zatem jako osobny gatunek literacki o określonych właściwościach stylu, nie zaś jako podporządkowany jednemu tematowi zbiór tekstów różnych autorów<sup>85</sup>.

Podstawowe znaczenie terminu wiąże się natomiast z dziedziną techniki. Pierwotnie montaż oznaczał składanie maszyn<sup>86</sup>. W sztuce zastąpił go termin „asamblaż”. Zaczęto go odnosić do zbierania i łączenia materiałów<sup>87</sup>. Został on użyty na określenie dzieła, które powstało z połączenia w trójwymiarową całość wielu elementów, pochodzących z różnych dziedzin funkcjonowania<sup>88</sup>. Sztuka asamblażu wywodzi się z wcześniejszego kolażu, który polegał na zestawianiu i sklejanu w obrębie jednej płaszczyzny fragmentów wyciętych z różnych materiałów<sup>89</sup>. Jako pierwsi na terenie Europy metodę tę zastosowali na początku XX wieku kubiści – Pablo Picasso i Georges Braque. Później wykorzystywana była także przez futurystów, dadaistów, surrealistów czy konstruktywistów. Pojęcie montażu jako zaplanowanej konstrukcji oraz jego związku ze sztuką awangardową świadczą o plastycznych źródłach inspiracji Vogel przy tworzeniu i komponowaniu zbioru *Akacje kwitną*. Pisarka przejęła termin „montaż” i jednocześnie rozszerzyła jego znaczenie.

Zdaniem Tadeusza Miczki na płaszczyźnie literackiej, filozoficznej i psychologicznej w czynności montowania podkreśla się fakt, że:

(...) takie działanie twórcze opiera się na specyficznych umiejętnościach wyboru, a następnie kojarzenia oraz integrowania informacji (na analizie i syntezie), jakie ma każdy człowiek. Montaż zaczął więc również funkcjonować jako pojęcie określające tę właściwość twórczego procesu, która koresponduje z ludzkim myśleniem, wyrażaniem uczuć i formułowaniem poglądów<sup>90</sup>.

Pod pojęciem montażu zidentyfikowano zatem pewną intelektualną bądź psychiczną dyspozycję, która odpowiadała za podjęty typ procesu twórczego. Zasadzał się on na komponowaniu narracji, ruchu, czasu i przestrzeni podług formalnych założeń teorii<sup>91</sup>. Odpowiedni sposób konstruowania świata przedstawionego powieści uwzględniał szereg elementów – reje-

<sup>85</sup> D. Vogel, *Genealogia fotomontażu...*, ed. cit.; eadem, *Montaż jako gatunek literacki...*, ed. cit.; eadem, *Montaż literacki (wprowadzenie)*, [w:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., cz. II (wydanie jidysz):

D. Vogel, *Literarišer montaż (an arajnfir)*, „Inzl” 1938, nr 3).

<sup>86</sup> Zob. *Słownik języka polskiego*. [Online]. Protokół dostępu: <http://sjp.pwn.pl/szukaj/montaż> [12 lipca 2010].

<sup>87</sup> T. Miczka, *Słownik pojęć filmowych. Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, t. IX, red. A. Helman, Katowice 1998, s. 144.

<sup>88</sup> *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1997.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> T. Miczka, op. cit., s. 144.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 146.

strowanie rzeczywistości, podpowiadanie znaczeń, budzenie emocji. Proces odczytywania tak zbudowanego utworu wymagał od czytelnika specyficznego rodzaju pracy. Polegał on na nieustannym poruszaniu się między myśleniem syntetyzującym i analitycznym, między linearnym tekstem a nadbudowaną wykładnią<sup>92</sup>.

Zastosowanie formuły montażu wiązało się z odpowiednim przebiegiem lektury. Uwzględniała ona przenikanie się dwóch planów: planu obrazowania realnego i naddanego wymiaru abstrakcyjności tekstu. Jak podkreśla Miczka, impulsu do myślenia w kategoriach montażu dostarczał na przełomie XIX i XX wieku również film:

Wielkie teorie montażu [filmowego] powstały dopiero w okresie pełnego rozkwitu kina niemego. Montaż istniał również w «ożywionych fotografiach» kręconych do 1898 roku przez Auguste'a i Louisa Lumière'ów. Po raz pierwszy jednak uwagę na dającą niezwykle efekty możliwość łączenia różnych obrazów ekranowych zwrócił Georges Méliès, wspominając przypadkowe odkrycie triku, który był rezultatem zablokowania się aparatu wykonującego ruchome zdjęcia. (...) Twórczości Lumière'ów, Méliès'go i wielu innych pionierów sztuki kinematograficznej, oczywiście, nie towarzyszyła jeszcze refleksja teoretyczna, ale już w pierwszych publikacjach poświęconych «ożywionym fotografiom» pojawiły się spostrzeżenia i stwierdzenia dające zaczyn myśleniu montażowemu<sup>93</sup>.

Dla teoretyków kina montaż rozumiany jako metoda postępowania z materiałem oznaczał krytyczną operację na już istniejącym „tekście”. „Myśl montażowa” była bowiem „myślą krytyczną”, wobec której odbiorca nie pozostawał bierny, ale w toku odbioru dzieła włączał się w wykonaną przez artystę pracę<sup>94</sup>. Montażysta musiał ponadto uwzględnić w procesie twórczym dwa nierozdzielne elementy: opis i analizę. Deskrypcja świata przedstawionego miała być

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> Ibidem, s. 146-147. W innym miejscu Miczka stwierdza: „W najnowszej teorii filmu tego rodzaju wnikliwe analizy różnych aspektów montażu należą do rzadkości. W psychoanalitycznej, antropologicznej i feministycznej teorii właściwie coraz bardziej tracą na znaczeniu zagadnienia specyfiki filmowej. Problem montażu przestaje być odrębnym przedmiotem badań. Parafrazując słowa Christiana Metz'a, zawarte w jednej z jego ostatnich prac, można powiedzieć, że to, czym zajmują się współcześni badacze obrazów ekranowych, nie jest już kinem, lecz historią przez kino opowiedzianą”. Por. Ibidem, s. 193. Sugestia, że odnotowujemy dziś zwrot w kierunku opowiadanych przez kino historii, jest również dobrą oceną sytuacji w odniesieniu do badań nad literaturą prowadzonych od kilku ostatnich dziesięcioleci. Jak podkreśla Wolfgang Iser, literatura poprzez opowieść mówi nam coś więcej o człowieku, pozwala przewidywać kierunek nadchodzących zmian kulturowych. Można zatem postawić znak równości między badaniami nad literaturą a antropologią. Fikcja jest pewną konstrukcją, ale kiedy poddajemy ją interpretacji, uzyskuje ona realny wpływ na nasze życie, poszerza naszą świadomość, jest zwierciadłem, w którym człowiek może się przejrzeć. Literatura jest zatem antropocentryczna. Zob. W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5.

<sup>94</sup> T. Miczka, op. cit., s. 182.

zatem wzbogacona o takie działania, które uwidaczniałyby gramatykę wewnętrznej mowy nakreślonego obrazu<sup>95</sup>.

Aby montaż mógł powstać, wymagane były dwa elementy: zaplanowana konstrukcja i współczesny „materiał”. Aktualność dostarczonego materiału gwarantowało odniesienie się artysty do świata i jego bieżących problemów zarówno na płaszczyźnie zdarzeń życia codziennego, jak i w obrębie obecnie panujących doktryn artystycznych. Technika, która uwzględniała takie podejście do pracy, był na początku XX wieku fotomontaż<sup>96</sup>. Andrzej Turowski, kreśląc jego charakterystykę, wymieniał te cechy, które dotyczą literackiego odpowiednika montażu zdefiniowanego przez Vogel:

Fotomontaż – swym obrazem-dokumentem – odnosił się do rzeczywistości przedstawiając ją w sposób obiektywny i doskonały, z rzeczywistości czerpał hasła wprowadzane w jego obręb. (...) Podstawową zasadą konstrukcji tak «autentycznego» i tak «technicznego» materiału była zasada symultanizmu, pozwalająca w konstrukcji łączyć, zestawiać i przeciwstawiać różnorodne motywy i techniki. Konstrukcja wymagała znajomości «montażowych chwytów» – sposobów, które gwarantowały jej jasność i pełnię wypowiedzi. W wyniku montażu można było zespałać różne miejsca akcji, odmienne ich czasy, montaż pozwalał operować kontrastem i narracją, narzucał charakter dynamiczny martwym sytuacjom, porządkował chaos, rozmieszczał akcenty, łączył techniki<sup>97</sup>.

Tak pomyślany montaż był projektem konstruktywistów<sup>98</sup>. U podstaw kierunku, którego byli oni przedstawicielami, podobnie jak u podstaw montażu, legła idea konstrukcji. Koncepcja czystej budowy dzieła oznaczała strukturę niemimetyczną, ale pośrednio zakorzenioną w tra-

<sup>95</sup> Ibidem, s. 157. W *Słowniku pojęć filmowych* „montaż” oznacza „zabieg łączenia (klejenia) poszczególnych ujęć filmowych, scen i sekwencji w gotowy film”. W szerszym sensie jest on również rozumiany jako „proces selekcji i kombinacji elementów wizualnych i dźwiękowych filmu w spójną całość, w której zawiera się zarówno jego struktura semantyczna, jak i ściśle związany z nią porządek czasoprzestrzenny, kinetyczny, metryczny, rytmiczny, totalny, kolorystyczny (...) itd.”. Por. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 179.

<sup>96</sup> A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979, s. 125.

<sup>97</sup> Ibidem, s. 125-128.

<sup>98</sup> Konstruktywizm był jednym z najważniejszych nurtów artystycznych awangardy. Obejmował swym zasięgiem szereg dziedzin: sztuki plastyczne, architekturę, teatr, film, wytwory użytkowe oraz literaturę. Źródeł konstruktywizmu upatruje się – jak podaje Gazda – w twórczości rosyjskich artystów-nowatorów drugiej i trzeciej dekady XX wieku, zwłaszcza za sprawą działalności OBMOCHU (Obszczerstwa Młodych Chudoźników; tłum. pol. Towarzystwo Młodych Artystów) i manifestu jego członków, braci Władimira i Grigorija Stenbergów, pt. *Konstruktywiści do świata* (1922). W tym nurcie silnie uwidaczniała się rola nowoczesnego twórcy: „inżyniera słowa, konstruktora materiału, majstra świadomego swego rzemiosła”. Na gruncie polskim konstruktywizm wykazuje wiele cech wspólnych z programem Awangardy Krakowskiej, głównie z twórczością Tadeusza Peipera, a także z praktyką quasi-futurystów i wydawanymi przez nich pismami „Nowa Sztuka” (1921-1922) oraz „Almanach Nowej Sztuki” (1924-1925). Początkowo termin „konstruktywizm” był utożsamiany z malarstwem abstrakcyjnym, zwanym też geometrycznym, ale w latach dwudziestych stał się samodzielnym kierunkiem w sztuce. Zob. hasło „konstruktywizm”, [w:] G. Gazda, op. cit., s. 244-247.

dycyjnym obrazie rzeczywistości przez zastosowanie „znanych” elementów. W przypadku fotomontażu były to zdjęcia bądź obrazy przedstawiające obiekty realne. Dla teoretyków tej sztuki istotniejsze jednak były związki zachodzące pomiędzy poszczególnymi składnikami wytwarzanego dzieła. Proces budowy tekstu czy montażowego obrazu, składającego się z wielu różnorodnych pod względem gatunkowym elementów, zasadał się na określonych przesłankach:

Ta nowa sztuka – podaje *Słownik sztuki XX wieku* – opierała się na koncepcji łączenia form nieprzedstawiających w taki sposób, by stworzyć pomiędzy nimi wzajemne aktywne relacje i by faktura każdej formy mogła ujawnić naturalne właściwości tworzywa. Zgodnie z tą koncepcją każdy element dzieła jest nośnikiem własnego ładunku dynamicznego. Wzajemne związki tych różnorodnych ładunków dynamicznych określają strukturę i kompozycję dzieła, ustanawiając coś na kształt jego kośćca czy «szkieletu». (...) w estetyce konstruktywizmu każdy z elementów dzieła wchodzi w aktywny związek z formą bezpośrednio z nim sąsiadującą. Wytwarza się w ten sposób rodzaj łańcucha dynamiki sił, które łączą się ze sobą i właśnie ta struktura współzależności została zdefiniowana jako konstrukcja<sup>99</sup>.

Świat tak skonstruowanych obrazów, mimo wyraźnej dążności artystów do tego, aby uczynić go aktualnym, zobaczony z innej perspektywy, przedstawiał się jako bardzo odrealniona, autonomiczna przestrzeń, dla której nie sposób było wskazać wspólnej płaszczyzny z „codzienną” rzeczywistością<sup>100</sup>. A zatem ten tekstowy lub malarski świat jawił się odbiorcy jako całkiem niezależny, artystyczny konstrukt, w którym miejsce uprzywilejowane zajmowała teoria estetyczna<sup>101</sup>.

Jeżeli spojrzeć na fotomontaż od strony koncepcji estetycznych i istniejących w danym czasie nurtów, to okazuje się, że wykazywał on silne związki nie tylko z konstruktywizmem, ale też z surrealizmem. Te dwa kierunki o bardzo różnych wyznacznikach i nieraz niedającym się uzgodnić podejściu do sztuki składały się na obraz tego samego zjawiska. Kon-

<sup>99</sup> Por. hasło „konstruktywizm”, [w:] *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, Warszawa 1998, s. 339.

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> Omawiając relacje między nowym dziełem sztuki a rzeczywistością zewnętrzną, Andrzej Turowski powołuje się na definicję „nowej sztuki” zaproponowaną przez Tadeusza Kantora. Została ona wyłożona w *Lekcjach mediolańskich*: „Konstruktywizm żądał uwolnienia sztuki z niewoli naturalistycznego / ODTWARZANIA życia. / To uwolnienie było koniecznym warunkiem możliwości stworzenia / DZIEŁA AUTONOMICZNEGO, NIE-ZALEŻNEGO, / KREACJI BĘDĄCEJ NA TYM SAMYM SZCZEBLU HIERARCHII, / CO NATURA CZY BÓG. / DZIEŁO LUDZKIE, A NIE DZIEŁO NATURY, / CZY DZIEŁO «BOSKIE». / Była to ambicja warta poświęcenia wszystkiego, / łącznie z własnym życiem. / Nowe dzieło konstruktywistów przeciwstawiało strukturze życia, / gdzie wszystko jest zgodne z normami codzienności, / własny układ autonomiczny, / w którym działały prawa zaskakującej przyczynowości, nieoczekiwanej / skuteczności, a przebieg zdarzeń, w życiu ujęty niewolniczo w łożysko pragmatyzmu, / i małej, ciasnej przyczynowości - / zmienił się w burzę wolności”. T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, [w:] idem, *Pisma tom III. Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław – Kraków 2005, s. 59, [za:] A. Turowski, *Awangardowe marginesy...*, ed. cit., s. 15-16.

strukturyzm odwoływał się do idei racjonalności, był zdyscyplinowany i systemowy, jego przedstawiciele odznaczali się celowością, praktycznością oraz porządkiem pracy, podczas gdy surrealiści pochwalali czynnik irracjonalny, uważali go za pomocny składnik procesu twórczego. Podążanie w sztuce za marzeniem sennym, afirmacja przypadkowości, ryzyka, namiętności, szaleństwa, niespodziewanych i niekontrolowanych wizji, wszystko to stało w jawnej opozycji do zracjonalizowanych postulatów konstruktywistów<sup>102</sup>. Stanisław Czekalski, autor książki pt. *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu międzywojennego*, nakreśla obraz tej nietypowej sytuacji:

(...) montaż konstruktywistyczny był techniką racjonalizacji pracy artysty, służącą jej przyspieszeniu i uproszczeniu, natomiast montaż surrealistyczny służył możliwie wiernej transkrypcji obrazów rodzących się w nadrzeczywistości i możliwie pełnemu uniezależnieniu tego procesu od kontroli rozumu. Montaż konstruktywistyczny miał działać dokładnie przemyślaną, ekonomiczną konstrukcją; montaż surrealistyczny miał szokować niezwykłością zestawień, a przy tym ich paradoksalną realnością<sup>103</sup>.

Fotomontaż polski w okresie dwudziestolecia międzywojennego był zatem zjawiskiem łączącym cechy poetyki surrealistycznej z elementarnymi postulatami konstruktywistów. Jako formuła oparta na równoczesności różnych wycinków „rzeczywistości” i ich łączeniu wedle określonego planu, należał on do konstruktywistycznego kierunku dwudziestowiecznej awangardy. Z kolei jako metaforyczna składanka odległych nieraz od siebie idei, stanowił przykład założeń i trybów funkcjonowania surrealizmu<sup>104</sup>. Ze zbliżenia odległych światów, różnych koncepcji i myśli miał wyniknąć związek, którego przekaz stanowiłby poetycką zagadkę, tajemnicę, którą można było odkryć tylko poprzez aktywny udział w zestawie skojarzeń. Zestroj odległych realności znajdował swoje uzasadnienie w psychicznym mechanizmie twórcy, w rzeczywistym, pozaświadomym przepływie jego myśli<sup>105</sup>.

<sup>102</sup> S. Czekalski, op. cit., s. 312.

<sup>103</sup> Dookreślając surrealistyczne praktyki artystów, Czekalski stwierdza: „Surrealistyczne dzieło stanowiło objawienie umysłu, który nie pracuje, pozostaje jak gdyby wyłączony i w tym stanie bezczynności, braku kontroli, jedynie odbiera nieuporządkowane impulsy dochodzące gdzieś z jego głębi. Idealem była tu możliwie bezpośrednia łączność między sferą nadrzeczywistości, która tam dawała o sobie znać, a samym dziełem. Ręka artysty, podobnie jak jego umysł, miała w tym procesie komunikacji pozostawać jedynie biernym, automatycznym przekazywaczem, który całkowicie poddaje się bodźcom i pozwala się im prowadzić, niczym *flâneur*, bez określonego celu. Obraz surrealistyczny, spełniający zasady automatycznej rejestracji, powinien stać się, według określenia Bretona, «prawdziwą fotografią myśli»”. Ibidem, s. 313.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Surrealizm – jak podaje Gazda – to jeden z głównych nurtów artystycznych dwudziestowiecznej awangardy, który narodził się w latach dwudziestych we Francji i przetrwał aż do czasów powojennych. Do największych przedstawicieli tego kierunku zalicza się André Bretona, z wykształcenia lekarza psychiatrę, którego dzieło pt. *Pola magnetyczne*, napisane wspólnie z Soupaultem, stanowiło w 1919 roku wyraźną zapowiedź surrealistycznej

Charakterystyczne dla surrealistów ukazywanie „fantastycznych metamorfoz rzeczywistości” oraz z gruntu konstruktywistyczne „budowanie quasi-fotograficznej iluzji, eksponującej materialne jakości formy” było także istotnym elementem poetyki tekstów Vogel<sup>106</sup>. Podążała ona śladem rozwoju malarstwa i fotomontażu, pozostając pod wpływem obu dopełniających się kierunków. W swym tekście *Genealogia fotomontażu i jego właściwości*<sup>107</sup> pisarka nakreśliła zarys głównych tendencji cechujących fotomontaż: zasadę konstruktywizmu, surrealizmu, a także symultanizmu, na której wspierała się koncepcja epickości montażu, odpowiadająca za „faktowość” samego życia. Z jednej strony odbiorca fotomontażu miał do czynienia z ekspozycją „elementu codziennego życia”, wraz z jego nudą i „banalnością”, które pisarka waloryzowała pozytywnie, z silną „tendencją do konkretności”, który ujmował „rzeczywość samej rzeczy, zwartej w granicy konturu”, a z drugiej strony obcował z malarską zasadą surrealizmu, który spajał „realne elementy w irrealne całości”, wyróżniał się przy tym „subiektywną «wewnętrzną» realnością, realnością asocjacyjną, w jakich świat może nam się uporzędować”<sup>108</sup>.

Rola montażu, w ujęciu Vogel, nie polegała na przedstawianiu zdarzeń w zgodzie z rzeczywistością. Żadna sztuka i żaden artysta nie byli w stanie przekroczyć granic języka tak, aby móc świat zaprezentować bez zapośredniczenia percepcji w licznych narzędziach opisu. Bezpośredniość sztuki była zatem niemożliwością<sup>109</sup>. Życie, będąc tematem dzieła, było w istocie obrośnięte interpretacją już chociażby ze względu na akt wyboru w procesie twórczym określonych jego wątków. Zadaniem twórcy było wobec tego konstruowanie i kształtowanie rzeczywistości obranej za temat dzieła. Artysta nie był, zdaniem pisarki, powołany do wier-

---

poetyki. Jako autor licznych surrealistycznych powieści i teoretycznych manifestów stał się on w latach trzydziestych głównym przedstawicielem surrealizmu w Europie. „Pierwszoplanową rolę w tym programie – podsumowuje Gazda – odgrywał aspekt światopoglądowy, a więc refleksja nad egzystencją człowieka, nad rzeczywistością, nad społecznymi i psychicznymi determinantami kondycji ludzkiej. Breton (...) głosił hasło transformacji świata i zmiany życia, projektował nowy porządek”. Obraz surrealizmu krystalizował się wraz z wykładanymi przezeń koncepcjami. W jednym z pierwszych manifestów ogłosił on: „Surrealizm opiera się na wierze w nadrzędną rzeczywistość pewnych form skojarzeniowych, dotąd lekceważonych, we wszechpotęgę marzenia, w bezinteresowną grę myśli. Dąży do ostatecznego zniszczenia innych mechanizmów psychicznych i zajęcia ich miejsca w rozwiązywaniu podstawowych zagadnień życia”. Zob. G. Gazda, op. cit., s. 353-359.

<sup>106</sup> S. Czekalski, op. cit., s. 316.

<sup>107</sup> D. Vogel, *Genealogia fotomontażu...*, ed. cit., s. 284-289 (wydanie pierwsze: eadem, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, „Sygnały” 1934, nr 12). Artykuł ten ukazał się rok przed pierwszym wydaniem tomu montażu *Akacje kwitną. Montaż* i stanowi dla niego ważną interpretacyjną wskazówkę.

<sup>108</sup> Ibidem, s. 285-286. Vogel powołuje się w teorii fotomontażu na koncepcję Mieczysława Szczuki, polskiego teoretyka i przedstawiciela konstruktywizmu. Pisze on: „Fotomontaż daje zjawisko przenikania się najróżnorodniejszych zjawisk zachodzących we wszechświecie. (...) rozszerza zasób możliwych środków: pozwala na wykorzystanie tych zjawisk, które są niedostępne dla oka ludzkiego – a które czuła klisza fotograficzna może uchwycić. Fotomontaż – nowoczesna epopeja”. M. Szczuka, *Fotomontaż [...]*, „Blok”, 1924, nr 8-9, [za:] A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu...*, ed. cit., s. 128.

<sup>109</sup> K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 167. Badaczka powołuje się na artykuł Vogel: *Statik, dynamik un aktualitet in der kunst*, „Inzix” 1936, nr 27 (przekład na język polski: *Statyka, dynamika i aktualność w sztuce*, tłum. K. Szymaniak, [w:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., cz. II, s. 254-261).

nego i obiektywnego rejestrowania wydarzeń<sup>110</sup>. Metoda montażu uwyrażniała ów konstrukcyjny aspekt podejścia do tematu życia. Jej zasadniczym rysem było przyglądanie się szczegółom z małej odległości, ze zmienionego, w stosunku do tradycyjnego oglądu, punktu widzenia.

Spoglądam na rzeczy – pisze Vogel – z bardzo bliskiej perspektywy. Umożliwia ona odrzucenie zwyczajowego dystansu, dystansu wypełnionego interpretacjami, które tak silnie zrastają się z rzeczą, że w naszych oczach stają się one z nią samą tożsame i za nią zostają uznane. Przyjęcie bliskiej perspektywy pozwala przejść ponad szablonem, który w danym czasie narósł wokół rzeczy. Umożliwia widzenie rzeczy poza kontekstem interpretacji i doczepionej etykiety, może: bez dotychczasowej etykiety<sup>111</sup>.

Pisarka uważała montaż literacki za jeden z gatunków prozy zgodnych z duchem czasu. Odpowiadał on wymogowi aktualności w sztuce, w nim dochodziła do głosu „legenda współczesności” – „ekstrakt tendencji pewnej epoki”<sup>112</sup>. Bieżąca tematyka stanowiła zatem w przypadku montażu podstawową treść, ale jej ostateczny wygląd w utworze wynikał z subiektywnych predyspozycji psychicznych i zamysłu twórcy. Z odpowiednim komponowaniem treści wiązała się zasada symultanizmu, równoczesnego ukazywania pewnych zjawisk – tak fizycznych, jak psychicznych. Korespondowała ona z dążeniem do uczynienia przedmiotem montażu „polifoniczności” samego życia<sup>113</sup>. Owa wielość zdarzeń ukazanych w montażu zaprzeczała tradycyjnej hierarchii faktów. „Logiką zestawionych sytuacji” rządziła bowiem idea „wewnętrznej przestrzeni przeżyć”, łącząca różnorodne doświadczenia, składające się na doświadczenie życia<sup>114</sup>. Vogel twierdziła, że w poetyce montażu „nie jest ważny sam dziwny fakt (...), ale fakt wewnętrznej przestrzeni przeżyć, która może jednocześnie objąć całkiem różne sfery i treści, różne wymiary i kierunki zdarzeń psychicznych”<sup>115</sup>.

Montaż literacki, łączący w sobie różne sposoby przejawiania się poetyki realizmu, w zależności od aktualnej legendy rzeczywistości, był dla Vogel gatunkiem, w którym dawała wyraz swojemu indywidualnemu doświadczeniu świata, przetwarzając je w formę doświadczenia egzemplarycznego<sup>116</sup>. Znaki prywatnego wymiaru rzeczywistości, osobistych przeżyć,

<sup>110</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>111</sup> D. Vogel, *Montaż literacki (wprowadzenie)*..., ed. cit., s. 270-271.

<sup>112</sup> Eadem, *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej*, „Przegląd Społeczny” 1934, nr III, s. 41.

<sup>113</sup> Eadem, *Montaż literacki (wprowadzenie)*..., ed. cit., s. 274.

<sup>114</sup> Eadem, *Montaż jako gatunek literacki*..., ed. cit., s. 267.

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Vogel odnosiła się do swojej twórczości w sposób niejednoznaczny. W liście do Mejslecha Rawicza, w odpowie-

co rusz zarysowywały się w jej prozie. Ich obecność, choć pozornie sprzeczna z założeniami racjonalnego konstruktywizmu, dawała się wyjaśnić przez prosty fakt: książka *Akacje kwitną. Montaż* stanowiła świadectwo zmagania się z materią literatury w celu wyrażenia indywidualnego pierwiastka życia<sup>117</sup>. Tom montażu, na który składa się szereg prób zmierzających do właściwego podjęcia tematyki życia, był dowodem odbytej przez pisarkę długiej wędrówki nie tylko w głąb literatury i sztuki czy przysługujących im metod opisu, ale też w głąb rzeczywistości, która w odczuciu Vogel domagała się podejmowania bardziej adekwatnych i wyrafinowanych prób odbioru.

#### ABSTRACT

The article discusses poetics of realism in the works of Debora Vogel, while focusing on the selection of her poems entitled “*Akacje kwitną. Montaż*” (*Acacias in Blossom. Montages*). The author presents the realistic element within Debora Vogel’s prose and points out the basic principles standing behind her aesthetics: constructivism, simultanism, and new realism.

The focus is primarily on the avant-garde elements of Vogel’s prose: the modernist characteristics of her writing. A special attention is given to literary montage and to the notion of realism as the basic mode of representation within the analysed genre. Realism-oriented approach visible in Debora Vogel’s prose goes hand in hand with characteristic features of montage as a literary genre that answers to the dominant worldview and to the changes in aesthetic theory that are visible in three stages of Vogel’s realism-related search (constructivism, simultanism, new realism). The conclusion is that the interpretation of literary works by Debora Vogel has to concern two

---

dzi na krytykę ze strony pisarza, twierdziła: „Może chce Pan oddzielić we mnie człowieka i pisarza, ciepło traktować pierwszego, drugiego zaś – z niechęcią? Na mnie jednak trudno przeprowadzić taką wiwisekcję: za moimi wierszami stoi moje ciężkie życie, każdy wiersz rodzi się długo, poprzedzają go długie doświadczenia. (...) Zdanie z tego wiersza, z *Macejwe ojfszift* [Napis na macwie], który się Panu podoba: «wos is dos leben...» [czym jest życie...] – to zdanie, które jest zarazem pytaniem i odpowiedzią – nie jest u mnie ozdobnikiem. Tak czuję do samego końca wszystkich splotów, kolorów i (...) losów: czym jest życie...”. Eadem, List do M. Rawicza z 1 XI 1936 r., [za:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 228. W innym miejscu, omawiając techniczny aspekt montażu, Vogel dystansuje się do indywidualnego wymiaru przeżyć w odniesieniu do prozy: „Nie chodziło mi o logikę uczucia i subiektywny odbiór rzeczy – poszukiwałam obiektywnej logiki samych rzeczy, ich przynależności do siebie, ich symptomatyczności, dzięki której z pozoru różne i obce sytuacje i zdarzenia stają się symptodem jednej i tej samej zasady”. D. Vogel, List (O recenzji B. Alkwita z książki *Akacjes*), tłum. K. Szymaniak, [w:] eadem, *Akacje kwitną...*, ed. cit., s. 184. Nie znaczy to, że Vogel odcinała się w swej prozie od własnych doświadczeń, jednakże w momencie pracy nad budową montażu była pochłonięta kwestiami formalnymi, wówczas to koncentrowała się na kompozycji danego materiału, nie zaś na jego treści. Vogel uważała ponadto, że sięgając po opis rzeczywistości, znajdujemy się „bardzo blisko życia”. Jej zdaniem twórczość modernistów była zanurzona w teraźniejszości. Na te poglądy miała zapewne wpływ sytuacja, w jakiej znaleźli się awangardowi twórcy literatury jidysz – ideą nadrzędną było dla nich wyjście poza obszar oddziaływania tradycji i powrót do naturalnego kontaktu ze światem. Paradoksalnie jednak, krok ten zaowocował intelektualną koncepcją literatury i sztuki. Por. eadem, List do A. Lejelsa z 16 VII 1937 r., [w:] K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei...*, ed. cit., s. 210.

<sup>117</sup> Dziewiętnastowieczny realizm europejski nie dopuszczał możliwości, by o otaczającej rzeczywistości mówić w kategoriach relatywizmu. Zakładał on absolutną wierność prawdziwemu obrazowi świata, eliminował z literatury swobodę wyobraźni oraz subiektywizm pisarza. Ponadto, skłaniał się ku naśladowaniu świata społecznego – przestrzeni, która dotyczy jak największej liczby osób. Więcej na ten temat zob. H. Markiewicz, *Realizm, naturalizm, typowość*, [w:] idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976, s. 212-257.



issues: individual and autonomous character of her writing on the one hand and its connection with the multicultural, modernist project of the Polish interwar literature on the other, as it is in this cultural and literary context that her realism-oriented practices are performed.

#### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA (DEBORA VOGEL)

1. *Akacje kwitną. Montaż*, ilustr. Henryk Streng, posł. Karolina Szymaniak, Kraków 2006 (wydanie jidysz: *Akacje blien*, Lwów – Warszawa 1935; wydanie polskie: *Akacje kwitną*, Warszawa 1936).
2. *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, [1] „Sygnały” 1934, nr 12, [2] „Ogród” 1992, nr 1.
3. *Genealogia fotomontażu i jego możliwości. II. Uzupełnienie*, [1] „Sygnały” 1934, nr 13, [2] „Ogród” 1992, nr 1.
4. *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej*, „Przegląd Społeczny” 1934, nr III.
5. *Montaż literacki (wprowadzenie)*, [w:] Karolina Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006 (wydanie jidysz: *Literarišer montaż (an arajnfir)*, „Inzl” 1938, nr 3).

#### BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1975.
2. Balcerzan E., *Wieloznaczność „awangardy”*, [w:] idem, *Kręgi wtajemniczenia: czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982.
3. Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
4. Bolecki W., *Realistyczny i poetycki model prozy narracyjnej*, „Teksty” 1981, nr 6.
5. Czekalski S., *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000.
6. Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.
7. Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
8. Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Toruń 1967.
9. Iser W., *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5.
10. Markiewicz H., *Realizm, naturalizm, typowość*, [w:] idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976.
11. Miczka T., *Słownik pojęć filmowych. Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, tom IX, red. A. Helman, Katowice 1998.
12. Prokop-Janiec E., *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i arty-styczne*, Kraków 1992.
13. Rescio L., *„I znowu kwitną akacje...”. Interpretacja nader niefortunnej „nie-powieści” Debory Vogel „Akacje kwitną”*, [w:] *Jaki Norwid?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” tom IV (XXIV), Poznań 1997.
14. Roskies D.G., *Literatura jidysz w Polsce*, tłum. M. Adamczyk-Garbowska, „Studia Judaica” 2000, nr 1 (5).
15. Schulz B., *„Akacje kwitną”*, [1] „Nasza Opinia” 1936, nr 72, [2] idem, *Szkice krytyczne*, oprac. i posł. M. Kitowska-Lysiak, Lublin 2000.

16. Sienkiewicz B., *Montaże – kronika widzenia*, [w:] eadem, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992.
17. Shmeruk Ch., *Historia literatury jidysz. Zarys*, red. M. Adamczyk-Garbowska, E. Prokop-Janiec, Wrocław 2007.
18. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992.
19. *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, Warszawa 1998.
20. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007.
21. Szymaniak K., *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006.
22. Szymaniak K., *Posłowie. Atom nieodłączny smutku. Na marginesie montaży Debory Vogel*, [w:] D. Vogel, *Akacje kwitną. Montaże*, Kraków 2006.
23. Turowski A., *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998.
24. Turowski A., *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979.
25. *Warszawska awangarda jidysz. Antologia*, red. K. Szymaniak, Gdańsk 2005.
26. *Zapomniana, nieznana... O Deborze Vogel i literaturze jidysz z profesorem Chone Shmerukiem*, wykładownicą na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie, rozmawia Agnieszka Grzybek, „Ogród” 1994, nr 1.

SONIA KAMIŃSKA

**BRZYTWA OCKHAMA CZY BRZYTWA AUSTINA  
– KTÓRA OSTRZEJSZA?**

## WPROWADZENIE

Poniżej planuję zmierzyć się z filozoficznym „dogmatem”, w myśl którego William Ockham był nominalistą. Brzytwa Ockhama – wie to każde dziecko – służy do tego, by nie mnożyć bytów ponad konieczność, by pozbywać się zbędnych hipostaz. Posługując się nią, przyjmuje się jednostkowe byty istniejące w rzeczywistości, a ogólność przypisuje nazwom, nie bytom czy substancjom ogólnym. A więc uniwersalia są zakorzenione w języku, nie istnieją realnie. Jeżeli jednak zaczniemy lekturę *Sumy logicznej* z nastawieniem, że czytać będziemy wykład nominalizmu, to będziemy zaskoczeni, bo jej treść sugeruje raczej konceptualizm (domagający się dookreślenia jako „psychologiczny”). Z tego też względu pojawia się wątpliwość co do zasadności umieszczania źródła rozważanej teorii uniwersaliów w języku. A przynajmniej głównego jej źródła. Powszechniki zakorzenione w języku (tzw. dowolnie ustalone) stanowią raczej poboczny nurt Ockhamowskiego wykładu, podczas gdy centralne miejsce zajmują powstałe drogą naturalną pojęcia w umyśle. Zanim jednak zacznę bronić poglądu, że nie można tak po prostu mówić o językowej genezie uniwersaliów u Ockhama (a więc, że brzytwa była nieostra), przedstawię szczegółowo jego koncepcję oraz wyjaśnię, co tak naprawdę rozumiem przez „językowe zakorzenienie”. Przyjmę tu następującą strategię: najpierw opowiem o zakorzenieniu językowym, by następnie opisać koncepcję Ockhama i zobaczyć, czy można ją – a jeśli tak, to w jakim stopniu – z owym zakorzenieniem pogodzić. Sięgnę więc do o kilka wieków młodszej koncepcji Johna L. Austina wyłożonej w artykule *Znaczenie słowa* (1940), gdzie znajdujemy językową genezę powszechników *prima sort*. Przedstawię Austinowską odpowiedź na pytanie: „Dlaczego różne rzeczy nazywamy jedną

nazwą?”. Następnie postaram się rozważyć, jak odpowiedziałby na to pytanie Ockham, gdyby mu je postawiono. To powinno rozstrzygnąć sformułowany powyżej problem.

## BRZYTWA AUSTINA

Pytanie „Dlaczego różne rzeczy nazywamy tą samą [nie numerycznie! – przyp. S.K.] nazwą?” ma mylącą formę, jako że sugeruje, iż takie „coś”, ze względu na co w ten sposób postępujemy, istnieje (na tym etapie nie dociekamy, jakie to jest istnienie). Niezliczone próby odpowiedzi na to pytanie zrodziły wiele błędnych teorii. Austin mówi:

Miłośnicy licznego potomstwa wymyślają teorie «powszechników». (...) A odpowiadając im, bardziej ostrożni («nominaliści») zadowolają się zazwyczaj prostą odpowiedzią, że powodem, dla którego różne rzeczy nazywamy za pomocą tej samej nazwy, jest po prostu to, że rzeczy te są podobne; nie ma w nich niczego identycznego...<sup>1</sup>.

Austin zdaje się z nominalistami nieco sympatyzować, ale zwraca też uwagę na ich zasadniczy, według niego, błąd. Otóż nominaliści nie do końca eksplorują słowo „podobny”. Jego zdaniem doskonałym argumentem antyrealistycznym byłoby pokazanie, że używa się tej samej nazwy nawet wtedy, gdy nie stwierdza się podobieństwa między różnymi rzeczami. Przecież założenie podobieństwa prowadzi do uznania jakiegoś w z g l ę d u, pod jakim rzeczy mogą być podobne, a ów wzgląd aż prosi się o „powszechnikowe” (realistyczne) wyjaśnienie. Słowo „podobny” jest niewątpliwie nadużywane. Austin przeprowadza więc swoistą krytykę „podobieństwa”.

Zaczyna od paronimii (być może ze względu na często deklarowaną sympatię do Arystotelesa). Pokazuje, że wcale nie jest tak, iż zdrowa cera, żywność czy osoba są podobne.

W tym przypadku występuje to, co można nazwać pierwiastkowym nuklearnym sensem słowa «zdrowy», sensem, w którym słowa «zdrowy» używa się, mówiąc o zdrowym ciele. Nazywam go sensem nuklearnym, ponieważ «jest zawarty jako część» w dwóch pozostałych sensach, które można wyłożyć następująco: «to, co wytwarza zdrowe ciała» oraz «to, co jest rezultatem zdrowego ciała»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> J.L. Austin, *Znaczenie słowa*, [w:] idem, *Mówienie i poznawanie*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 96.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 98.

Również przypadki analogii niewiele mają wspólnego z podobieństwem. Wprawdzie istnieje dobry powód, by „mysim ogonkiem” nazywać zarówno część ciała gryzonia, jak i fryzurę małej dziewczynki, ale nie jest nim podobieństwo...

Jeszcze więcej zamieszania wprowadza następująca okoliczność: mamy jakieś A i przypominające je B, więc nazywamy je tą samą nazwą. Następnie pojawia się C, które przypomina B, toteż otrzymuje ono tę samą nazwę. Kłopot tkwi w tym, iż C nie musi wcale przypominać A.

Zdarzają się też sytuacje, w których zatracony zostaje pierwotny sens jakiegoś słowa, zwany przez Austina sensem „pełnym”. Słowo – np. „faszysta” – konotuje najpierw wiele cech równocześnie. Później jednak zaczyna się przypisywać to określenie rzeczom (tu: ludziom) posiadającym tylko jedną z tych cech. Zatem: rzecz zwana „faszystą”, w sensie „niepełnym”, nie musi wcale być podobna (i – na szczęście – zwykle nie jest) do rzeczy określanej tak w sensie „pełnym”.

Austin krytykuje „teoretyków podobieństwa”, bo mówią oni tylko tyle, że rzeczy są albo podobne do wspólnego wzorca (tego z pewnością nie znajdziemy u Ockhama, stosującego zasadę ekonomii myślenia), albo do siebie nawzajem w stopniu wyższym niż do innych rzeczy. Kwituje to lakonicznie, mówiąc, że to nieprawda. Znow nieco wyprzedzając fakty, powiem, iż Ockham popełnia w *Sumie*... „błąd mówienia o podobieństwie między rzeczami”<sup>3</sup>. Nie znaczy to wcale, że teraz musimy go koniecznie brać za nominalistę. Znaczy tylko, że fundament teorii powszechników można potraktować jako ontologiczny lub przynajmniej „przed-językowy”.

Innym, może nawet bardziej niż „podobny”, niebezpiecznym zwrotem jest „znaczenie słowa”. Słowo, zdaniem Austina, nie ma znaczenia. Znaczenie mają dopiero całe zdania, ewentualnie słowa, ale w obrębie znaczących zdań. Zapytani o znaczenie jakiegoś konkretnego słowa, możemy, nie mówiąc wcale o znaczeniu, wyjaśnić jego składnię bądź też pokazać semantykę (wywołać w wyobraźni słuchacza sytuację, w której owo słowo mogłoby zostać poprawnie użyte w zdaniu). Takie operacje funkcjonują świetnie w zastosowaniu do prawie wszystkich słów potocznego języka. Kłopoty zaczynają się wówczas, gdy filozof „porzuca” poszczególne słowa i pyta o „znaczenie słowa w ogóle”. To, co ten filozof nazwie dumnie uogólnieniem, dla Austina będzie po prostu absurdem, pytaniem „o-nic-w-szczegółności”. Każdy zdrowo rozumujący użytkownik języka osłupieje, gdy usłyszy, że znaczeniem słowa, dajmy na to, „pękaty” jest... idea pękatości. W stwierdzeniu, że w języku potocznym nie ma

<sup>3</sup> W. Ockham, *Suma logiczna*, tłum. T. Włodarczyk, Warszawa 1971, s. 82.

miejsca na takie odpowiedzi, dostrzegam coś, co nazwę „brzytwą Austina”. Będę też próbowała pokazać, że choć obaj: Austin i Ockham, są zwolennikami poglądu Stagiryty, że nie trzeba uznawać zbyt wielu bytów, jeżeli nie są one konieczne, to Austin posługuje się tym narzędziem częściej niż Ockham.

Austin zauważa, że jakoś (czyli dość niejasno) zdajemy sobie sprawę z nonsensowności pytań o znaczenie słowa, ale jednak nie potrafimy ich wyrugować (rola językowej praktyki). Stąd też biorą się utarte odpowiedzi typu: „idea”, „pojęcie”, „klasa rzeczy podobnych”, „obraz” etc. Analogiczna sytuacja ma miejsce w przypadku sensów, które także gotowi jesteśmy bezmyślnie hipostazować.

Istnieje osobliwe przeświadczenie, że słowa są nazwami, to znaczy – w rezultacie – nazwami własnymi, a zatem zastępują coś lub oznaczają w taki sposób, w jaki czynią to nazwy własne. Ale ów pogląd, że nazwy ogólne «mają denotację», tak jak mają ją nazwy własne, jest równie dziwny jak pogląd, że nazwy własne «mają konotację» tak, jak mają ją nazwy ogólne<sup>4</sup>.

Zdaniem Austina, słowa, którymi się posługujemy, nie są w stanie sprostać faktom i przez to zniewalają naszą wyobraźnię. To stwierdzenie ma bezpośredni związek ze wspomnianym już hipostazowaniem sensów. Mamy problem z wyobrażeniem sobie jakichś nadzwyczajnych instancji, np. rozciągłości bez kształtu, bowiem wyrażen „kształtny” i „rozciągly” używamy, w wyniku nawyku językowego, tylko wtedy, gdy poprawne jest użycie dwóch naraz. Słowa opisują więc przypadki zwyczajne, uśrednione.

Język potoczny zaćmiewa i tak już kiepską wyobraźnię. (...) Może być mnóstwo rzeczy, jakie mogą się zdarzyć i zdarzają się, które wymagałyby nowego i lepszego języka, by zostać opisanymi...<sup>5</sup>.

Słowa te sugerują, że być może w jakimś udoskonalonym języku nie groziłaby nam konieczność zmagania się z powszechnikami. (Nasuwa się pytanie, czy taki język byłby w ogóle możliwy. Już Arystoteles uważał, że wieloznaczność słów jest lepsza od nadmiernego obciążania pamięci słowami jednoznacznymi.) Jak u Ockhama, język jest tworem konwencji.

We wstępie do Austinowskiego *Mówienia i poznawania* Bohdan Chwedeńczuk zauważa, iż Austin traktuje język jako narzędzie dostępu do świata. Zwykle empiryczne doświadczenie pozwala nam poznać tylko fragmenty rzeczywistości. Język zaś jest izomorficzny ze światem, bo tak samo jak on rozległy. Już w tym miejscu (choć zajmę się tym szczegó-

<sup>4</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 95.

łowo w części poświęconej Ockhamowi) chciałabym zauważyć, że w epistemologii Ockhama język nie pełni tak doniosłej roli, co też w jakimś stopniu osłabia tezę o zakorzenieniu w nim uniwersaliów.

Teraz wiemy już, jak i dlaczego Austin odrzuca uniwersa sensów, znaczeń i podobieństw. Trzeba też przyznać, że jego argumentacja na rzecz takiej operacji jest przekonująca. Jednakże, jak zauważa Jerzy Szymura w swej pracy o Austynie, „nieusuwalnym” faktem jest to, że klasyfikujemy rzeczy i porozumiewamy się. Szymura wyciąga z tego następujący wniosek: „Można zatem powiedzieć, że «powszechnik» jest terminem teoretycznym, przy zastosowaniu którego wyjaśnione mają być fakty dotyczące klasyfikowania i znaczenia”<sup>6</sup>. Sformułowanie „termin teoretyczny” przywodzi na myśl Ockhamowską tezę, że uniwersalia są tylko w umyśle, a także koncepcję terminów tylko pomyślanych.

Jest już jasne, skąd się biorą hipostazy. Zobaczmy więc, jak ich unikać. Według Austina, błędem jest poszukiwanie realnych odpowiedników słów takich jak np. „podobny”. Powszechników raczej by nie było, gdybyśmy nie traktowali wszystkich „typów” etc. jako nazw. Austin określa następujące słowa (oraz wiele innych): „podobny”, „analogiczny”, „prawdziwy”, „rzeczywisty” jako s ł o w a a d a p t a c y j n e. Branie ich za nazwy czy predykaty prowadzi do problemu uniwersaliów. W tekście Szymury czytamy:

Niedostrzeżenie tego, że (...) wyrażenia, określone przez Austina jako *adjuster-words*, są jedynie z pozoru nazwami, którym w istocie brak sensu empirycznego, jest według autora *Sense and Sensibilia* przyczyną najpoważniejszych błędów w filozofii. Nieodpowiadające rzeczywistej funkcji słów adaptacyjnych traktowanie ich jako deskrypcji prowadzi do poszukiwania domniemanych bytów, które słowa te mają rzekomo opisywać. I tak, jeżeli słowa typu  $A_p$ , a więc np. takie wyrażenia jak «podobny», «taki jak», «tego typu, co» itp., pojmuje się jako mające określony sens, konsekwencją jest założenie, iż istnieje dająca się wyodrębnić, stanowiąca ów sens własność rzeczywistości, którą te słowa nazywają. Jako odpowiedź na pytanie o przedmiot rzekomego opisu powstaje w tym przypadku – twierdził Austin – ... realistyczne stanowisko w sporze o uniwersalia<sup>7</sup>.

Istnieje też ryzyko, iż nominalizm ugrzęźnie w realistycznej interpretacji w z g l ę d u, pod jakim jednostki są do siebie podobne. Odpowiednie podejście do *adjuster-words* pozwala nam powiedzieć, że „X jest tego samego typu co Q” bez zakładania, że „typowi” odpowiada jakikolwiek (czy to abstrakcyjny, czy realny) byt. Istnieją tylko X i Q. „Tego typu co” jedynie

<sup>6</sup> J. Szymura, *Język, mowa i prawda w perspektywie fenomenologii lingwistycznej J.L. Austina*, Kraków 1982, s. 36.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 101-102.

współkonstruuje zdanie. Byłoby to zgodne ze stwierdzeniem, że pytania o sensy i znaczenia są pytaniami absurdalnymi. W *Znaczeniu słowa* Austin wytyka błędy nominalistom. Jednak Szymura zauważa, iż koncepcja *adjuster-words* jest dla takiego właśnie stanowiska charakterystyczna.

(...) Nie byłaby to natomiast teoria w żadnym wypadku neutralna wobec sporu o uniwersalia. Negując realne istnienie typów jako sensów odpowiadających predykatom, opowiadałaby się za nominalizmem. Nawet jeżeli typy nie są paradygmatycznymi konkretami, to słowo «typ» pozwala dostosować nazwę paradygmatycznego konkretnego do nowej sytuacji. Istnieją jednak, w myśl tej koncepcji, tylko konkrety, a to właśnie jest tezą nominalizmu<sup>8</sup>.

Sądzę, że – niezależnie od tego, czy uznamy Austina za nominalistę, czy też przypiszemy mu postawę niezaangażowaną w spór o powszechniki – udało mi się zilustrować to, co zaplanowałam, czyli zakorzenienie uniwersaliów w języku.

#### PYTANIE

Załóżmy, że ktoś filozoficznie niewykształcony, lecz ciekawy świata pyta Williama Ockhama, dlaczego tak różne rzeczy jak jabłka, agrest, kiwi, a nawet pomidory nazywamy tą samą nazwą „owoc”. Filozof odpowiedziałby pewnie, że wszystkim tym przedmiotom odpowiada w naszym umyśle to samo pojęcie. Pojęcie bowiem oznacza rzecz pierwszorzędnie, zaś słowo oznacza to samo drugorzędnie. W artykule, który omawiałam, Austin wymienia tzw. pozorne odpowiedzi na pseudopytanie o znaczenie słowa. Jest wśród nich, obok „idei”, „klasy” i „obrazu”, właśnie „pojęcie”. Komentarz wydaje się tu zbędny.

#### OCKHAM W UJĘCIU STEFANA SWIEŻAWSKIEGO

Zamierzam omówić dość szczegółowo proces powstawania powszechników, tak jak widział go Ockham. Mam nadzieję, iż w toku poniższych rozważań stanie się jasne, że fundament jest ontologiczny oraz że brzytwa Ockhama jest albo nieostra, albo została wybiórczo użyta, bo jakoś „ominęła” znaczenie i podobieństwo...

„Tę samą jednostkę, którą przede wszystkim poznaje zmysł, pod tym samym pojęciem poznaje przede wszystkim intuicyjnie intelekt”<sup>9</sup> – miał powiedzieć Ockham w *In Sententiarum*. Wiedza intuicyjna jest odbita. Intuicja intelektu dotyczy tak rzeczy zmysłowych, jak i tych

<sup>8</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>9</sup> S. Swieżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Warszawa – Wrocław 2000, s. 801.



niepodpadających pod zmysły, czyli duchowych. Jednak nie wolno zapominać, że wiedza doświadczalna jest podstawą całego tzw. gmachu wiedzy. Oczywistość szczegółowych rzeczy (a przecież: *Omne reale est singulare*) jest istotniejsza niż znajomość powszechników. Te zaś ujmujemy poznawczo tylko poprzez abstrakcję. Abstrakcja nie dotyczy rzeczy, a pojęć. Ale, jak pisze Swieżawski, dzięki abstrakcji jesteśmy w stanie pojąć pewne podobieństwa (sic!) między rzeczami. Jednak nie natrafiamy na żadną „realną warstwę ontyczną”<sup>10</sup>, będącą podłożem dla tego podobieństwa. Warto cały czas mieć w pamięci, że wiedza intuicyjna jest odbita. Swieżawski przywołuje też fragment *Sumy logicznej*. „Dlatego też powszechnik jest tylko za sprawą znaczenia, ponieważ jest znakiem dla wielu”<sup>11</sup>. Jeżeli powszechniki to *nuda intellecta*, to Ockham jest konceptualistą, uznaje bowiem treść pojęć, czego nominalista nie zrobiłby nawet na torturach. Czym więc jest *conceptus*? Trzymając się dalej myśli Swieżawskiego, powtórzę za nim, iż pojęcie to zmyślenie, obraz, podobieństwo (!) rzeczy realnych. Zaś jeżeli byty realne mogą być jedynie jednostkowe, to powszechnik, będący *praedicabile de pluribus*, należy umieścić w duszy. Być w duszy można trojako:

- jako bytujące w niej z n a c z e n i e, intencja; *esse obiectivum*; tylko byt intelektualny;
- jako z n a c z e n i e, ale mające byt podmiotowy; *esse subiectivum*; realna rzeczywistość psychiczna;
- jako j a k o ś ć (*qualitas*), utożsamiając się z aktem poznania (*intellectio*) lub stanowiąc jego następstwo.

Ockham ma twierdzić (w *In Sententiarum*), iż wszystkie te opcje są równie prawdopodobne. Étienne Gilson<sup>12</sup> decyduje się jednak na wybór jednej z trzech powyższych propozycji. Jest zwolennikiem konceptualizmu podmiotowego, subiektywnego. We wspomnianym dziele (*In Sententiarum*) Ockham stwierdza:

Jak samo słowo tak powszechnik prawdziwie i bez żadnej różnicy orzekamy o desygnacie nie ze względu na niego samego, lecz z uwagi na desygnat<sup>13</sup>.

Co do Ockhamowskiej „orientacji” w sporze o powszechniki, Swieżawski pozostaje raczej niezdecydowany. Rozważa zarówno nominalizm, jak i konceptualizm, by wreszcie zdecydować się na... „terminizm”. Termin jest tu rozumiany jako znak wraz z jego znaczeniem.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 803.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Zob. É. Gilson, *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, tłum. S. Zalewski, Warszawa 1966, 1987.

<sup>13</sup> Cyt. za: S. Swieżawski, op. cit., s. 804.

## SUMA LOGICZNA I TERMINIZM

Termin (definiowany w *Sumie logicznej* za Arystotelesem) to podstawowa część zdania, jak orzeczenie czy podmiot. Abstrahuje się tu od faktycznego istnienia. Według Boecjusza, wypowiedź może być trojaka: napisana, wymówiona i pomyślana, z czym Ockham-arystotelik się zgadza. Tak więc i wśród terminów będziemy mieć (odpowiednio):

- *n a p i s a n y* – część zdania napisanego na materialnym przedmiocie, widoczna „okiem cielesnym”;
- *w y m ó w i o n y* – część zdania wymówionego, do zarejestrowania „cielesnym uchem”;
- *p o m y ś l a n y* – myśl (*intentio*) lub cecha bierna (*passio*) umysłu; z natury rzeczy coś współoznaczająca lub oznaczająca; „(...) terminy pomyślane oraz zdania z nich złożone są to te wyrażenia umysłowe, o których Święty Augustyn (...) mówi, że nie należą do żadnego języka, pozostają tylko w myśli i nie mogą być wyrażone na zewnątrz, aczkolwiek wypowiada się w sposób na zewnątrz dostrzegalny słowa, jako znaki im przyporządkowane”<sup>14</sup>.

Stąd też słowa (*voces*) to znaki (*signa*) przyporządkowane pojęciom albo intencjom umysłu. Słów używa się na oznaczenie tych rzeczy, które oznaczają pojęcia. Oczywiście nie chodzi o to, żeby słowo miało oznaczać pojęcie!

Słów używa się dla oznaczenia tych rzeczy, które oznaczane są przez pojęcia w tym sensie, że pojęcie z natury rzeczy w pierwszym rzędzie coś oznacza, a drugorzędnie dopiero słowo oznacza to samo o tyle, o ile słowo to ustanowione zostało dla oznaczania czegoś, co oznaczane jest przez pojęcie umysłowe<sup>15</sup>.

Słowa te pokazują jasno i wyraźnie, że pojęcia są tworem naturalnym, a język – produktem konwencji. Liczę, że ta konstatacja okaże się pomocna w późniejszych rozważaniach. Terminy mówione czy pisane mogą zmieniać swe znaczenia. Terminy pomyślane – nie. Znaczenie słowa zależy od znaczenia pojęcia. „Głos (*vox*) nie jest naturalnym znakiem żadnej rzeczy”<sup>16</sup>. Zaś znaki napisane pozostają w takim stosunku do słów, w jakim słowa do pojęć, *ergo*: oznaczają rzeczy trzeciorzędnie.

<sup>14</sup> W. Ockham, op. cit., s. 12.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 13.

Chciałabym teraz przyjrzeć się bliżej relacjom (stosunkom przyporządkowania) między terminami pomyślanymi a wypowiedzianymi. Otóż w obrębie terminów pomyślanych mamy do czynienia ze znacznie mniejszym zróżnicowaniem. Tak więc jeżeli jesteśmy w posiadaniu pojęcia czasownika „utykać”, nie będziemy mieć osobnego pojęcia dla utworzonego zeń imiesłowu „utykający”. Z tej racji, że czasownik oraz jego imiesłów poprzedzony słówkiem „jest” są znaczeniowo równoznaczne, nie ma zapotrzebowania na większą liczbę pojęć. Zarysowuje się tu znana zasada ekonomii myślenia, Ockhamowska brzytwa. Wniosek? Bytów myślnych jest mniej niż realnie istniejących, co – w sposób oczywisty – prowokuje myślenie o uniwersaliach. Dodatkowo, przyczyn tej sytuacji należy się raczej doszukiwać w charakterze rzeczy. Jeżeli zaś idzie o synonimy, to im również odpowiada zwykle jedno wspólne pojęcie, a nie kilka osobnych.

Tych relacji między terminami opisał Ockham o wiele więcej. Mam jednak wrażenie, że dla potrzeb mojej argumentacji wystarczą te, które przedstawiłam. Inne pominię... w myśl zasady ekonomii.

W myśl tej samej zasady pozwolę sobie przeskoczyć z trzeciego do jedenastego i dwunastego rozdziału *Sumy logicznej*, aby omówić intencję pierwszą i drugą. „Intencja” oznacza coś, co wprawdzie istnieje w umyśle, ale zdolne jest do oznaczania czegoś innego. W zasadzie można by zapisać takie oto równanie:

$$\begin{aligned} \text{intencja umysłu} &= \text{pojęcie umysłowe} = \text{stan umysłu} = \text{podobieństwo rzeczy}; \\ \text{intentio animae} &= \text{conceptus animae} = \text{passio} = \text{similitudo rerum} \end{aligned}$$

Aby nie mnożyć zbędnych bytów, można też przyjąć, że są to wszystko akty rozumienia. Ockham zresztą przeprowadzi w jednym z następnych rozdziałów taką redukcję. Byłabym jednak nieufna wobec stosowania brzytwy akurat w tym przypadku, bo zarówno określenie „podobieństwo rzeczy”, jak i „stan umysłu” są niesłychanie informatywne. Przenoszą punkt ciężkości z umysłu na rzeczy. „Podobieństwo” – z wiadomych względów. Zaś *passio* sugeruje bierność umysłu, którą mocno podkreślał Swieżawski. Natomiast już Boecjusz nazwał intencje rozumem.

Chce on [Boecjusz – przyp. S.K.] przez to zaznaczyć, że zdanie umysłowe składa się z tego, co jest zrozumiałe [poznane], i to nie z tych treści umysłowych, które realnie istnieją w duszy rozumnej, ale z tych elementów poznawczych, które są znakami istniejącymi w duszy, oznaczającymi coś innego, i z których składa się zdanie umysłowe. Stąd, ilekroć ktoś wypowiada zdanie dźwiękowe, najpierw kształtuje [formuluje] w umyśle zdanie umysłowe, nie należące do żadnego języka (*idioma*). (...)

Części tego rodzaju zdań umysłowych nazywają się pojęciami, intencjami, podobieństwami lub treściami umysłowymi (*intellectus*)<sup>17</sup>.

Cytat wprawdzie długi, ale niezwykle treściwy. Jak więc uniwersalia mogą pochodzić z języka, skoro pojęcia to części zdań umysłowych?

Szymura pisze: „zapewne zgodziłby się [Austin – przyp. S.K.], że to, co niektórzy uważają za wspólne rzeczom, jest de facto tym, czego nie potrafimy w rzeczach odróżnić”<sup>18</sup>. Według Austina, język jest izomorficzny ze światem. (Pojawia się kłopotliwe pytanie: jeżeli uniwersalia pochodzą z języka, to czy wszystkie języki generują te same hipostazy?) U Ockhama cechą izomorficzności mogłaby posiadać siatka pojęciowa. Można tu poczynić następujące spostrzeżenie: jeżeli powszechnik powstaje na drodze naturalnej, to znaczy, że rzeczywistość poznajemy w sposób realistyczny, obiektywnie. Poznanie jest procesem receptywnym, nie tworzymy rzeczywistości, ale ją odkrywamy. W koncepcji Ockhama nie ma niczego „trzeciego” pomiędzy podmiotem i przedmiotem poznania, jak pisał Swieżawski.

Wracając do meritum: intencja pierwsza to znaki rzeczy, które same nie są znakami, np. pojęcie, które może orzekać o wszystkich bielach czy wilgociach. Są to nazwy umysłowe zdolne do zastępowania tego, co oznaczają. Zaś druga intencja oznacza pierwszą, np. „rodzaj”, „gatunek”, „powszechnik”.

Wśród terminów dowolnie ustalonych, tj. wypowiedzianych bądź napisanych, wyróżniamy nazwy pierwszej i drugiej impozycji.

Ściśle biorąc, «nazwami drugiej impozycji» nazywają się te nazwy, które oznaczają wyłącznie znaki ustanowione dowolnie (...) w ten sposób, że nie mogą się one odnosić do pojęć będących znakami naturalnymi<sup>19</sup>.

Są to nazwy nazw, a więc np. „zaimek”, „rzeczownik” etc. Wszystko, co nie jest nazwą drugiej, jest nazwą pierwszej impozycji. Stąd „powszechnik” to nazwa pierwszej impozycji, w drugiej intencji.

Przy ścisłym pojmowaniu określenia «nazwa pierwszej impozycji», nazwy pierwszej impozycji są dwojakiego rodzaju: jedne bowiem są nazwami pierwszej intencji (*primae intentionis*), a drugie są nazwami drugiej intencji (*secundae intentionis*). Nazwami drugiej intencji nazywają się te nazwy, których w sensie ścisłym używa się na oznaczenie pojęć (*intentiones animae*), lub też same pojęcia, jako znaki natu-

<sup>17</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>18</sup> J. Szymura, op. cit., s. 37.

<sup>19</sup> W. Ockham, op. cit., s. 53.

ralne oraz inne znaki, ustanowione dowolnie lub wynikające (*consequentia*) z takich znaków. Do tej kategorii należą wszystkie tego rodzaju nazwy jak: «rodzaj», «gatunek», «powszechnik», «orzecznik» i tym podobne, albowiem tego rodzaju nazwy oznaczają wyłącznie pojęcia, będące znakami naturalnymi lub też znakami dowolnie ustanowionymi (*signa voluntarie instituta*)<sup>20</sup>.

Ockham zastrzega jednak, iż w ścisłym sensie tylko ta nazwa nazywa się nazwą drugiej intencji, która w sensie ścisłym oznacza pojęcia. Pojęcia te są znakami naturalnymi, *ergo*: żadna nazwa drugiej intencji nie jest nazwą drugiej impozycji.

Rozróżnienie na pierwsze i drugie intencje oraz impozycje okazuje się bardzo pomocne, bowiem w rozdziale czternastym *Sumy...* pojawi się jeszcze podział na powszechniki z natury rzeczy i te dowolnie ustanowione (ta druga odmiana powszechników ma poniekąd językową genezę). Jednakże Ockham, ze względów, które zaraz okażą się oczywiste (zależność słów od pojęć), będzie mówił o tych pierwszych.

„Powszechnik” to najistotniejszy spośród terminów drugiej intencji, jako że orzeka on o każdym terminie ogólnym (rodzaj dla pozostałych powszechników; metapowszechnik?) oraz jednostkowym, przeciwstawnym ogólnemu. Ockham zwraca tu uwagę na dwojakie znaczenie wyrażenia „jednostkowy”. W pierwszym nawet powszechnik może być jednostkowy, ponieważ jest pewną własnością umysłu zdolną do orzekania o wielu.

Pojęcie oznaczające wiele rzeczy istniejących poza umysłem jest naprawdę jednym, albowiem jest jedną tylko rzeczą, a nie wieloma, mimo że oznacza ono wiele rzeczy<sup>21</sup>.

Drugie znaczenie słowa „jednostkowy” dotyczy terminów, które nie są znakami wielu rzeczy. Na poparcie tego, co powiedziane, Ockham powołuje się na autorytet Awicenny, który w piątym rozdziale *Metafizyki* miał powiedzieć, iż powszechnik to jedna forma w umyśle odnosząca się do wielu. Owa forma jest jednostkowa wobec umysłu, w którym jest odcisnięta. Zaś wobec indywidualów cechuje ją powszechność. Dlatego pojęcie może być zarazem ogólne i jednostkowe.

Jednakże informowałam, że powiem o stawianej dotąd pod znakiem zapytania językowej genezie teorii uniwersaliów. Oto przykład: głos wypowiedziany (*vox prolata*) jest dowolnie ustanowionym znakiem dla wielu rzeczy. Pozostaje jednak numerycznie jeden. Mó-

<sup>20</sup> Ibidem, s. 53-54.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 63.

więc „populacja”, wypowiadam przecież tylko jedno słowo i nie wypowiadam go jednocześnie tyle razy, ile jest populacji.

Stąd tak jak dźwięk nazywa się wspólnym (*communis*), tak też może on być nazwany ogólnym (*universalis*); ale tej właściwości nie posiada on z natury rzeczy, lecz tylko na mocy dowolnego ustalenia<sup>22</sup>.

I tu sprawa się komplikuje. Najpierw kojarzymy to z koncepcją Austina, jednak zaraz nasuwa się Ockhamowska myśl, że powszechnik nie może istnieć poza rozumem. To rodzi pytanie: gdzie w takim razie jest *vox prolata*? W powietrzu? Co jest podstawą ogólności głosów? I czy w ogóle powinno się szukać odpowiedzi na to ostatnie pytanie, jeżeli ustalono już wcześniej, iż ma ono mylącą formę? A może – jak proponował Austin – należy uznać, że ogólność jest po prostu właściwością albo jedną z funkcji słowa? Z drugiej jednak strony należy wziąć pod uwagę, iż Ockham nie zrezygnował całkiem (mimo niezaprzeczalnej postępowości jego myśli) z podobieństwa między rzeczami. Zaś owo podobieństwo (tu podążam za interpretacją Swieżawskiego) „chwytamy” umysłowo, abstrakcyjnie, nie uwzględniając żadnej realnej warstwy ontycznej. I tak konstruuje się (same, bo umysł jest przecież bierny) powszechniki. Gilson jest zdania<sup>23</sup>, iż ogólność to wspólność, której źródłem jest brak wyraźności. Twierdzi, iż Ockham nie wierzył w „coś wspólnego”, dzięki czemu Platon bardziej miałby przypominać Sokratesa niż szczupaka, a szczupak bardziej karpia aniżeli ostrygę. Rzeczy są podobne przez to, czym są (*vide*: stwierdzenie Szymury o nieodróżnialności). Dla nas bardziej interesująca jest negatywna część Gilsonowskiego stwierdzenia. Zresztą pozytywna brzmi nieco enigmatycznie...

Ockham nie pomieszał więc podobieństwa zachodzącego między różnymi bytami z ich tożsamością w obrębie jakiejś postulowanej substancji ogólnej. Nie popełnił tak ostro krytykowanego przez Austina błędu hipostazy.

Jeżeli to, co właśnie powiedziałam, zestawimy z dobrze już znanym faktem, że każdy termin wypowiedziany zależy od pomyślanego, teza (a raczej hipoteza) o językowym zakorzenieniu uniwersaliów upadnie! Myśl Ockhama nie stwarza też ryzyka, że język zaćmi naszą wyobraźnię, bo w końcu to umysł nadaje słowom znaczenia. Swieżawski podkreślał przecież, iż powszechnik jest na mocy znaczenia.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>23</sup> Zob. É. Gilson, op. cit.

## PRÓBA KOMPROMISU

Okazuje się więc, że koncepcja uniwersaliów wedle Ockhama ma swoje źródło gdzie indziej niż w języku. Gdzie dokładnie? Jeszcze raz sięgnę do Austina, tym razem jednak do innego tekstu, a mianowicie *Jak mówić? Niektóre z prostych sposobów* (1953). Zawarta tam koncepcja jest znacznie bardziej zbliżona do tego, co głosił Ockham.

Austin szkicuje tzw. sytuację mowy  $M_o$ , która wygląda następująco: Świat składa się z licznych obiektów indywidualnych. Każdy z nich należy do tylko jednego określonego typu, więc każdy obiekt jest zupełnie odrębny od każdego innego. *Vide*: Ockhamowskie *omne reale est singulare*. Ale tutaj żaden obiekt nie może należeć do więcej niż jednego typu, zaś do jednego typu mogą należeć liczne obiekty. W obowiązującym języku można wypowiadać jedynie zdania postaci „I jest T”, czyli asercje. Potrzebne są w tym celu dwie konwencje semantyczne. *I-konwencje* są konwencjami odniesienia, pozwalającymi określić, do jakiego obiektu odnosi się wyrażenie będące *I-słowem*. Każdy obiekt ma przyporządkowane własne *I-słowo*, jednoznacznie się do niego odnoszące. Zatem każde *I-słowo* ma swój obiekt, bowiem w tym języku, poza wyrazem „jest”, pojawiają się tylko *I-słowa* oraz *T-słowa*. Konwencje sensu, *T-konwencje*, pozwalają połączyć jednoznacznie wyrażenia będące *T-słowami* z obiektami – typami. Taką konwencję wprowadza się albo przez procedurę nadania nazwy, albo nadania sensu. Wynik obu procedur jest w zasadzie ten sam, jedyna różnica leży w kierunku przyporządkowania.

(...) gdy któraś z nich zostaje użyta, to obiekt – typ, przypisany przez naturę pewnym obiektom, zostaje przypisany na mocy konwencji pewnemu wyrażeniu, tym razem *T-słowu* i swej «nazwie», jako «sens» tego słowa<sup>24</sup>.

W powyższym cytacie pozwoliłam sobie na dwa podkreślenia, żeby uwypuklić cechy przypominające myśl Ockhama. Chodzi o to, że pojęcia tworzą się drogą naturalną, a nazwy nadajemy na mocy konwencji. Ale o tym jeszcze powiem. Dalej Austin deklaruje ignorowanie metafizycznego statusu typów i sensów. Nie określa sposobu ich istnienia, ale też z pewnością nie hipostazuje ich. Po zaznajomieniu się z treścią *Znaczenia słowa* możemy to uznać za niewątpliwe. Coś w gruncie rzeczy podobnego robi Ockham, umiejscawiając pojęcia w umyśle. Po prostu, z uwagi na zasadę ekonomii myślenia, nie mogą być ulokowane nigdzie indziej. Austin pisze, że obiekty są jak próbki, np. kolorów czy kształtów. Sensy będą więc czymś na kształt pewnej liczby w z o r c ó w bądź standardów. Zgodnie z tym nadanie nazwy

<sup>24</sup> J.L. Austin, *Jak mówić? Niektóre z prostych sposobów*, [w:] idem, op. cit., s. 182.

albo sensu będzie obejmować „wybór próbki lub przykładu jako standardowego wzorca”<sup>25</sup>. To, co właśnie opisałam, to elementy językowego prawodawstwa w wersji Austina. Jak to wygląda w praktyce? „Aby wypowiedź była zadowalająca”<sup>26</sup>, potrzebna jest obecność zarówno konwencjonalnej więzi między *I-słowem* a obiektem oraz takiej więzi między *T-słowem* a sensem, jak i naturalnej więzi między typem a sensem”<sup>27</sup>. Wniosek? Asercję uzasadnia i konwencja, i natura! Austin ilustruje to przykładem, który w pewnej mierze skopiuję, przystosowując go nieco do potrzeb moich rozważań.

Austin	„1227” <sup>28</sup> ; <i>I-słowo</i>	„jest”; spójnik asercji	„rombem”; <i>T-słowo</i>
↓	odniesienie / więź konwencjonalna		sens / więź konwencjonalna
↔	obiekt/typ; próbka	więź naturalna	sens; wzorzec
Ockham	rzecz jednostkowa/ konkret	więź naturalna	pojęcie w umyśle

Ostatni wiersz tabeli dodałam, by zilustrować bliskość Austina i Ockhama w omawianej kwestii. Trzy pierwsze to schemat oryginalnie zaproponowany przez Austina. Można powiedzieć, iż dwa dolne wiersze są poniekąd bliźniacze, a jeśli nie, to z pewnością pozostają ze sobą w bliskim pokrewieństwie. Na tym przykładzie widać naturalny związek między konkretnymi a uniwersaliami! Zaproponuję teraz jeszcze jedną tabelkę, której treść uwidoczni – mam nadzieję – kolejną analogię.

Austin ↓	Ockham ↓
„1227”; <i>I-słowo</i>	słowo
więź konwencjonalna / odniesienie	więź konwencjonalna
obiekt/typ; próbka	rzecz jednostkowa / konkret

<sup>25</sup> Ibidem, s. 183.

<sup>26</sup> Ockham mówi o prawdzie i fałszu! To, że zdania są prawdziwe lub fałszywe, ma wiedzieć każdy, chyba że jest... umysłowo chory. Austina interesuje opinia samego mówiącego.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Do oznaczenia *I-słów* Austin posługuje się liczebnikami.



Austin opisuje też sytuacje popełniania błędów w asercjach. Nie interesują nas tutaj typy owych błędów, lecz następujący fakt:

Wprowadzam w błąd (co do znaczenia!!!) wtedy, gdy używając błędnego *I-słowa* lub *T-słowa* powoduję, że moi słuchacze, oceniając zasadność mojej asercji lub na niej polegając, wymieniają inną próbkę lub inny wzorzec niż te, które ja wymieniałem, gdy dokonywałem mojej asercji...<sup>29</sup>.

Czyżby przyszedł czas na kolejne, tym razem zaskakujące, równanie? Oto ono:

sens + odniesienie = znaczenie!

Mam wrażenie, że w świetle powyższych rozważań równanie to nie wymaga komentarza. Zrobię więc krok naprzód, by wraz z Austinem przyjrzeć się rozbudowanemu światu  $M_1$ . Austin pyta, co zrobić, gdy zetkniemy się z obiektem, którego typ nie odpowiada dokładnie sensowi żadnej ze znanych nam nazw? Należy zastosować nazwę, której sens ów typ przypomina w stopniu przewyższającym jego przypominanie sensów innych nazw. Jest to taki problematyczny przypadek, gdy istnieje tylko jedna nazwa dla więcej niż jednej odmiany typu lub gdy mamy więcej odmian typów dla jednej, samotnej nazwy. Pozwolę sobie teraz na dość długi cytat, jako że w tym fragmencie Austin mówi (więc pewnie i myśli) „po Ockhamowsku”:

(...) przypadki, gdy dany typ przypomina w pewnej mierze więcej niż jeden z dostępnych nam wzorców – gdy istnieją, (...), dwie nazwy do nazwania jednego typu lub jeden typ, który można opisać za pomocą dwóch nazw. Takie rozmaite odmiany przypadków prowadzą odpowiednio już to do wprowadzenia słów własnych (różnicowanie), już to do wprowadzania słów rodzajowych (klasyfikacja). Nie trzeba chyba dalej wykazywać, że w języku w pełni rozwiniętym mamy oczywiście liczne dodatkowe środki, by sobie radzić z tego rodzaju przypadkami, jakie powstają z reguły w  $M_1$ ; są to takie środki jak użyteczne słowa «podobny», «rzeczywisty» itd.<sup>30</sup>.

Chociaż Austin przyznaje, że są to środki językowe, nie jest takim wrogiem „podobieństwa”, jakim zdawał się być w świetle tekstu *O znaczeniu słowa* (moim zdaniem Austin uznaje tu podobieństwo przedmiotów, ale nie chce użyć określenia „podobny”...). Ockham nie mówi niczego o narzędziach językowych, ale „podobieństwo” w jego ujęciu nie jest w żaden sposób dokładnie zdefiniowane. Tak więc oba przypadki podpadają w pewnej mierze pod n i e -

<sup>29</sup> Ibidem, s. 185.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 200.

odróżnialność (*vide*: Szymura), brak wyraźności (*vide*: Gilson), o których już była mowa. Kiedy Austin mówi, że pewien typ przypomina inny, przypomina sens jakiejś nazwy, mówi coś na kształt stwierdzenia Ockhama o podobieństwie „chwytanym”, mimo lekceważenia warstwy ontycznej.

Pora na wniosek ogólny: wątpię, by myślenie było w ogóle możliwe po odebraniu racji bytu pojęciom, ich treści. To właśnie takie praktyki, a nie sam język (zależny przecież od pojęć), paraliżują naszą wyobraźnię. Dodatkowo uważam, że uznanie podobieństwa między rzeczami jest koniecznym warunkiem możliwości klasyfikowania bytów w świecie i komunikowania się, co chyba ostatecznie musiał przyznać także Austin... Okazuje się więc, że osławiona brzytwa, którą posługiwał się Ockham, wcale nie była taka ostra, zaś z początku ostra brzytwa Austina stępiła się nieco na przestrzeni trzynastu lat dzielących *Znaczenie słowa* i *Jak mówić...*

#### ABSTRACT

The text is an attempt to confront a philosophical “superstition” according to which William of Ockham was a nominalist. I use John L. Austin’s text *The meaning of a word* (1940) in order to explain what I mean when I say that universals are “language-rooted” (that is the most common definition of nominalism). The critique of similarities between things, the rejection of redundant hypostases, the adjuster-words – these are the concepts on the basis of which I introduce a new term, namely “Austin’s razor”. It is exactly this term which allows me to demonstrate that Ockham’s theory is not “language-rooted”, as William Ockham turns out to be a conceptualist, which I prove in my commentary on the excerpts from his *Summa logicae*. In the process I also show that Ockham’s theory and the thought of late Austin (from *How to talk: some simple ways*, 1953) have a lot in common.

#### BIBLIOGRAFIA

1. Austin J.L., *Mówienie i poznawanie*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
2. Gilson É., *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, tłum. S. Zalewski, Warszawa 1966, 1987.
3. Ockham W., *Suma logiczna*, tłum. T. Włodarczyk, Warszawa 1971.
4. Swieżawski S., *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Warszawa – Wrocław 2000.
5. Szymura J., *Język, mowa, prawda w perspektywie fenomenologii lingwistycznej J.L. Austina*, Kraków 1982.

EWA SKOTNICZNA

## **DZIEWIĘTNASTOWIECZNE RYCINY Z WIDOKAMI MIAST I ZABYTKÓW NA RYNKU SZTUKI W POLSCE**

### WPROWADZENIE

Wiek XIX przyniósł sztuce polskiej szerokie zainteresowanie przedstawieniami widoków miejskich. O początku wielkiej popularności wszelkich przedstawień architektonicznych utrwalanych w malarstwie, rysunku oraz grafice można mówić już pod koniec XVIII wieku. Zjawisko to miało miejsce zarówno w sztuce europejskiej, jak i polskiej. Związane było zapewne z zainicjowanym już u zarania XIX stulecia zamiłowaniem do odkrywania przeszłości własnego narodu wraz z jego historycznymi pamiątkami oraz początkiem naukowego zainteresowania zabytkami architektury. Przedstawiano zatem całe panoramy lub pojedyncze budowle usytuowane w przestrzeni miejskiej lub krajobrazie. Szczególna sytuacja polityczna, w jakiej znajdowała się Polska pod zaborami, spowodowała wielką popularność przedstawień ojczystych stron, wraz z ich zabytkami oraz miejscami o historycznej wadze, zarówno wśród samych twórców, jak i odbiorców. Przedstawienia tego typu stały się bowiem świetnym nośnikiem treści patriotycznych, ukazując ważne dla Polski zabytki architektury świeckiej, jak i sakralnej. Możliwość tak szerokiego rozpowszechnienia przedstawień architektonicznych spowodowana była charakterystycznym dla wieku XIX rozwojem technik graficznych. To dzięki nim pojedyncza rycina trafić mogła już nie tylko do elitarnych kręgów miłośników sztuki, ale i niższych klas społecznych.

Również na obecnym rynku sztuki, choć dzieła graficzne nie cieszą się taką popularnością i zainteresowaniem jak malarstwo, istnieje spora oferta i grono odbiorców chętnych, by nabyć dziewiętnastowieczne ryciny, często o narodowym charakterze. Celem niniejszego artykułu jest ukazanie znaczenia i sposobów popularyzacji graficznych widoków zabytków i miast

polских w XIX wieku oraz próba nakreślenia sytuacji dziewiętnastowiecznych rycin tego typu na obecnym rynku sztuki w Polsce. Wiąże się to z przesłaniem oferty wybranych antykwariatów i domów aukcyjnych oraz wyników notowań aukcyjnych. Pozwoli to wyodrębnić najczęściej pojawiające się dzieła, reprezentujące omawiany motyw ikonograficzny, a także ich twórców i wydawców.

#### ZARYS HISTORII KOLEKCJONERSTWA GRAFIKI W DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ POLSCE

Zainteresowanie grafiką datuje się w Polsce od dawna. Największe zbiory pochodzą z końca XVIII wieku, z utworzonego przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego warszawskiego Gabinetu Rycin. Grafikę w tych czasach zbierali przede wszystkim znani polscy magnaci: Potoccy, Krasieńscy, Lubomirscy, Czartoryscy. Mimo iż sytuacja polityczna kraju pod zaborami nie sprzyjała kolekcjonowaniu zarówno prywatnemu, jak i publicznemu, z czasem powstawało w Polsce coraz więcej tego typu zbiorów. Duże ożywienie w tej dziedzinie nastąpiło szczególnie na przełomie wieku XIX i XX, kiedy to grafikę zbierali przede wszystkim przedstawiciele inteligencji: lekarze, prawnicy. Należy podkreślić, iż kolekcjonowaniu grafiki najczęściej przyświecały inne niż tylko estetyczno-artystyczne cele. W związku z ustawicznym zniewoleniem kraju, ta dziedzina sztuki dokumentować miała wszelkie wydarzenia i miejsca związane z historią, kulturą oraz aktualnym stanem ojczyzny<sup>1</sup>. Trzeba również nadmienić, że rycina odgrywała nieraz rolę popularyzującą malarstwo, zwłaszcza w dziedzinie ikonografii, ukazując portrety, sceny historyczne, rodzajowe oraz widoki. Zbiory grafiki zbieranej przez magnatów w ramach kolekcji prywatnych z czasem stawały się podstawą kolekcji publicznych, które częściowo przetrwały do dziś w wielu polskich muzeach i bibliotekach. Proceder przekazywania zbiorów prywatnych w ręce państwa nasilił się zwłaszcza po I wojnie światowej. Często zbiory powstawały w wyniku kontaktów polskich ośrodków uniwersyteckich z zagranicznymi środowiskami uczonych i artystów<sup>2</sup>. Większość kolekcji polskich wieku XIX miała dydaktyczno-patriotyczny charakter. Zainteresowania więc kierowano głównie na wykopaliska, numizmaty, książki, rysunki i właśnie grafikę. Co warte podkreślenia, zainteresowania ikonograficzne przeważały nad walorami artystycznymi. Liczył się dokument, fakt związany z chlubną przeszłością narodu, niekoniecznie zaś wytwór wielkiego ta-

<sup>1</sup> *Grafika zachodnio-europejska drugiej połowy XIX i początku XX wieku ze zbioru Henryka Grohmana*, red. S. Sawicka i T. Sulerzyska, Warszawa 1962, s. 5.

<sup>2</sup> *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku*, red. M. Mrozińska i S. Sawicka, Warszawa 1980, s. 7-10.

lentu twórcy. Sytuacja ta uległa zmianie dopiero pod koniec XIX wieku wraz z coraz większym zamięłowaniem do estetyzmu, wywyższającego walory formalne dzieła sztuki<sup>3</sup>.

Jak już wspomniano, pozostałości dziewiętnastowiecznych kolekcji, które przetrwały do dziś zawieruchy wojenne, jako cenne świadectwo przeszłości i kultury polskiej w zasadniczej części stanowią dorobek zbiorów publicznych. Pewien procent dzieł sztuki tej kategorii wypełnia jednak również obecny rynek dzieł sztuki w Polsce. Jednymi z najpopularniejszych dzieł sztuki graficznej XIX stulecia są licznie oferowane przez antykwariaty oraz domy aukcyjne widoki miast i zabytków polskich.

#### RYCINA JAKO FORMA POPULARYZACJI WIDOKÓW OJCZYSTYCH W XIX WIEKU

Wizerunki budowli i gmachów przeszłości swoją olbrzymią rolę odegrały zwłaszcza w 1. połowie XIX wieku na terenach porozbiorowej Polski, niosąc z sobą szereg patriotycznych treści. Powielane były one na szeroką skalę, a dzięki temu – utrwalane w powszechnej świadomości Polaków.

W miejscu tym należy zatem rozpatrzyć szereg zagadnień, by wydobyć całe spektrum popularności i zainteresowania widokami zabytków. Należałoby się więc zastanowić, z czego wynikał, w jaki sposób dokonywał się ów proces rozpowszechniania, a przede wszystkim jakiego rodzaju przybierał formy. Przyczyn takiego stanu rzeczy należy się oczywiście dopatrywać w charakterystycznym dla 1. połowy XIX wieku zainteresowaniu przeszłością własnego narodu, uciemionego i zniewolonego przez zaborcę, a co za tym idzie – utrwaleniu ważnych historycznie i sentymentalnie miejsc i budowli. Modę na badanie historii własnego kraju i zachowanie jej w pamięci wprowadził w Polsce jeszcze pod koniec XVIII wieku król Stanisław August Poniatowski. Przejawem tego była znana powszechnie podróż krajoznawcza władcy w roku 1787, w celu odwiedzenia Krakowa i jego urokliwych okolic wraz z ich „starożytnymi” budowlami. O żywym zamięłowaniu polskiego króla do zabytków świadczy jego dziennik z podróży, a nade wszystko zainicjowany przez niego pomysł utrwalenia ich w grafice, czego efektem będzie powszechnie znana seria rycin autorstwa rysownika gabinetowego króla – Zygmunta Vogla<sup>4</sup>.

Ta wspomniana powyżej inicjatywa królewska, promująca zachowanie świadectw narodowej kultury i przeszłości, swoje rozwinięcie znalazła w 1. połowie XIX wieku w Polsce

<sup>3</sup> A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981, s. 197.

<sup>4</sup> Z. Vogel, *Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych, zwalisk zamków, świątyń, nagrobków, starożytnych budowli i miejsc pamiętnych w Polsce*, Warszawa 1806.

porozbiorowej. Tęskniąc za wolnością, zaczęto troszczyć się o każdy ślad po utraconej ojczyźnie. Z postawy tej, a także z dziewiętnastowiecznego zamięłowania do historyzmu, powstał jednocześnie w tym okresie tzw. ruch starożytniczy, promujący poznawanie oraz zachowanie miejsc o szczególnej wartości dla dawnej Polski, a co za tym idzie – ich wizualne utrwalenie. Zadanie to miała spełnić przede wszystkim grafika oraz ilustracja. Osiemnastowieczny pejzaż miejski w wydaniu olejnym autorstwa Canaletta miał bowiem ustąpić miejsca rycinie, której łatwość powielania oraz stosunkowo niski koszt wykonania miały rozpowszechnić widoki stron ojczyznych.

Wiek XIX był świadkiem ogromnego rozkwitu unowocześnionych technik graficznych, pozwalających na coraz powszechniejsze powielanie rycin oraz zamieszczanie ich we wszelkiego rodzaju wydawnictwach. To w omawianym wieku wprowadzono dwie techniki, które zrewolucjonizowały produkcję graficzną w Europie. Mowa tu oczywiście o wynalezionej u zarania XIX stulecia litografii oraz unowocześnionym, odrodzonym drzeworycie. Te stosunkowo łatwe i tanie sposoby rozpowszechniania obrazu wyparły powstałe jeszcze w XVI wieku, rozwinięte i spopularyzowane w czasach Oświecenia, niezwykle trudne i kosztowne techniki miedziorytu oraz akwaforty.

Duży postęp spowodowało wynalezienie druku płaskiego, czyli litografii. Jej twórcą był Alois Senefelder, który w roku 1818 dokładnie opisał w swej książce ów wynalazek oraz poszczególne etapy wykonywania odbitki litograficznej. Technika ta, w przeciwieństwie do miedziorytu czy drzeworytu, narodziła się nie z potrzeb estetycznych, a ekonomicznych. Litografia wymagała od rysownika pewnych uzdolnień, ale poza tym była techniką łatwą, szybką i taną, idealną do ilustrowania książek i czasopism. Swój największy rozkwit zyskała we Francji. Była wygodnym sposobem powielania pisma, nut, obrazów. Miała pełnić funkcję służebną wobec publicystyki, propagandy, mody czy sportu. Nadawała się świetnie do produkcji afiszy, zaproszeń i wszelkiego rodzaju okładek. Dlatego też jej charakter nie polegał na szczególnej wartości estetycznej, tylko użytecznej. Technika ta opierała się na wykonaniu na specjalnie oszlifowanym kamieniu rysunku tłustą kredką lub tuszem litograficznym, a następnie pokryciu powierzchni kwasem. Tam, gdzie kamień zakwaszono, nie przylegała już tłusta farba. Tak więc gdy powierzchnię zarysowaną kredką i pokrytą kwasem zaczerniono farbą drukarską, to przylegała ona tylko do linii rysunku i w odbitce wytłoczonej za pomocą ciężkiej prasy litograficznej powstawała wierna kopia rysunku. Podczas gdy wartość drzeworytu, miedziorytu i akwaforty zależy od umiejętności opracowania płyty i starannego jej odbicia, wartość estetyczna litografii leży w artyzmie jej rysunku. Stanowi to o jej stosunkowej łatwości

wypowiedzenia się<sup>5</sup>. Inicjatorem litografii w Polsce został znany chirurg Jan Siestrzyński. Kontynuatorami jego misji byli Wincenty Smokowski i szczególnie popularny w naszym kraju Włoch – Andriolli<sup>6</sup>.

W 1820 roku powstała też znacznie mniej popularna technika tzw. stalorytu. Wprowadzona została przez Charlesa Heath'a, który wykorzystał trwałość stali, powodującą wykonanie nieograniczonej liczby odbitek. Dlatego też technika ta miała duże znaczenie dla ilustratorstwa. Oprócz precyzji równej miedziorytowi, dała ona możliwość zdecydowanego zwiększenia nakładów książek, a przede wszystkim czasopism<sup>7</sup>. Jednakże staloryt nie przyjął się w Polsce, pozostając na zawsze techniką obcą.

Zdecydowanie największe znaczenie dla rozwoju grafiki, zwłaszcza 2. połowy XIX w., miało odrodzenie drzeworytu. W swoim nowoczesnym wydaniu miał być techniką jeszcze łatwiejszą, mniej wymagającą, a co za tym idzie, przeznaczoną dla masowego odbiorcy. Technika ta, starsza od sztuki drukarskiej, osiągnęła swój rozkwit w wieku XVI, by na początku XVII oddać prym miedziorytowi. Drzeworyt nie zaniknął całkiem, trwając na marginesie sztuki jeszcze do początku wieku XIX w na poły ludowych obrazkach dewocyjnych. Przełomem, który spowodował odrodzenie drzeworytu, było powstanie drzeworytu sztorcowego. Pod koniec XVIII wieku jeden z ilustratorów angielskich – Thomas Bewek – zastosował do wycinania drzeworytu lepsze narzędzia i materiał, a mianowicie twarde, a więc wytrzymały na ścieranie bukszpan cięty w poprzek. Dzięki temu grafika ta, usunięta w cień przez wieki, znalazła na nowo powszechne zainteresowanie. W trzecim dziesięcioleciu XIX wieku powstało wiele zakładów drzeworytniczych zarówno w Anglii, Niemczech, jak i we Francji. Ten nowy rodzaj drzeworytu był najlepszą odpowiedzią na wzrastający ruch wydawniczy wynikający z coraz większego zainteresowania literaturą i popularną wiedzą wśród ogółu społeczeństwa. Był tani, łatwiejszy w opracowaniu niż miedziana, a tym bardziej stalowa blacha. Przewyższał również litografię, która odbijana z kamienia oddzielnie i niezależnie od składu drukarskiego, umieszczona mogła być jedynie poza tekstem, na osobnych kartach. Co ciekawe, drzeworyt w nowoczesnym wydaniu, wykorzystujący specjalne rylce zamiast dłuta, niewiele miał wspólnego z tradycyjnym drzeworytem. Nie wymagał już papieru wysokiej jakości, wystarczał zwykły papier maszynowy. Wyrósł z potrzeby chwili i rozwijał się w zawrotnym tempie<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> A. Banach, *O ilustracji*, Kraków 1950, s. 69. O początkach litografii w Polsce zob.: M. Opalek, *Litografia lwowska 1822-1860*, Wrocław – Kraków 1958, s. 7-18.

<sup>6</sup> A. Banach, *Polska książka ilustrowana 1800-1900*, Kraków 1959, s. 83.

<sup>7</sup> Idem, *O ilustracji...*, ed. cit., s. 116.

<sup>8</sup> M. Opalek, *Drzeworyt w czasopiśmie polskich XIX stulecia*, Wrocław 1949, s. 12-13.

Wraz ze wzrastającą modą na produkcję graficzną, zaczęły powstawać na ziemiach polskich pierwsze księgarnie, a przy nich wydawnictwa i drukarnie. W związku z próbą odbudowy gospodarczej i kulturalnej kraju w początkach XIX wieku, w Warszawie ożywił się ruch wydawniczy. W 1817 otworzono tam pierwszy zakład litograficzny z inicjatywy Jana Sierzyńskiego, a w 1827 założono znaną powszechnie Drukarnię Banku Polskiego. W roku 1836 powstała księgarnia i drukarnia Samuela Olgerbranda, a w 1841 – Józefa Ungera. Ze stolicą w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku konkurowało Wilno, gdzie już od połowy XVIII wieku istniało kilka drukarni. W XIX wieku do największego znaczenia doszła oficyna Józefa Zawadzkiego. We Lwowie natomiast, mimo silnej fali germanizacji, przetrwały dawne oficyny Karola Wilda oraz braci Pillerów. Kraków na przełomie wieków nie odgrywał w życiu kulturalnym większego znaczenia. Spośród placówek wydawniczych zasługuje na uwagę księgarnia i drukarnia Ignacego Gröbla, przejęta w 1826 roku przez Józefa Czecha. W 1808 roku powstała natomiast znana później księgarnia, połączona z wydawnictwem i drukarnią Józefa Jerzego Friedleina<sup>9</sup>.

Wymienione powyżej zakłady miały swój nieoceniony udział w propagowaniu przedstawień graficznych, w tym tych ukazujących zabytki na ziemiach polskich.

Analizując obszerny materiał ikonograficzny, wyodrębnić można rozmaite drogi, którymi tego typu widoki docierały do odbiorców. Popularyzacja przedstawień zabytków polskich dokonywała się przede wszystkim poprzez zyskujące coraz większe zainteresowanie albumy graficzne, kompletujące serie rycin obrazujących zabytki poszczególnych rejonów Polski, jak i poszczególnych miast. Należy przy tym zaznaczyć, iż graficzne widoki zabytków, obok wydawnictw albumowych, trafiały również do grona odbiorców w formie luźnych rycin, znajdujących się pojedynczo w sprzedaży.

Niezwykły wkład, przede wszystkim pod względem ilościowym, w propagowanie widoków architektonicznych wniosły zyskujące coraz większą popularność czasopisma ilustrowane, których początek rozwoju przypadł na 1. połowę XIX stulecia, wraz ze wspomnianym rozwojem grafiki. Za pomocą tego typu stosunkowo tanich wydawnictw, informacja, również ta przekazywana za pomocą ilustracji, mogła trafić do szerszego grona odbiorców.

Kolejnym obszarem rozwoju i rozpowszechnienia przedstawień architektonicznych w tym czasie były pierwsze publikacje związane ze wspomnianym powyżej ruchem starożytnym, a co za tym idzie – towarzyszące im niekiedy ryciny uzupełniające tekst. Wraz ze starożytnictwem rozwinęła się moda na wędrówki krajoznawcze. Moda ta stała się przyczyn-

<sup>9</sup> C. Ożarzewski, *Zarys dziejów książki i księgarstwa*, Poznań 1961, s. 119-121.



kiem do publikacji pierwszych przewodników opisujących uroki ziemi ojczystej. Do niektórych z nich dołączano pojedyncze rycinki, ukazujące budowle jako atrakcje turystyczne danego regionu.

Podkreślić należy, iż ryciny te w wielu przypadkach nie stanowiły samodzielnego, wartościowego dzieła sztuki, ale zależne były od towarzyszącego im tekstu. Ich główne zadanie polegało na ukazaniu danego widoku i utrwaleniu go w społecznej świadomości.

#### DZIEWIĘTNASTOWIECZNE PRZEDSTAWIENIA ARCHITEKTONICZNE NA OBECNYM RYNKU SZTUKI W POLSCE

Początek sprzedaży rycin z widokami datuje się właściwie na początki handlu dziełami sztuki w Polsce, czyli na koniec wieku XVIII, kiedy to wędrowni kunsthändlerzy oferowali swój towar na ulicznych straganach. Już od początku wieku XIX modne stało się, przede wszystkim w Warszawie, sprzedawanie malarstwa i grafiki, głównie ukazujących widoki miejskie, w sklepach z innymi produktami: w księgarniach, sklepach z materiałami piśmienniczymi, instrumentami muzycznymi, a nawet w domach mód i sklepach winiarskich. Do jednego z najbardziej znanych sklepów tego typu w Warszawie należał skład z materiałami piśmienniczymi i malarskimi litografa Henryka Hirszla<sup>10</sup>, który oferował nieznane jeszcze dzieła młodych warszawskich artystów połowy XIX wieku.

Zainteresowanie grafiką na obecnym rynku dzieł sztuki w Polsce w ciągu ostatnich kilku lat stopniowo wzrasta, aczkolwiek nadal stanowi zdecydowanie mniej popularny obszar kolekcjonerski w stosunku do malarstwa. Jak pokazują dane za rok 2009, zysk ze sprzedaży dzieł graficznych wynosił niespełna 1,5 mln zł, natomiast malarskich – 40 mln zł. Jednakże przyznać należy, iż w roku tym liczba sprzedanych na aukcjach dzieł zwiększyła się o 12%, średnia cena wywoławcza o 22%, zaś sprzedaży o 17%<sup>11</sup>. Podkreślić należy, iż grafika może stać się swego rodzaju zamiennikiem malarstwa i stanowić lepszą ofertę dla mniej majątnych nabywców. Wartość bowiem pojedynczej ryciny z widokiem architektonicznym mieści się w granicach kilkuset zł. Przez wiele lat grafika była deprecjonowana przez firmy handlujące dziełami sztuki w Polsce. Do tej pory traktowana jest nieco marginalnie na aukcjach dzieł sztuki. Jedynie odbitki bardzo znanych twórców osiągają wyższe ceny. Sytuacja ta różni się od tej na Zachodzie, gdzie dobra rycina może osiągnąć cenę równą wartości dobrego obrazu.

<sup>10</sup> S. Bołdok, *Antykwiariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800-1950*, Warszawa 2004, s. 61.

<sup>11</sup> E. Rawicz-Solneman, *Po rycinie wszystko spłynie?*, „Art&Business” 2010, nr 1-2, s. 21.

Aktualnie polskie domy aukcyjne oraz antykwariaty prezentują sporą ofertę dziewiętnastowiecznej grafiki, choć należy przyznać, iż coraz większym zainteresowaniem wśród kupujących cieszy się grafika z okresu międzywojennego. Należy jednak podkreślić, że istnieje stałe grono miłośników i kolekcjonerów dziewiętnastowiecznej grafiki, chętnych do nabycia tego typu rycin. Dziewiętnastowieczne odbitki z przedstawieniami architektonicznymi w niewielkim stopniu zapełniają katalogi domów aukcyjnych. W dziedzinie tej przoduje warszawska „Desa Unicum”, prezentując je jednak na marginesie swej oferty. Sprzedają tej kategorii zajmują się przede wszystkim antykwariaty handlujące starymi książkami i mapami.

Do najbardziej znanych placówek oferujących dziewiętnastowieczne widoki architektoniczne należy antykwariat „Rara Avis”, założony w 1992 roku w Krakowie, przy ulicy Szpitalnej, która jeszcze w latach międzywojennych była ośrodkiem handlu starą książką<sup>12</sup>. Antykwariat ten, zajmujący się przede wszystkim sprzedażą zabytkowych książek, czasopism, rękopisów, map i atlasów, prezentuje największą ofertę dziewiętnastowiecznych widoków na rynku krakowskim, organizując trzy aukcje rocznie. Drugą placówką sprzedającą tego typu dzieła graficzne jest założony w 1993 w Krakowie Salon Antykwaryczny i Dom Aukcyjny „Nautilus” – współtwórca „Gazety Antykwarycznej”<sup>13</sup>. Salon organizuje znane powszechnie aukcje w zakresie grafiki artystycznej<sup>14</sup>. Wśród warszawskich antykwariatów dziewiętnastowieczne ryciny z widokami oferuje założony w 1983 roku antykwariat i dom aukcyjny „Lamus”, który dwa razy w roku organizuje aukcje książek i grafiki<sup>15</sup>, a także antykwariat „Antiqua”, sprzedający m.in. starodruki, kartografię, grafikę dawną oraz dziewiętnastowieczną. Oprócz wymienionych tutaj placówek, dziewiętnastowieczne ryciny ukazujące przedstawienia architektoniczne znajdują się w ofercie licznych pomniejszych antykwariatów naukowych, zajmujących się sprzedażą starych książek i rękopisów.

Przeglądając ofertę aukcyjną, zauważyć można, że w zdecydowanej większości pojawiają się ryciny pochodzące ze wspomnianych już wcześniej, tak chętnie wydawanych w XIX stuleciu, albumów malowniczych. Obecnie trudno jest nabyć taki zbiór rycin w całości. Na ogół na rynek wpływają pojedyncze ryciny. Powody takiego stanu rzeczy mogą być różne. Często zdarzało się, że obiekty te jeszcze w epoce swego powstania po prostu ginęły lub też specjalnie je wyciągano w celu oprawienia i powieszenia na ścianie. Obecnie do dosyć częstych procedur stosowanych przez pośredników sprzedaży dzieł sztuki należy sprzedaż pojedynczych

<sup>12</sup> *Galerie i antykwariaty w Polsce. Przewodnik. Stowarzyszenie Antykwariuszy Polskich*, Kraków 2008, s. 26.

<sup>13</sup> Obecnie czasopismo to nosi nazwę „Sztuka.pl”.

<sup>14</sup> *Galerie i antykwariaty w Polsce...*, op. cit., s. 46-47.

<sup>15</sup> *Lamus. Antykwariaty Warszawskie. Historia*. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.lamus.pl/www/index.php> [19 lutego 2011].

rycin, wyciągniętych czy nawet wyciętych z kompletnego wydania, ze względu na wyższą cenę autonomicznej ryciny w stosunku do całej teki. O wysokości ceny decyduje również stan zachowania, rzadkość występowania oraz tematyka. I tak na przykład ryciny ukazujące bardziej znane, popularne zabytki, jak Zamek Królewski na Wawelu czy Sukiennice, będą często droższe niż malownicze widoki mniej znanych obiektów z okolic Krakowa, takich jak kościół bł. Salomei w Grodzisku czy ruiny Zamku w Łobzowie.

Albumy malownicze jako wydawnictwa luksusowe, zawierające po kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt odbitek, często wraz z opisami, początkowo z płyt miedzianych, następnie zaś litograficznych, szczyt swojego rozwoju osiągnęły w 2. połowie XIX wieku. Wydawane były na równych prawach z książką, jako reproduktowane wielokrotnie dzieła sztuki, mające na celu rozpowszechnienie znajomości widoków zabytków i miejsc ważnych dla Polski zarówno historycznie, jak i turystycznie. Wydawnictwa działające na ziemiach polskich rozpoczęły publikację tego typu zbiorów, biorąc przykład z zagranicy, gdzie wówczas wchodziła już moda na albumy widokowe. Podobnie jak książki, miały one przede wszystkim informować oraz ilustrować. Wydawnictwa tego rodzaju stanowiły towar luksusowy, zamawiany przez czytelników za pomocą specjalnej prenumeraty. Owe zbiory rycin występowały zarówno w postaci zeszytów w twardej okładce, jak i mogły przybierać formę pojedynczych, luźnych odbitek graficznych przechowywanych w specjalnie zaprojektowanych do tego celu teczkach. Część albumów opatrzona była kilkoma słowami wstępu, a także krótkimi tekstami objaśniającymi przedstawiany obiekt. Teksty te miały niebagatelne znaczenie, gdyż poza faktami historycznymi zawierały szereg patriotycznych, nieraz sentymentalnych i emocjonalnych ocen, co w sposób znaczący wpływało na podniesienie atrakcyjności danego obiektu. Znaczna część publikacji była jednak całkowicie pozbawiona tekstu, stawiając zdecydowanie na wizualny przekaz opracowania. Poszczególne ryciny zamieszczane w albumach podpisywane były u dołu, bardzo często w dwóch językach.

Pierwszym albumem zapoczątkowującym cały ich szereg w wieku XIX, o którym nie sposób nie wspomnieć, jest dzieło rysownika gabinetowego Stanisława Augusta Poniatowskiego – Zygmunta Vogla – oraz rytownika Jana Zachariasza Freya. Mowa tu oczywiście o wspomnianym już albumie zatytułowanym: *Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych jako to zwalisk, zamków, świątyń, nagrobków, starożytnych budowli, i miejsc pamiętnych w Polsce*, wydany w 1806 roku w Warszawie jako wynik podróży krajoznawczej, odbytej przez artystę na polecenie króla w 1786 roku. Wyprawa ta objęła tereny Polski centralnej i południowej, a jej celem było wykonanie widoków zabytków poszczególnych miast. Powstawały widoki zamków, pałaców, dworów i kościołów. W skład zbioru wchodzi dwadzieścia jeden kart, z któ-

rych dwie pierwsze stanowią tytuł oraz wstęp. Zgodnie z podziałem zastosowanym przez Jerzego Banacha, przedstawienia te reprezentują tzw. „budowle starożytne” oraz budowle wzniesione w latach 1775-1784, zatem współczesne twórcom albumu. Zdaniem Banacha, to właśnie te drugie zobrazowane zostały precyzyjniej w przeciwieństwie do bardziej swobodnie i malowniczo potraktowanych ruin z przeszłości<sup>16</sup>. Widoki takich miejsc na trasie wędrowki rysownika, jak zamki i ruiny w Pieskowej Skale, Tenczynie, Łobzowie, Ujeździe, Radziejowicach, a także pawilony ogrodowe w Arkadii czy Puławach, stały się źródłem inspiracji do powstania całego szeregu widoków tych właśnie zabytków. Popularność miejsc utrwalonych w albumie Vogla ugruntowana została dzięki protekcji pomysłodawcy projektu – samego króla Augusta Poniatowskiego.

Album Vogla dał zatem asumpt do kolejnych wydawnictw tego typu. Zaczęły powstawać zbiory graficzne ukazujące ważniejsze miasta polskie z ich okolicami, promujące tym samym przedstawienia atrakcyjnych historycznie oraz turystycznie zabytków architektury. Pojedyncze odbitki Vogla są obecnie cenną ofertą na rynku, a ich ceny wywoławcze utrzymują się w granicach od około 2 tys. zł<sup>17</sup>.

Na aukcjach w roku 2010 antykwariat „Rara Avis” wystawił kilkanaście rycin pochodzących z bardzo popularnego w wieku XIX albumu malowniczego autorstwa Jana Nepomucena Głowackiego i Daniela Edwarda Friedleina pt. *24 Widoków miasta Krakowa i jego okolic* z 1836 roku, wydanego w zakładzie litograficznym Godefroya Engelmana w Paryżu<sup>18</sup>. Publikacja ta ukazuje szereg najbardziej znanych budowli Krakowa: kilka ujęć Zamku na Wawelu, wiele kościołów, a także zamków, klasztorów i ruin usytuowanych poza granicami miasta. O potrzebie tego typu wydawnictw świadczy olbrzymia popularność, jaką osiągnął album, w dużej mierze za przyczyną opisów w językach obcych, a także dzięki niewielkiemu oraz poręcznemu formatowi. Jego poszczególne litografie zyskały później rozliczne kopie wykonywane zarówno w Polsce, jak i za granicą<sup>19</sup>. Jak wynika z notowań aukcyjnych antykwariatu „Rara Avis”, najwyższy wynik 550 zł uzyskał widok przedstawiający Katedrę Wawelską<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> J. Banach, *Zygmunta Vogla „Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych z roku 1806”*. *Początki historyzmu i preromantyzm w polskiej ilustracji*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa. Listopad 1963, Warszawa 1967, s. 31.

<sup>17</sup> Akwaforta *Widok Zamku w Kazimierzu* według rysunku Z. Vogla, 123. Aukcja malarstwa i Rzemiosła Artystycznego Desa Unicum, cena wywoławcza: 2 500 zł. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.artinfo.pl> [19 lutego 2011].

<sup>18</sup> J.N. Głowacki, *24 Widoków miasta Krakowa i jego okolic, zdjętych podług natury przez J.N. Głowackiego, wraz z opisami historycznymi, oraz plan miasta i mapa geograficzna Okręgu*, Kraków 1836.

<sup>19</sup> Idem, *Kraków malowniczy. O albumach z widokami miasta w XIX wieku*, Kraków 1980, s. 75. Zob. także: *Od Pieskowej Skały do Morskiego Oka. Prace pejzażowe Jana Nepomucena Głowackiego*, Katalog Wystawy, Zamek w Pieskowej Skale, sierpień-wrzesień 2001.

<sup>20</sup> [Online]. Protokół dostępu: <http://www.raraavis.krakow.pl/Katalog88/a88-09kartografia.htm> [20 lutego 2011].

Bardzo często w ofercie aukcyjnej pojawiają się również ryciny pochodzące z wydanego już w 2. połowie XIX wieku albumu prezentującego widoki Krakowa. Mowa tu o zbiorze rycin rysownika i litografa Henryka Waltera. Poszczególne edycje tego albumu wydane zostały w pierwszym krakowskim zakładzie litograficznym „Czas” M. Salba dopiero w latach sześćdziesiątych XIX wieku<sup>21</sup>. Co ciekawe, seria ta równoważy dużą liczbę zawartych w albumie Głowackiego budowli nowożytnych większą liczbą przedstawień gmachów średnio-wiecznych i współczesnych dziewiętnastowiecznych neostylów. Wiąże się to zapewne z określonym stosunkiem do gotyku i baroku. Głowacki i Friedlein rozpowszechniają zdecydowanie kościoły barokowe św. św. Piotra i Pawła, św. Anny, na Skałce – cenione w dobie klasycyzmu. Album Waltera zdaje się w sposób bardziej obiektywny promować architekturę zarówno wieków średnich, jak i renesansu, a także wczesnego i późnego baroku. Wiele widoków z omawianego dzieła pojawiło się również na aukcjach w 2010 roku, osiągając ceny 200-500 zł<sup>22</sup>.



Fot. 1. H. Walter, *Kościół św. Anny w Krakowie*

Źródło: *Album widoków Krakowa i jego okolic, 1861-1864*, Galeria i Dom Aukcyjny „Nautilus”.

Przegląd powyższych albumów graficznych budowli krakowskich pozwala wysnuć wniosek, iż utrwały one wyjątkową popularność takich budowli, jak Zamek Królewski na Wawelu, wspomniane kościoły św. Anny, św. św. Piotra i Pawła, św. Stanisława na Skałce, czego wyrazem były liczne pojedyncze rycinki, powielające te motywy ikonograficzne często w identycznych ujęciach. Sam Kraków zyskał jeszcze *Widoki okolic Krakowa zdjęte z mogiły Kościuszki* Bogusza Stęczyńskiego (1852) z uchwyconymi w oddali widokami Bielani i Łobzowa, które bardzo rzadko, ale również można nabyć w antykwariatach.

<sup>21</sup> H. Walter, *Album widoków Krakowa i jego okolic*, Kraków 1861-1864.

<sup>22</sup> 88. *Aukcja Antykwareczna „Rara Avis”*. [Online] Protokół dostępu: <http://www.raraavis.krakow.pl/Katalog88/a88-09kartografia.htm> [20 lutego 2011].

Dosyć często pojawiają się również odbitki z popularnego w XIX stuleciu albumu pt. *Galicja w obrazach*<sup>23</sup> z lat 1837-1838, pod redakcją Aleksandra Zawadzkiego, opublikowanego w słynnym lwowskim wydawnictwie braci Pillerów. Wśród litografii znaleźć można dzieła Karola Auera, a także Adama Gorczyńskiego i Teofila Żychowicza, przedstawiające m.in. ogólne widoki oraz pojedyncze zabytki Lwowa (kościół: św. Jerzego, Bernardynów), posiadłości i kościoły galicyjskiej prowincji, m.in. Żółkwi, obwodu Sanockiego, Złoczowskiego, Przemyskiego, z widokami zamków w Szymbarku, Podhorcach i Krasiczynie. Poszczególne grupy zabytków poprzedzone zostały opisami dopełniającymi przedstawione widoki.

Piller uzasadniał celowość wydawania tego rodzaju serii krajowidoków następująco:

(...) chociaż podróży nie odbywamy, możemy sobie jednakże najodleglejszych miast, pałaców, zabytków itp., jasne, wyraziste stawić wyobrażenie. Tylko w naszej Galicji, która równie co do malowniczych i romantycznych okolic, jak i co do historycznych pamiątek posiada, co by każdemu przyjacielowi dziejów i starożytności wielce ważnym być mogło, nie znajdziemy w zbiorach tego zakresu żadnego prawie śladu. (...) ważnym zapewne będzie (...), komu tylko znajomość kraju nie jest obojętna, mieć zbiór trafnych widoków z wszystkich części Galicji i Bukowiny. (...) dzieło to tak dla krajowców, jako też i dla cudzoziemców niemałej będzie korzyści. Pierwszym przedstawi wiernie z natury zdjęte widoki miejsc rodzimych oraz inne ciekawości ojczystego kraju, drugim zaś pokaże tyle celujących piękności Galicji, która w tym względzie jeszcze zupełnie nieznaną krainą zwana być może<sup>24</sup>.



Fot. 2. K. Auer

Źródło: „*Galicja w obrazach*” 1837-1838, Galeria i Salon Antykwaryczny „Nautilus”.

<sup>23</sup> K. Auer, *Galicja w obrazach, czyli galeria litografowanych okolic i najznakomitszych zabytków Galicji z opisem obrazów w języku polskim i niemieckim*, Lwów 1837-38.

<sup>24</sup> Cyt. za: M. Opalek, *Litografia lwowska...*, op. cit., s. 23-24.

Ryciny z tej teki pojawiły się w tym roku na aukcjach zarówno w antykwariacie „Rara Avis”, jak i Galeria i Dom Aukcyjny „Nautilus”, uzyskując ceny w granicach 500-600 zł<sup>25</sup>.

W ofercie antykwarycznej znajdują się również widoki innych miast, takich jak Warszawa, Gdańsk, Wilno czy Lublin. Dwa ostatnie ukazane zostały w zbiorach *Album Lubelskie* Adama Lerue<sup>26</sup> (utrwalający w rycinie widoki m.in. zamku oraz Świątyni Sybilli w Puławach, w rozmaitych ujęciach) oraz *Album Wileńskie*<sup>27</sup> Jana Kazimierza Wilczyńskiego (zawiera stalo-ryty i chromolitografie, częściowo barwione, ukazujące różnego rodzaju pamiątki związane z miastem, głównie obrazy sakralne, portrety, a także widoki barokowych kościołów: Kalwarii pod Wilnem oraz kościoła św. Rafała), które stać się miały później wzorem dla niewielkich kartek wydawanych dla pielgrzymów. Widoki Puław z publikacji *Album Lubelskie* zostały sprzedane w antykwariacie „Rara Avis” za 320 zł<sup>28</sup>.

Bardzo popularny jest również cykl rycin Napoleona Ordy z 2. połowy XIX wieku, wydany w Litografii M. Fajansa. Powstało osiem serii albumu zatytułowanego *Album widoków historycznych Polski poświęcony Rodakom* (1873-1883). Teką złożoną z osiemdziesięciu rycin, ukazujących budowę, rezydencje i miejsca historyczne dawnej Polski, na ostatniej aukcji w antykwariacie „Rara Avis” osiągnęła cenę 13 tys. zł<sup>29</sup>.



Fot. 3. N. Orda, *Podhorce*, seria VI „Galicja”  
Źródło: Galeria i Dom Aukcyjny „Nautilus”.

<sup>25</sup> 92. *Aukcja Antykwaryczna „Rara Avis”*. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.raraavis.krakow.pl/Katalog92/a92-08kartografia.htm> [20 lutego 2011]; 23. *Aukcja dzieł sztuki „Nautilus”*. [Online]. Protokół dostępu: [http://www.artlist.pl/Strona\\_g%C5%82%C3%B3wna/Aukcje/Aukcje\\_archiwalne/files/objects/5442/57/Aukcja23\\_internet.pdf](http://www.artlist.pl/Strona_g%C5%82%C3%B3wna/Aukcje/Aukcje_archiwalne/files/objects/5442/57/Aukcja23_internet.pdf) [20 lutego 2011].

<sup>26</sup> A. Lerue, *Album Lubelskie*, Warszawa 1859.

<sup>27</sup> J.K. Wilczyński, *Album Wileńskie*, Paryż 1857.

<sup>28</sup> 88. *Aukcja Antykwaryczna „Rara Avis”*[Online]. Protokół dostępu: <http://www.raraavis.krakow.pl/Katalog88/a88-09kartografia.htm> [20 lutego 2011].

<sup>29</sup> 92. *Aukcja Antykwaryczna „Rara Avis”*. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.raraavis.krakow.pl/Katalog92/a92-08kartografia.htm> [20 lutego 2011].

Popularyzacja widoków dokonywała się również w innej formie, dlatego też, choć rzadziej niż ryciny z albumów malowniczych, to jednak pojawiają się na rynku odbitki wycięte z pierwszych przewodników krajoznawczych po Polsce. Powstawanie tego typu publikacji łączyło się ze wspomnianym już ruchem starożytniczym, werbującym zarówno pierwszych badaczy rodzącej się historii sztuki, jak i zwykłych dyletantów, zainteresowanych pamiątkami przeszłości. W tym celu modne stało się podróżowanie i utrwalanie na rycinach odwiedzonych miejsc.

W ofercie aukcyjnej zdarzają się rycinki pochodzące z pierwszej obszernej i bogato ilustrowanej publikacji o starożytniczym i zarazem encyklopedycznym charakterze, którą była pisana po francusku książka Leonarda Chodźki z lat 30. XIX wieku – *La Pologne historique, littéraire, monumentalne et pittoresque*<sup>30</sup>. Zawierała ona informacje dotyczące historii, pamiątek historycznych, geografii, statystyki, tradycji, religii, a także opisy miast oraz tzw. miejsc malowniczych, czyli zamków, pałaców, kościołów i klasztorów. Tekstowi towarzyszyły ryciny wykonane według rysunków Aleksandra Oleszczyńskiego i Adama Pilińskiego, prezentujące cały przegląd ważniejszych budowli nowożytnych z wszystkich ziem polskich. Wśród nich znajdują się m.in.: plac z kolumną Zygmunta w Warszawie, ilustrujący tekst o stolicy, droga do Pieskowej Skały z ledwo widocznym zamkiem umieszczonym w tle podkrakowskiego pejzażu, pałac w Wilanowie, a także kościół błogosławionej Salomei w Grodzisku i Katedra Wawelska.

Również widoki zamieszczane w popularnych w XIX wieku czasopismach ilustrowanych, w których często artykułom krajoznawczym towarzyszyły ryciny ukazujące omawiane miejsce i zabytek, stanowią towar w wymianie na rynku sztuki. Do wydawnictw, które zamieszczały sporo przedstawień architektury polskiej, należał wydawany w 1. połowie XIX wieku „Przyjaciel Ludu”, natomiast w 2. połowie stulecia – „Tygodnik Ilustrowany”.

#### ZAKOŃCZENIE

Jak pokazuje chociażby pobieżna analiza wyników aukcyjnych z roku 2010, część oferty dziewiętnastowiecznych widoków pochodzących z albumów malowniczych nie została sprzedana, obiekty zakupione pozostały na ogół na poziomie ceny wywoławczej, w nielicznych przypadkach osiągając cenę nieco wyższą w stosunku do proponowanej. Wyjątkiem mogą być tu obiekty rzadsze, np. całe, kompletne teki graficzne, jak wspomniany album Napoleona Ordy sprzedany za 13 tys. zł, chociaż cena wywoławcza wynosiła 6 tys. zł. Jak zosta-

<sup>30</sup> L. Chodźko, *La Pologne historique, littéraire, monumentalne e pittoresque*, Paris 1842.



ło jednak zaprezentowane powyżej, oferta antykwareczna na rynku grafiki XIX wieku jest spora, zwłaszcza jeśli chodzi o przedstawienia architektoniczne.

Należy również podkreślić, że dziewiętnastowieczne widoki graficzne posiadają od dawna stałych odbiorców, lubujących się w historycznych pamiątkach dawnej Polski. Lokalne muzea także skupują tego typu widoki do swoich zbiorów, zwłaszcza jeśli ukazują one zabytki regionu, w którym mieści się placówka. Podkreślić należy również fakt, że powoli zaczyna się tworzyć moda na ozdabianie nowoczesnych biur czy przedsiębiorstw właśnie starą grafiką, co może pozwoli lepiej funkcjonować wytworom tej techniki artystycznej na polskim rynku sztuki.

#### ABSTRACT

The purpose of this article is to present the situation of 19<sup>th</sup> century graphic art on the art market in contemporary Poland. The main part of the article is devoted to a discussion of the significance of prints presenting Polish urban landscapes and sights for the 19<sup>th</sup> century Polish art and culture. That period was characterised by a huge development in modern graphic techniques which consequently led to an increased popularity of prints and etchings depicting Polish monuments.

Contemporary collectors buy 19<sup>th</sup> century works of art and the market is gradually developing. Polish auction houses and antique shops sell mainly 19<sup>th</sup> century albums of prints by Polish artists.

#### BIBLIOGRAFIA

1. Auer K., *Galicja w obrazach czyli galeria litografowanych okolic i najznakomitszych zabytków Galicji z opisem obrazów w języku polskim i niemieckim*, Lwów 1837-38.
2. Banach A., *O ilustracji*, Kraków 1950.
3. Banach A., *Polska książka ilustrowana 1800-1900*, Kraków 1959.
4. Banach J., *Kraków malowniczy. O albumach z widokami miasta w XIX wieku*, Kraków 1980.
5. Banach J., Zygmunta Vogla „Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych z roku 1806”. *Początki historyzmu i preromantyzm w polskiej ilustracji*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa. Listopad 1963, Warszawa 1967.
6. Bołdok S., *Antykwarez artystyczny, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800-1950*, Warszawa 2004.
7. Chodźko L., *La Pologne historique, littéraire, monumentale e pittoresque*, Paris 1842.
8. *Galerie i antykwarez w Polsce. Przewodnik. Stowarzyszenie Antykwarezistów Polskich*, Kraków 2008.
9. Głowacki J.N., *24 Widoków miasta Krakowa i jego okolic, zdjętych podług natury przez J.N. Głowackiego, wraz z opisami historycznymi, oraz plan miasta i mapa geograficzna Okręgu*, Kraków 1836.

10. *Grafika zachodnio-europejska drugiej połowy XIX i początku XX wieku ze zbioru Henryka Grohmana*, oprac. S. Sawicka i T. Sulerzyska, Warszawa 1962.
11. Lerue A., *Album Lubelskie*, Warszawa 1859.
12. *Od Pieskowej Skąły do Morskiego Oka. Prace pejzażowe Jana Nepomucena Głowackiego*, Katalog Wystawy, Zamek w Pieskowej Skale, sierpień-wrzesień 2001.
13. Opalek M., *Drzeworyt w czasopiśmie polskim XIX stulecia*, Wrocław 1949.
14. Opalek M., *Litografia lwowska 1822-1860*, Wrocław – Kraków 1958.
15. Ożarzewski C., *Zarys dziejów książki i księgarstwa*, Poznań 1961.
16. *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku*, oprac. M. Mrozińska i S. Sawicka, Warszawa 1980.
17. Rawicz-Solneman E., *Po rycinie wszystko spłynie?*, „Art&Business” 2010, nr 1-2.
18. Ryszkiewicz A., *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981.
19. Vogel Z., *Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych, zwałisk zamków, świątyń, nagrobków, starożytnych budowli i miejsc pamiętnych w Polsce*, Warszawa 1806.
20. Walter H., *Album widoków Krakowa i jego okolic*, Kraków 1861-1864.
21. Wilczyński J.K., *Album Wileńskie*, Paryż 1857.

MAGDALENA BĄK

**WYOBRAŹNIA I SŁOWO.  
NUTA CZŁOWIECZA JÓZEFA CZECHOWICZA**

Na ostatni cykl poetycki Józefa Czechowicza, zatytułowany *Nuta człowiecza* (1939), składa się 25 wierszy (trzy ostatnie były napisane po francusku)<sup>1</sup>. Badacze są zgodni, iż jest to jeden z najlepszych tomików lubelskiego poety. Wielokrotnie usiłowano przyporządkować poezję Czechowicza do określonego nurtu, kierunku bądź grupy poetyckiej<sup>2</sup>. Istniała ponadto grupa poetów-epigonów skupionych wokół postaci poety. Sam Czechowicz jednak negował przynależność do grupy poetyckiej czy związek z określonym nurtem w literaturze polskiej czy światowej. Pisał w liście do Janusza Różewicza, brata Tadeusza Różewicza:

Mój Boże, nigdy nie twierdziłem, że n a l e ż y pisać tak jak ja. Należy pisać według wewnętrznej muzyki, która nie jest niczym innym jak poruszeniem wyobraźni i wiedzy, uczucia i dna, słowem – natchnieniem, związanym z tym, kto jest natchniony. Jeśli jest to stan mizernego osobnika, jakiejś niedojednostki, to muzyka wyjdzie jak musza kapela...<sup>3</sup>.

Również poeta wypowiadał się jako krytyk i teoretyk literatury. Był artystą świadomie korzystającym ze spuścizny modernizmu światowego i polskiej awangardy<sup>4</sup>.

W swojej analizie chciałabym skupić się przede wszystkim na linearnej interpretacji wierszy, wskazując na ich związek z całością tomiku. Postaram się także odpowiedzieć na pytanie o podstawowe dominanty cyklu, elementy świadczące o jego homogeniczności. Inną

<sup>1</sup> J. Czechowicz, *Nuta człowiecza*, Warszawa 1939.

<sup>2</sup> A. Niewiadomski pisze o problemie z przyporządkowaniem poezji Czechowicza do różnych „-izmów”.

Zob. A. Niewiadomski, *Imiona syntez. O kluczu do systemu poetyckiego Józefa Czechowicza*, [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Święch, Lublin 2004, s. 121-142.

<sup>3</sup> List z 4 XII 1937 r., [w:] J. Czechowicz, *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 384.

<sup>4</sup> Zob. A. Kluba, *Poezja czysta Czechowicza. Rekonstrukcja poetyki sformułowanej*, [w:] eadem, *Autoteliczność. Referencyjność. Niewyraźalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Wrocław 2004.

ważną kwestią podjętą w niniejszej analizie będzie status podmiotu całego cyklu (jego „cykliczność”, spójna tożsamość lub jej brak, związki z podmiotem autorskim). Nie będę umieszczać twórczości Czechowicza ani tego tomiku na „literackiej mapie” poezji dwudziestolecia. W kręgu tych rozważań należałoby bowiem także prześledzić twórczość translatorską Czechowicza i jego związki z modernizmem europejskim (głównie Joyce’em i Apollinaire’em). Niewątpliwie jednak poezja ta przekracza ramy poetyki swojego czasu; na tle innych poetów czy grup poetyckich jest oryginalna i niepowtarzalna.

Tomik rozpoczyna się od liryku *Jesienią*, który jest jednocześnie metatekstowym wprowadzeniem w cały cykl. Pierwszoosobowy podmiot liryczny, który ujawnia się za pomocą czasowników: „słucham”, „czatuję”, „może usłyszę”, jest bezpośrednim świadkiem przemian, jakie dokonały się w przyrodzie. Stosowną do opisu przyrody technikę można nazwać malarską i muzyczną. W pierwszej zwrotce podmiot zwraca uwagę na barwy, jakimi mieni się jesienny, deszczowy ogród:

w oknie chmur plamy deszczowa sieć  
ogród to rdzawość czerwień i śniedź  
w kroplach co ciężkie na brzoskwiń listkach  
niebo kuliste błyska i pryska<sup>5</sup>.

Opisuje się naturę za pomocą plam barwnych. Dodatkowo widziany obraz jest rozmywany przez padający deszcz, zaś całość rozświetla jasność pochodząca z nieba („niebo kuliste błyska i pryska”<sup>6</sup>). Tę impresjonistyczną w gruncie rzeczy technikę opisu natury (najistotniejsze są barwa, plama koloru, subiektywny opis chwilowego wyładowania, wieloznaczność deskrypcji) przekształca się w kolejnej strofie w opis za pomocą dźwięków. Podmiot zwraca uwagę na odgłosy, jakie do niego docierają w trakcie burzy w ogrodzie. Nazywa siebie „jesiennym gościem”, podkreślając tym samym, iż jest kimś z zewnątrz, kimś nienależącym do przestrzeni ogrodu. Metaforę wnętrza i zewnątrz dodatkowo podkreśla przestrzeń ogrodu, w której znajduje się podmiot. Jak wskazują użyte czasowniki, odbiorca tego spektaklu natury jest niezwykle wyczulony na najdrobniejsze zmiany jej stanów:

(...) słucham szelestów jesienny gość  
mało wód szmeru szumu nie dość

<sup>5</sup> Korzystam z wydania J. Czechowicz, *Wiersze*, wybór i przedmowa Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 187-220.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 189.

czujnie czatuję rankiem przy oknie  
gdy kwiat opada w kałużę ogniem<sup>7</sup>.

Z zaszłuchania w świat ogrodu, z zapatrzenia w jego barwy rodzi się w podmiocie nadzieja usłyszenia tytułowej „nuty człowieczej”. Z powodu wieloznaczności ewokowanych obrazów nie wiadomo, czy owa „nuta” dobiedzie się „z samego dna” podmiotu jako indywidualium ludzkiego czy też z wnętrza natury. Dookreśla jednak podmiot liryczny, iż nuta człowieka „dzwoni mocno i ostro”. Nie jest tylko jednym z elementów w gamie dźwięków, ale jest podporą dla całego nieba („a niebo całe dźwiga jak sosnąb”<sup>8</sup>). „Nuta człowiecza” to taki dźwięk czy taki rodzaj różnych dźwięków, które na firmamencie nieba decydują o jego istnieniu, podtrzymują je. Tak oto wprowadza poeta w polifoniczny cykl wierszy, których celem jest uchwycenie wielorakiej natury ludzkiej. *Jesienią* eksploruje motyw ogrodu ziemskiego, w którym podmiot usiłuje dosłyszeć „nutę człowieczą z samego dna”. Ów motyw w liryku następnym zostaje wzmocniony przez symbolikę jabłka, popularnego znaku grzechu pierwotnego. O ile w pierwszym liryku podmiot spoglądał na ogród, rejestrował zmiany flory w jego obrębie, o tyle w *Jabłku życia* mówi o powrocie do niego. Upływ czasu opisany jest jako przemijanie kolejnych lat, ich odsuwanie się od podmiotu, który jest jedynym „statycznym” punktem orientacji: „niejeden rok uchodzi od dłoni które piszą”. Użyte czasowniki w pierwszej osobie: „uchodzę”, „wejdę” wskazują, iż „ja” liryczne jest tożsame z tym, który pisze, z tym, który usiłuje „odgonić wizyj puszysty zwarty natłok”. W liryku tym mowa jest o dwojakim rodzaju ruchu: o ucieczce, uchodzeniu z jakiegoś miejsca, oraz o przybywaniu: „spokojnie wejdę starzec w odwiecznych ognisk światło”. Linia ludzkiego życia, pojmowanego jako droga, rysuje się od odchodzenia, ucieczki do spokojnego wchodzenia starca w wieczność pojmowaną jako światło. Pierwsza strofa ma formę konstatacji, opisu *status quo*, z kolei strofa druga napisana jest w czasie przyszłym („zakwitną kiedyś...”<sup>9</sup>). W projektowanej wizji przyszłości podmiot jako starzec wejdzie „w odwiecznych ognisk światło”, zaś nowe życie przyjmie z ochotą (życie, jak się wydaje, po przekroczeniu progu śmierci, w innej, idealnej rzeczywistości). Pasywna postawa, jaką „ja” liryczne prezentowało w pierwszej strofie, w nowej przestrzeni przejdzie w postawę aktywną:

(...) bom żył dwojaką siłą czekania i kochania  
i nie ucieknę dłonią żywot ujmę jak jabłko<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 190.

<sup>10</sup> Ibidem.

Jabłko w sferze rzeczywistości ludzkiej, empirycznej, oznaczać mogłoby, zgodnie z biblijnym obrazowaniem, symbol poznania dobra i zła; byłoby znakiem zerwania przymierza z Bogiem. W przywołanym kontekście jabłko staje się symbolem pozytywnym; podmiot ujmie je w swoją dłoń jako nagrodę za życie wypełnione oczekiwaniem i miłością.

Kolejny liryk z cyklu ewokuje nastrój przygnębienia i smutku. Przyszłość, odwrotnie niż w *Jabłku życia*, jawi się jako zagrożenie. Horyzont spojrzenia podmiotu wypełniają groźne i niebezpieczne wizje, spowodowane brakiem pewności tego, co nastąpi:

(...) jutro czyha we wszystkim  
nim do niego zegary dotrą  
błyskawic jarzy się błyskiem  
widnokrąg  
koniec dnia ma oczy sarnie  
błyskawice chwytają za nóż  
nam i bitwom elementarnym  
na dwoje wróżący janus<sup>11</sup>.

Podmiot uzewnętrznia własne przygnębienie i strach. Odczucia te eksterioryzuje na świat przyrody. W pierwszej zwrotce natura nacechowana jest przemijaniem i melancholią. Niestalność świata i dojmujący nastrój zasmucenia został odczytany jako znak dany przez Persefonę:

smutku pora siwa  
porosła mieszkania sprzęty  
wiatr chmurzyska przywiął  
bladym odmętem  
okno szumiące krzaki  
kosaciec powiewa dłonią  
to ty dajesz znaki  
persefono<sup>12</sup>.

Zmienność pór roku, i przyrody w ogóle, została zrozumiana w pierwotny sposób: jako wynik przychodzenia i odchodzenia córki Demeter z ziemi do Hadesu. Pierwsza zwrotka ewokuje świat znajomy i bliski, jest to świat domu (mieszkanie, domowe sprzęty). Przestrzeń ta pogrążona jest w smutku, co dodatkowo wzmacnia opis zjawisk przyrody: wiatr, chmury. Druga zwrotka ma charakter wizyjny: jest projekcją „jutra”, którego nadejście objawia się poprzez

<sup>11</sup> Ibidem, s. 191.

<sup>12</sup> Ibidem.

błyskawice, niepokój podmiotu („koniec dnia ma oczy sarnie”<sup>13</sup>), „bitwy elementarne”. Zjawiskom przyrodniczym (wiatr, błyskawice) towarzyszy poczucie braku stabilności, co konstatuje podmiot odwołaniem do podwójnego oblicza Janusa. Przestrzeń ostatniej, trzeciej zwrotki *Rymów pobożnych* jest przestrzenią miasta, inaczej niż w dwu poprzednich wierszach. Podmiot błądzi po mieście, czego wyrazem, na poziomie budowy utworu, są impresjonistyczne spostrzeżenia, zapisane za pomocą krótkich, zdynamizowanych wersów. Do podmiotu docierają odgłosy miasta, a w zasadzie jedynie jego echa, strzępy dźwięków, które tworzą wrażenie kakofonii:

(...) błądząc miastem nad sobą się uzał  
ang ang ang  
katedr sennych dzwonienie  
łamię ulic promienie<sup>14</sup>.

Światła miasta porównane zostały do stacji Męki Pańskiej. Porównanie to przydaje ewokowanemu obrazowi eschatologiczny wymiar:

(...) neonów konstelacje  
jak męki pańskiej stacje  
krwawią asfalt  
blask czerwona perła duża  
ang ang ang<sup>15</sup>.

Zarówno przestrzeń, jak i pora dnia mają złowieszczy charakter, osaczają podmiot, wprowadzają go w stan permanentnego zagubienia. W powtarzalnym, refrenicznym wersie „błądząc miastem nad sobą się uzał” odsłania podmiot swoje zagubienie w urbanistycznej przestrzeni. Poprzez użycie metaforycznego określenia „błądząc miastem” wyraża się nie tylko sposób przemieszczania się w obrębie tego miejsca, ale także jego charakter. To także miasto jest chaotyczne, błędne. Ostatnie wersy wiersza odsłaniają jego *quasi*-modlitewny charakter poprzez odwołanie do wschodniochrześcijańskiego wyobrażenia Matki Boskiej:

(...) błądząc miastem nad sobą się uzał  
tak by szepnąć mogła z mozaiki w bazylice  
roniąca perły eleusa<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 191-192.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 192.

Perły, jakie roni Eleusa, choć niezgodne z jej ikonicznym wyobrażeniem, są symbolem współczucia Matki Boga dla cierpiącego człowieka. W kontekście wcześniej wyeksponowanej burzy i przywołania mitu o Persefonie perły mogą oznaczać deszcz, znak empatii i współodczuwania ze strony chrześcijańskiego Boga. Z tego powodu tytuł liryku jest dwuznaczny. *Rymy pobożne* nie oznaczają modlitwy dziękczynnej składanej przez człowieka, ale są „rymem”, dźwiękiem dawanym przez Boga człowiekowi<sup>17</sup>.

Przestrzeń błędnego miasta powraca w kolejnym wierszu zatytułowanym po prostu *Pod Dworcem Głównym w Warszawie*. Jak wskazuje jego tytuł, dominuje ton opisu dworcowej przestrzeni:

z okien bryzgało blaskiem  
królował w niklach bufet  
biły pod sufit płaski  
fontanny kwiatów kruche<sup>18</sup>.

Przedmiotem opisu nie jest jednak dworzec, ale jego „mieszkańcy”. Poeta unika litości w stosunku do żebraków. Ich deskrypcja jest skontrastowana z obrazem sytych podróżnych. Bufet, centrum dworcowego życia, tętni „dźwiękami” świata, w którym nie ma głodu:

(...) alkoholu symfonie  
fugi<sup>19</sup> jarzyn i mięsa  
ciszej grajcie w agonii  
żywy głód się wałęsa<sup>20</sup>.

Żebraków określa jedynie ich głód, co zostało odzwierciedlone w zastosowanej metonimii:

(...) jeden głód kaszle szczeka  
drugi głód palce łamie  
na cóż trzeci głód czeka  
drząc we wnęce przy bramie<sup>21</sup>.

<sup>17</sup>A. Tyszczyk zauważa, że wieloznaczność poezji jest celowym zamysłem Czechowicza: „Strukturalna niejasność metaforycznych obrazów, w której metafora stanowi analogon «aluzji kształtu» oscylującego między znaczeniem dosłownym i symbolicznym, to fundamentalna cecha jego poetyki”. A. Tyszczyk, *Czechowicz i miasto*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003, s. 56.

<sup>18</sup>J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 193.

<sup>19</sup>Zob. T. Kłak, *Wstęp*, [w:] J. Czechowicz, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, BN I 199, Wrocław 1985, s. LXXXV-C.

<sup>20</sup>J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 193.

<sup>21</sup>Ibidem.



Podobnie bogaci podróżni, jak i inni bywalcy dworcowego bufetu, zostali określani poprzez fakt nieodczuwania głodu, to oni są syści („firanki płyną / dają tło ceniom sytych”<sup>22</sup>). Od opisu zwykłej przestrzeni podrzędnej jadłodajni przechodzi poeta do opisu kondycji społeczeństwa. Głód potraktowany został przez niego jako fenomen przede wszystkim społeczny. Jest oznaką pustki:

(...) wielookie zarosłe  
 twarze głodów człowieczych  
 to są biedne księżyce  
 spustoszałych wszechrzeczy<sup>23</sup>.

Została użyta liczba mnoga („głody człowiecze”), tak aby wzmocnić efekt i pokazać eskalację głodu. Liryk zamyka konstatacją podmiotu, iż z powodu biednych, „głodów” „runą mocne twierdze jerycha”<sup>24</sup>. W interesujący sposób nawiązał poeta do biblijnej historii zdobycia Jerycha przez Jozuego<sup>25</sup>. „Głody człowiecze” wydawanymi przez siebie dźwiękami (dyszając, kaszląc, szczekając) zdobędą obiecane przez Boga miasto. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, iż Czechowicz odwołuje się do tradycji greckiej, jak i chrześcijańskiej w „żywy” sposób. Traktuje historie mityczne i biblijne jako wiecznie obecne, aktualizujące się w życiu człowieka. Przywołane opowieści z mitologii i historii z Biblii nie są inkrustacjami, ale są swego rodzaju reinterpretacją ich treści<sup>26</sup>. Odwołania do nich na przestrzeni całego cyklu świadczą o pojmowaniu ich jako równorzędnych sobie historii. W jednakowy sposób są aktualne w świecie ludzkim; nie oddziela od siebie poeta tradycji chrześcijańskiej i pogańskiej. Każda z nich w równym stopniu służy ewokowaniu kondycji ludzkiej i człowieczego uniwersum.

Kolejny wiersz (*Żal*) ze względu na swój wizyjno-katastroficzny charakter był bardzo często przywoływany w odniesieniu do tragicznej śmierci poety w 1939 roku. Podmiot liryczny sytuuje się na zewnątrz wydarzeń rozgrywających się w nieokreślonym bliżej mieście. Jest przechodniem, który patrzy na chaos zdarzeń, a w zasadzie przeczuwa zbliżającą się katastrofę:

(...) zniża się wieczór świata tego  
 nozdrza wietrzą czerwony udój

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ks. Jozuego 1-6, [w:] *Biblia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1981, s. 236-241.

<sup>26</sup> Klasyfikacja przetwarzania mitów: S. Stabryła, *Wstęp*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992.

z potopu gorącego  
zapytamy się wzajem ktoś zacz<sup>27</sup>.

Podmiot wieszczu zagładę nie tylko siebie, ale całego świata. Współodczuwa w swojej wizji przyszłości ze wszystkimi, wciela się w strach, w śmierć wielu ludzi. Podkreśla tym samym poeta bratobójczy charakter walki, przeczuwa, iż wojna oznaczać będzie zabijanie bliźniego:

(...) rozmnożony cudownie na wszystkich nas  
będę strzelał do siebie i marł wielokrotnie  
ja gdym z pługiem do bruzdy przywarł  
ja przy foliałach jurysta  
zakrztuszony wołaniem gaz  
ja śpiąca pośród jaskrów  
i dziecko w żywej pochodni  
i bombą trafiony w stallach  
i powieszony podpalacz  
ja czarny krzyżyk na listach  
o żniwa żniwa huku i blasków<sup>28</sup>.

Śmierć własna, śmierć bliźnich, cierpienie, głód są tematem wielu wizji w *Nucie człowieczej*. Każdy z liryków tomu w mniejszym lub większym stopniu dotyka problemu śmierci. Jedna z badaczek zauważa:

Bez przesady można uznać, iż „ja” Czechowiczowskie jest niewolnikiem przecucia śmierci własnej i tej, którą przepowiada współczesnemu światu. Konsekwencje takiej postawy są wszakże zaskakujące – jego bohater potrafi twórczo eksploatować swoją obsesję, czyniąc z niej narzędzie literackiej ucieczki ze świata żywych. Przenosi się na „tamtą stronę”, po której – jak uważa – także może powstawać poezja<sup>29</sup>.

W kolejnych lirykach z tego tomu pojawia się tajemnicza i nieokreślona postać, która zaburza harmonię świata „ja” lirycznego:

spokój falowałby ścichał drząc u studziennych cembrowin  
mżąc na płomiennych topolach coś nucąc w oczach krowich  
tylko że ty mi szalejesz [podkr. – M.B.]<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 194.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 194-195.

<sup>29</sup> E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków 2006, s. 51.

<sup>30</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 196.

Można jedynie przypuszczać, iż chodzi o śmierć. Podobna postać, jak przytoczona powyżej z *Elegii czwartej*, pojawia się także w *Polakach*. Jednakże nie o dosłowne wyjaśnienie statusu tej postaci idzie. Siła jej oddziaływania wynika właśnie z jej dwuznaczności, pojawia się i znika, niepokoi i dręczy. Jest częścią ekspresyjnej wizji zagłady. Tadeusz Kłak we *Wstępie* do poezji Czechowicza podkreśla, iż śmierć w późnych tomach lubelskiego poety zaczyna się „pseudonimować”, pojawia się pod postacią symbolu, znaku, nie przywołuje się jej wprost<sup>31</sup>. W *Elegii czwartej* o śmierci mówi się w zawołany sposób. Jej przecucie burzy ustalony porządek rzeczy. Podobnie jak w wielu innych wierszach mieszają się wyobrażenia przestrzeni wiejskiej i miejskiej. Podmiot tego wiersza (dość bliski podmiotowi autorskiemu) mówi o sobie:

(...) tyś wrastał w wiślane lato  
 gdy tratwy pluskały tędy ciemną na toniach łąką  
 gdy w niski pułap upału tłukły ospałe ptaki  
 tyś dzień kołysał pomału  
 a jaki byłeś jaki<sup>32</sup>.

Ponieważ doświadcza strachu, niepokoju, zwraca się do wspomnień, do dzieciństwa, by odgonić obawy<sup>33</sup>. Ważna w liryku jest także opozycja światła i ciemności. W wizji pastwiska przebłyskiwał „zachodu złoty dar”. Wyobrażenie to napawało pewną harmonią i spokojem (znane domy, lato). Wizję miasta z kolei przesywał „skośny promień”. Wyobrażenie słońca zbliżającego się do zachodu wywołuje także niepokój i grozę:

(...) bizantyjskie niebo rżało  
 na dachy budynków bo dzień wiął  
 czerwone płaszcze rzucało<sup>34</sup>.

Jasność skojarzona jest w tym wierszu z groźną, acz wytęsknioną przestrzenią boską. W „sentencji elegijnej miłosnej” podmiot ma nadzieję, iż jasność pod postacią Hesperusa<sup>35</sup> – gwiazdy wieczornej „spłynie” na jego grób, „rozweselając smętarz choć tylko w marmurze”<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> T. Kłak, op. cit., s. XXXVIII.

<sup>32</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 196.

<sup>33</sup> T. Kłak rozumie pojawiające się w wierszu określenie „teopais” jako zlepek dwóch greckich słów: „theos” – bóg i „pais” – pachole, młodzieniec. J. Czechowicz, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1985, BN I 199, s. 143. Stąd zwrot ten, w kontekście całego wiersza, rozumiem jako określenie boskiego młodzieńca.

<sup>34</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 197.

<sup>35</sup> T. Kłak odczytuje nazwę *hesperus* jako odwołanie do mitologicznego ogrodu Hesperyd. J. Czechowicz, *Wybór poezji*, ed. cit., s. 145. Nie jest to zupełnie bezpodstawną interpretacją, aczkolwiek sposób obrazowania wskazuje, iż chodzi o gwiazdę wieczorną („w z e j d z i e hesperus”; „k r o p e l s r e b r a w ciemności zastruże”; „b l a s k n i k ł y”).

<sup>36</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 197.

W *Polakach* temat śmierci nie pojawia się wprost, ale ukryty jest za wspomnieniami wojennymi. Opis Warszawy wypełniony jest światłem wieczornym, które rozmywa kontury rzeczy, budynków, ulic:

więc najpierw blaski pną się po domach  
wyżej i wyżej i gasną na rosie okien (...)  
wieczór niweluje zieleń i purpurę  
wchodzi po schodach wyżyn na niebo krok za krokiem  
otrząsa się w zenicie zatrzymuje rdzawe obłoki<sup>37</sup>.

Podmiot należący do zbiorowości (opowiada w liczbie mnogiej – „wsparci wzrokiem...”, „milczymy”<sup>38</sup>) razem z nią spogląda na miasto i zachodzący dzień. Pora wieczorna wydaje się nieprzypadkowa: to czas końca dnia, a w planie symbolicznym oznacza schyłek obecnej epoki, jej „zamieranie”. Wieczór jest także przejściową porą między dniem a nocą, tak jak pamięć jest pośredniczką między terażniejszością a przeszłością. Podmiot razem z innymi usiłuje zapomnieć o śmierci, o ostatecznej konieczności:

(...) pod światła strażą błogo leją się wieczór i lato  
wiatr żarliwy radośnie parska  
zginęły w drzew zadymce geniusze mroku  
jest tak jakby nie grzmiała granica zamorska  
jakby nigdy przez falę nie stapał skrzydlaty tanatos<sup>39</sup>.

Zachłyśnięcie się wieczorem spędzonym w mieście ma nie tylko pozwolić zapomnieć o śmierci, ale także uwolnić od przeszłości. Przyjemny obraz Warszawy burzą wspomnienia i głos, „ten gniew bez żalu”. Liryk zamyka dramatyczną inwokacją do własnego kraju:

(...) czyś to ty ojczyzno serce los  
czyś to ty słoneczna jerozalem<sup>40</sup>.

Podobnie jak w poprzednim wierszu, przestrzeń świata codziennego w *Moich zaduszkach* została opisana w opozycji do świata zmarłych. Podmiot tego wiersza, poeta, mocą własnej wyobraźni ożywia świat wręcz mitycznej przeszłości:

<sup>37</sup> Ibidem, s. 198.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 198-199.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 199.

wyprowadzam królów szeregi  
 mają szaty zorzanozłote  
 ja nad falą ładogi oniegi  
 złote szaty fałduję młotem<sup>41</sup>.

Po pierwszym i ostatnim wierszu z cyklu jest to kolejny tak wyraźnie autotematyczny utwór. Przeznaczeniem poety jest obcowanie ze zmarłymi, z przeszłością, tak jak i z tworam i własnej imaginacji. Warto zacytować w tym miejscu samego Czechowicza, który w ścieraniu życia i śmierci widział wartość estetyczną:

Są dwa zasadnicze światy: świat żywych i umarłych. Świat żywych jest oparty na dobroci, ale wyraża się w złym. Świat umarłych jest zły, ale wyraża się w pozorach dobroci. Nieustanna gra tych sił zasadniczych jest warunkiem powstawania piękna<sup>42</sup>.

Z tą przestrzenią wyraźnie kontrastuje codzienność, jaka go otacza:

(...) a w tym kraju inaczej świta  
 łuski wodne u kryp się łamią  
 gwiazdę bladą przez kraty widać  
 głosy fabryk ranią i kłamią<sup>43</sup>.

Pomimo trudu poeta usiłuje opisać własną terażniejszość, ciężką pracę robotników, zmaganie człowieka z rzeczywistością, własnym losem. Konstatuje jednakże: „trudno śpiewać śpiewaniem pisać”<sup>44</sup>. Jak już wspominałam, dychotomia światła i ciemności przekłada się na sposób obrazowania przestrzeni ziemskiej, podzielonej na codzienne doświadczenia i świat pragnień, tęsknot<sup>45</sup>. W wierszu *Przedświt* taki sposób konstruowania poetyckiego obrazu jest dość wyraźny. Wyeksponowane zostało tu przemożne pragnienie ucieczki, uwolnienia się od jarzma swojej materialności. Dzień, który następuje po tytułowym przedświcie, jest tym elementem rzeczywistości, który zagraża podmiotowi:

(...) przedświt schodzi łagodnie ma moc uspokoić uprościć  
 lecz zginie gdy się w niebo wleje płonąca miedź<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 200.

<sup>42</sup> Idem, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 45.

<sup>43</sup> Idem, *Wiersze*, ed. cit., s. 200.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> T. Kłak we *Wstępie* mówi o świecie platońskich ideałów. Zob. T. Kłak, op. cit., s. LII.

<sup>46</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 201.

Jazda konno ma uspokoić, ukoić rozszalałe zmysły:

(...) można choć konno uciec uciec wzdłuż niskich wierzb  
tu koń tu na wprost drogą pachnie jesienna uroda<sup>47</sup>.

Pęd na koniu przeradza się w pogoń, a ta przechodzi w apokaliptyczny wręcz koniec:

(...) zawrzały jednocześnie noc północ świt i wieczór  
droga strumień wierzbiny burzą się wirują grzmią  
a konie jak urastają gniotąc ogromem jesień  
w potwornych obłoków leju znikasz i ty i oni i wszystko<sup>48</sup>.

Chaos, wir rzeczy, pęd na koniu ostatecznie, mocą wyobraźni zostają unicestwione, znikają. Motyw konia, jak przekonuje Kłak w przywoływanym *Wstępnie*, to aluzja do wydarzeń wojennych. Innym elementem związanym z walką jest trąbka żołnierska, której dźwięk przerwał ostateczną pustkę. W trzywersowym zakończeniu, odmiennym od całości wiersza, pobrzmiewa echo poczucia bezsensu walki, która kończy się śmiercią. Trąbka przygrywa opadłym liściom, a być może samej śmierci, jeżeli potraktować wierzbę jako tworzywo żołnierskiego krzyża. Co charakterystyczne, Czechowicz odwołuje się często do percepcji za pomocą zmysłu wzroku i słuchu. Wizja pędzącego konia i jeźdźca jest bardzo plastyczna. Pojawiają się takie określenia jak: „promienie wierzb”, „czerwony pęd”, „niebieski pęd”, „zielony pęd”. Epitety te są znaczące, mają budować nastrój grozy i oczekiwania na nieuchronną katastrofę. Podobnie umaszczenie koni jest istotne (są smoliste i koloru rydzy lub rdzy), gdyż odwołuje się do popularnych wyobrażeń ognistego piekła. Jednocześnie za pomocą języka poetyckiego usiłuje oddać artysta zarówno szalony pęd, jak i strach jeźdźca. Wersy, choć rozbudowane, są zdynamizowane poprzez repetycję krótkich wyrazów. Pojawiają się tylko fragmenty rzeczywistości, która jest opisywana z perspektywy jeźdźca:

(...) powietrze rwiesz to pęd to pęd u czoła wiatr i wiatr  
u pięt promienie wierzb unosi wiatr i wiatrem koń<sup>49</sup>.

Zupełnie inną „nutą człowieczą” pobrzmiewa kolejny liryk zatytułowany *Wigilia*. Przede wszystkim jest wyrazem nędzy życia i marności ludzkiego losu. Motyw *vanitas vanitatum* w bardzo ciekawy sposób połączył poeta ze stylizacją na popularną pastorałkę *Lulajże Jezuniu*. Powta-

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 201-202.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 201.

rzany intertekst „lulajże Jezuniu...” funkcjonuje jak refren, który w końcowym dystychu został wymownie zmieniony:

(...) lulajże człowieku lulajże lulaj  
ulubione pieścidełko samotności<sup>50</sup> [podkreślenie – M.B.].

W centrum Czechowiczowskiej pastorałki jest człowiek biedny, umęczony, nieszczęśliwy, tak jak Syn Boży. Akcent został przesunięty z ubóstwa Chrystusa na znikomość ludzkiej egzystencji. Wymownie opisuje poeta kondycję współczesnego *everymana*:

(...) ach ślepi ach głodni nakryci gazetą  
po bramach śpią ludzie centurie chór  
im sianem stajenki jest asfalt i beton  
z ciała można ułożyć piękny wzór<sup>51</sup>.

Matka, podobnie jak Eleusa w *Rymach pobożnych*, jest miłująca, czuła i troskliwa<sup>52</sup>.

Temat wojny powraca w następnym liryku, zatytułowanym *Co sphywa ku nam*. Kłak wskazywał, iż jednym ze źródeł katastrofizmu poezji Czechowicza było osobiste doświadczenie wojny 1920 roku. Jak wskazują także inni badacze, artysta nigdy nie uwolnił się od wojennej przeszłości. Jej echa powracały w twórczości lubelskiego artysty zarówno w sposobie obrazowania, jak i użytej metaforze praktycznie w każdym z tomików poetyckich. Okres pracy nad *Nutą człowieczą* to czas narastania tendencji faszystowskich, antyżydowskich i komunistycznych na świecie. Groza wojny i rozlewu krwi stawała się coraz bardziej realna, co również mogło wpłynąć w pewnym stopniu na rozwój elementów katastroficznych w liryce Czechowicza.

W *Co sphywa...* nakładają się na siebie dwa wyobrażenia przestrzeni przyrody:

listek łódeczka żółta opadający motyl  
z dębu na czarnorole  
teraz dokoła płoty i płoty  
drewniane aureole<sup>53</sup>...

<sup>50</sup> Ibidem, s. 203.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Warto także zwrócić uwagę, iż „Jezuniu” i „Matula” pisane są wielką literą, co na tle praktyki poetyckiej Czechowicza jest znaczące. Konsekwentnie używał minuskuły w swojej liryce, zrezygnował z jakichkolwiek znaków przestankowych. W tym wierszu wyraźnie chciał poeta podkreślić rangę i ważność postaci Matki Bożej i Jej Syna.

<sup>53</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 204.

i opozycyjnej do niej przestrzeni walki, wojny:

(...) były tarabany były tarabany  
dobyli surmacze głosu z surm  
tupotały pułki turkotały czołgi  
u stóp gór<sup>54</sup>.

Przestrzeń natury nie jest jednak zupełnie sielska, czyli przyjemna, łagodna, ale jesienna, deszczowa, stąd bardziej nostalgiczna:

(...) a to dobra nowina  
choć słota skośna słota stroma  
słota sina  
choć listopad  
i słomy chocholej mokry aromat  
w drewnianych drewnianych płotach<sup>55</sup>.

W wierszu tym skontrastowane są dwie perspektywy czasowe: przeszłości i przyszłości. Ukrytym „odbiorcą” wiersza jest naród, żyjący w suwerennej Polsce od 1918 roku. To do niego zwraca się autorski podmiot:

(...) za nami tylko lat dwudziestu ginący obłok  
ten czas co splywa ku nam będzie inaczej  
niemało znaczy<sup>56</sup>.

Do ojczyzny z kolei zwraca się podmiot bezpośrednio, choć zamiast słowa „ojczyzna” używa szeregu określeń, które na nią wskazują: „mesjaniczna”, „zmartwychwstała”, „matczyna”. Do niej także kieruje swoją prośbę:

(...) z mogił co gąszczem po polach broczą z mogił  
z rąk co upadły jak żółty listek dębu  
wyśniłaś się wyszłaś na drogi  
choć sztandarów zetlały strzępy<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 205.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem.



Sugeruje się, iż czas dziejowy jest podobny do epok Owidiusza. Współczesność jest jak mityczny wiek żelazny, w którym najsilniej do głosu dochodzi nuta człowieczej marności. Korzeni duchowych odrodzonej Polski upatruje poeta w cierpieniu, w jej martyrologii:

(...) z mogił co gąszczem po polach broczą z mogił  
z rąk co upadły jak żółty listek dębu  
wyśniłaś się wyszłaś na drogi  
choć sztandarów zetlały strzępy<sup>58</sup>.

Upragniony spokój, brak zbrojnej walki, rozwój ojczyzny były tylko iluzją, snem poety, jak pokazały wydarzenia 1939 roku. Nieprzypadkowo *Sen sielski* znalazł się w tomiku bezpośrednio po tym wierszu. Jego wyraźna funkcja apotropaiczna ma odsunąć przecucie wojny, nieszczęścia i wszelkiego zła. Użyty w *incipicie* przyimek „od” wskazuje na ukrytą prośbę o osłonę przed nieznanymi siłami, co wyraża się w eliptycznym sformułowaniu: „od powały nocy co zwi-  
sa”. Efekt ten uzyskuje poeta poprzez nawiązanie do modlitewnej formy litanii: „od powietrza, głodu zachowaj nas Panie”. Maciej Urbanowski zauważa, iż kluczowa dla wiersza jest figura czystości i oczyszczenia:

Sielankowość jest niemożliwa w świecie nieczystym, a tak jawi się on przede wszystkim podmiotowi *Snu sielskiego* – jako świat o zatartych granicach, zmacony, niepokojąco nieprzejrzysty i niejasny. (...) Nieczystość takiego świata budzi lęk – jego „powała” zwisa niczym groźne memento i może nas powalić, a może też – p o w a l a ć, „ubrudzić”. Lęk przed nieczystością jest więc lękiem przed powodowanym przez nie lub też antycypowanym – cierpieniem („nie męczcie”)<sup>59</sup>.

Podmiot tego wiersza doświadcza strachu przed ciemnością, przed tym, co nieznanne: „a ja w gromie stoję północy się boję”<sup>60</sup>. O ile człowiek nie potrafi oderwać się od „dział ludzkich i zwierzęcych”, od swojej codzienności, materialności, o tyle świat flory i fauny może prawdziwie się „modlić”, jest w permanentnym kontakcie z Transcendencją:

(...) ta cicha mowa w rowie  
to lepiech  
ogłasza wodną spowiedź  
gwiazdy maryjne palcami przeciera

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> M. Urbanowski, *Sen sielski – próba lustracji*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, op. cit., s. 110.

<sup>60</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 206.

a nam jak mówić gdy za szybą sad  
i dalej ule grzedy kopru i marchwi<sup>61</sup>.

W wierszu dominują obrazy męki, znoju, od którego podmiot pragnie uwolnić siebie i innych. Sielskość, która pojawia się w tytule, jest zaprzeczeniem opisywanej czyścicowej rzeczywistości (odwołanie do Matki Boskiej, która łagodzi cierpienia dusz czyścicowych; trzcina jako roślina rosnąca u wejścia do Piekieł w *Boskiej komedii* Dantego Alighieri<sup>62</sup>). Liryk zamyka „prośba” skierowana do onnipotentnego Boga o „oczyszczenie” ze zła, z tego, co krępuje ludzką duszę, w której pobrzmiwają echa modlitwy *Ojcze nasz*:

(...) oczyść nas ktokolwiek jesteś wszędzie  
odfrunie od nas dzieła ludzkie i zwierzęce  
po to klęczymy leżąc na słomie jak martwi  
od niezliczonych lat<sup>63</sup>.

Opozycja świata duchowego, wyższego w stosunku do rzeczywistości ludzkiej, materialnej, zwierzęcej pojawia się często w ostatnim tomiku poetyckim Czechowicza. Podmiot w wielu wierszach tęskni i marzy o idealnej rzeczywistości, zaś własne wizje, przecucia, lęki, obawy wpływają na jej poznanie. Jego tożsamość określa także religijny sposób odczytywania rzeczywistości, jej pojmowania i doświadczania. Interpretuje wszystkie wydarzenia, jakie mają miejsce w świecie, jako działanie sił nadprzyrodzonych, boskich. Sfery sacrum i profanum w poetyckim świecie lubelskiego poety nieustannie nakładają się na siebie i wzajemnie się warunkują. Szczególnie świat przyrody jest bliski światu boskiemu, co unaocznia *Plan akacji*. Opis przestrzeni w tym wierszu oddziałuje na wszystkie zmysły niemalże jednocześnie<sup>64</sup>. Natura i jej elementy to obszar objawiania się boskości:

gałąź akacji woń lichtarzy miodu i uciech (...)  
ta gałąź skrzydło nieziemskie nagość twoją ubierze<sup>65</sup>.

Dalszy sposób poetyckiego obrazowania także to potwierdza. Przekwitanie drzewa w ogrodzie skojarzone zostało z pojmaniem Chrystusa w Ogrójcu:

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> M. Urbanowski, op. cit., s. 110.

<sup>63</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 206.

<sup>64</sup> „Jednoczesność wrażeń z różnych porządków zmysłowych tworzy w nich [wierszach] synestetyczny obraz bliski imagistycznym rozwiązaniom Ezry Pounda, ale i Jamesa Joyce’a”. Zob. E. Kołodziejczyk, op. cit., s. 75.

<sup>65</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 207.

(...) oto podwórza cierpienie oto ogrodu śmiech  
 bo upadł mocno i głucho  
 niby spętany jeniec<sup>66</sup>.

Mocą wyobraźni poetyckiej opadające kwiaty robinii akacjowej przypominają niezwykle obrazy:

(...) tam bulgocące żarem hipogryfy  
 do wodopoju gna koryncki pasterz  
 czy nazareńczyk szanujący słowo<sup>67</sup>.

Najważniejszą siłą kreacyjną w tym wierszu jest wyobraźnia i słowo. „Ja” liryczne ma dostęp do głębi rzeczywistości, do jej tajemnic skrywanych pod powierzchnią codzienności. Tylko podmiot liryczny, posiadający dużą imaginację, potrafi dostrzec i zrozumieć symboliczną szatę świata. Na takie odczytanie wskazuje zakończenie wiersza, gdzie podmiot eksplikuje swoje widzenie ogrodu:

(...) któż wreszcie wyzna co trzeba  
 różyce korabie nieba  
 lub smutno mówić ogrójec<sup>68</sup>.

Cała scena w ogrodzie odbywa się w momencie zachodzenia słońca, pora często pojawiająca się w *Nucie człowieczej* („na drzewo na miasto zachodzi / napelnia także domu sień / tętentem godzin”<sup>69</sup>).

Kolejne wiersze, które pojawiają się w tomiku, to udane stylizacje pieśni ludowych lub opowiadań o proveniencji ludowej (w sposobie obrazowania, w zasobie leksyki, budowie rymu i strofy). *Kompozycja* jest poetycką wprawką w ten typ liryki, jak można wywnioskować z zakończenia:

(...) jakież upał  
 grono chwil znojných in quarto  
 samolotu cień pomknął po miedzy  
 cóż na szosie  
 tam jedzie nawet spojrzeć nie warto  
 lepiej w książki po łaskę wiedzy<sup>70</sup> [podkreślenie – M.B.].

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 208.

Podmiot liryczny – „opowiadacz” o Krystce i bożycu nie jest narratorem wszechwiedzącym. Kiedy opisuje otoczenie Krystki, powiada:

(...) krystka nuci na haldach  
radość tupie po ganku  
szosą ja sam nie wiem co jedzie<sup>71</sup>.

Wersy są krótkie, wewnątrznie zrymowane, zasób leksykalny bliski jest mowie potocznej. Postać bożyca (derywacja od Boga), pojawiającego się znikąd, przypomina leśnego fauna lub inną tego typu figurę, pochodzącą być może z ludowej wyobraźni. *Kompozycja* wprowadza w „podcykl” wierszy stylizowanych na ludowe przyspiewki, ewokujących świat „cudowności” polskiej wsi<sup>72</sup>. Należą do nich: *Ze wsi*, *Pieśń o niedobrej burzy*, *Jeszcze pejzaż*, *Opowiadanie*, *Sen sielski*. Czechowicz był szczególnie zainteresowany poezją ludową ze względu na jej charakterystyczny rodzaj instrumentacji i określoną budowę strofy. Zaśpiewy, wyrażenia onomatopieczne, silnie zrytmizowane, powtarzające się refreny zaczerpnął poeta z tego rodzaju poezji.

Sposób tworzenia świata poetyckiego u Czechowicza podobny jest do technik kubistycznych<sup>73</sup>. Celem obrazu poetyckiego nie jest *mimesis*, ale ekspozycja nowatorskiego spojrzenia na rzeczywistość, której wybrane elementy zostają wypreparowane, pomieszane i dopiero później połączone przez artystę w całość. W wielu wierszach w taki *quasi*-kubistyczny sposób łączy poeta różne elementy (własne wrażenia, doznania, zasłyszane rozmowy, piosenki ludowe, kołędy, kołysanki) w jedną poetycką całość. Często także artysta „żongluje” słowami, odkrywa brzmieniowe podobieństwa słów (stąd częstym środkiem w jego poezji jest figura etymologiczna lub pseudoetymologiczna). Jako przykład tej techniki niech posłuży fragment z wiersza *Ze wsi*:

tych kijanek tych praczek u potoczka  
kujawiak kujawiaczek  
siwe oczko śpij  
bura burza od boru  
i jak bór dudni piorun  
rzucili na wodę złocisty kij<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Poetycka wrażliwość Czechowicza na świat wierzeń i tradycji wsi bliska jest tej, którą reprezentował w swojej twórczości lirycznej Tadeusz Nowak. Zob. A. Węgrzyniak, „*Bo sen się zawsze kruszy w siano...*”. Czechowicz – Nowak, [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, op. cit., s. 305-314.

<sup>73</sup> Określenia „kubistyczny” używam w sensie genologicznym, nie historycznym. Zwracam tylko uwagę na podobieństwo tej techniki z praktyką poetycką Czechowicza.

<sup>74</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 209.

Poeta był szczególnie wrażliwy na dźwięki, brzmienia słów i ich zestawienia, wydobywające akustyczne podobieństwo lub dające efekt rytmiczności. W *Pieśni o niedobrej burzy* efekt mroczności, wiejącego wiatru i zbliżającej się burzy wywołał poeta powtarzalnością jednako brzmiących zwrotek, zbliżonych do ludowej zaśpiewki:

oj zaszumiały chmiele winograpy  
ponuro ponuro  
kiedy sypnęło lazurowym gradem  
za górą<sup>75</sup>.

Poza stylizacją warto także zwrócić uwagę na autoteliczność tego wiersza. Pojawia się w nim postać „malowanego muzykanta”, niespokojnego ducha, który jest wiecznie ścigany przez śmierć. Muzykant w tym liryku bliski jest poecie, gdyż obaj są wrażliwi na dźwięki, jakie wydają słowa. Owemu „muzykowi” towarzyszy nastrój niepokoju i przeczucie burzy, która jest synonimem nieszczęścia, bliżej nieokreślonej katastrofy („oj malowany panie muzykancie / zła chwila zła chwila / już się most z pawiem na młynowym stawie / przechyla”<sup>76</sup>). Jacek Kopciński, powołując się na badaczkę folkloru i poezji Czechowicza Marię Jakitowicz, zauważa, iż *Pieśń...* naśladuje znany schemat ludowej pieśni weselnej<sup>77</sup>. Byłyby to jednak zaślubiny z groźną, acz w jakiś sposób upragnioną śmiercią, stałą obsesją poety. Kopciński źródła postaci „malowanego muzyka” upatruje w tradycji ludowej:

„Malowany pan muzykant” trafił do wiersza Czechowicza wprost z ludowych pieśni o pięknych jak malowanie śpiewakach, którzy swoją muzyką rozkochują w sobie najbardziej nadobne we wsi panienczki, za co najczęściej płacą śmiercią, ginąc z ręki mniej pięknego, ale za to bogatego i silnego rywala. Właśnie w takich melodramatycznych okolicznościach pogrzeb spotyka się z weselem<sup>78</sup>.

Jak zauważa dalej badacz, prawdziwym dramatem muzykanta nie jest jego nieszczęśliwa miłość, ale fakt, iż *ś w i a d o m i e* igra ze śmiercią. Świadczy o tym ostatnia zwrotka:

(...) ej malowany panie muzykancie po coś  
grał z gradem grał z gradem<sup>79</sup>.

<sup>75</sup> Ibidem, s. 210.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> J. Kopciński, *Powieszony podpalacz (Pieśń o niedobrej burzy)*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, op. cit., s. 42-43.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>79</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 211.

„Niedobra burza” jest symbolem zbliżającej się śmierci, być może samobójczej („głowa pod mostem nad nią wody welon (...) czy będziesz w raju czy ty będziesz w rajskiej / koronie”<sup>80</sup>). W wierszu tym wprost mówi się o fascynacji śmiercią, a przynajmniej jej pragnieniu. Muzyk nie zważa na „przeciwności”, ale z ochotą idzie w jej ramiona. *Pieśń o niedobrej burzy* to historia śmierci młodego muzyka napisana „pod dyktando” wersyfikacji pochodzącej z pieśni popularnej na wsi. O „innej śmierci” niż tej z *Pieśni...* mówi następujący po nim wiersz zatytułowany *Obłoki*. Czechowicz – następca symbolistów – z niezwykłą siłą metaforycznego oddziaływania opisał naturalny element ludzkiej egzystencji – obłoki. Uczynił je w swoim wierszu czymś bliskim codziennemu doświadczeniu („obłoki przyjaciele pastuszego świtania / nad wioską biały wieniec u strzech i kalenic”<sup>81</sup>), ale obłoki to także desygnat odwołujący się do rzeczywistości wyższej, do transcendencji („olbrzymie niebo”; „te kamienie bez wagi skądś z fruujących krajów”<sup>82</sup>). Użycie określenia „obłoki” także jest znaczące; przypomina brzmieniowo „opokę” lub „opoki”. Początkowa perspektywa opisu tytułowych obłoków wskazywała, iż spogląda się na nie z góry. W ostatniej części liryku kierunek spojrzenia ulega zmianie. Ogląda się je z góry, czyli mając je „pod sobą”:

(...) obłoki ujrzeć z góry to ujrzeć niw rozłogi  
świat z białymi dziurami niby książka we śnie  
oczy się niepokoją wtedy szukają drogi<sup>83</sup>.

Choć owe „patrzące oczy” znajdują się w przestrzeni chmur, w wyższym świecie, szukają jakiegoś materialnego punktu zaczepienia. Jest nim droga, która w tym wierszu jest także metaforą drogi życia, u której kresu jest śmierć:

(...) jest droga pod olbrzymim niebem nisko na którym  
obłoki obłoki obłoki drogą idzie staruszka tobołek  
niesie w ręce ciemnej spracowanej<sup>84</sup>.

Stara kobieta, przeżywszy całe życie, ze swoim „życiowym bagażem” wyrusza w podróż do innego świata.

W wyodrębnionym przeze mnie „podcyklu” wierszy ewokujących świat wsi można także umieścić *Opowiadanie*, ponieważ w podstawowym planie fabularnym eksponuje ono ludowy sposób pojmowania świata. „Ludowa epistemologia” to dostrzeganie cudowności w świecie,

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 212.

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> Ibidem.

to postrzeganie przekraczające ramy racjonalnego myślenia. Czechowicz stara się uchwycić pierwotny sposób ujmowania rzeczywistości, który polega na dostrzeganiu jej magii, zjawiskowości. Agata Stankowska tak pisała o niezwykłości rządzącej światem poezji Czechowicza:

Nie kreacja *ex nihilo*, nie fantazjotwórstwo oparte na wplataniu mitów i legend, lecz wizjonerskie przekształcanie dostępnego zmysłom świata, wydzieranie go potoczności, wtapianie w język, nasycanie emocją i nastrojem<sup>85</sup>.

Przekształcanie rzeczywistości, jej twórcza eksploracja leży u podstaw poetyki i poezji lubelskiego artysty. Wspomniane *Opowiadanie* bliskie jest w sposobie narracji i materii przytoczonej historii poematom Bolesława Leśmiana, takim jak *Dusiołek* czy *Topielec*. Dian<sup>86</sup>, o którego tożsamości prawie nic nie wiadomo, prowadzi bliżej nieokreślone obliczenia matematyczne („dian kończący rachunki...”; „dian wracaj wróc do wyliczeń”). Spogląda na starca, zaś grupa „dian i starzec” oglądana jest przez poetę, który w liryku odsłania swoje „ja” („odbiegam od rytmu wiersza dian patrzy ze schodów wielkich”<sup>87</sup>). Uwidacznia się poprzez serię tych spojrzeń i zmian perspektyw metatekstowy charakter wiersza-opowiadania<sup>88</sup>. *Opowiadanie* jest ewokacją kreacyjnych sił poety, który z materii własnej wyobraźni, niezwykle sensualnie doświadczanego świata tworzy nową poetycką rzeczywistość. Podobnie rzecz ma się z wierszem *Jeszcze pejzaż*. Dominuje w nim perspektywa osobistego, zmysłowego percypowania świata. Docierają do podmiotu obrazu rustykalnego pejzażu („drogę wóz turkotem napoił / ptak to obleciał jasną pręgą / oplótl oplątał (...) a jezioro u drogi jak szklane słońce”<sup>89</sup>), jego dźwięki i brzmienia („przez pola piosnka przebiega / spod sznurów opada i wzłata / echo ją goni a huśtawka skrzypi”<sup>90</sup>). *Jeszcze pejzaż* to zbiór impresji, wrażeń rozświetlonych słońcem, roziskrzonych wspomnieniami domu, do którego podmiot zmierza:

(...) jedź  
dom blisko  
dom blisko już<sup>91</sup>.

<sup>85</sup> A. Stankowska, *Konstruktor wyobraźni. O „Opowiadaniu” Józefa Czechowicza*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, op. cit., s. 165.

<sup>86</sup> T. Kłak podaje dwie etymologie wyrazu „dian”: gr. *dios* oznacza zrodzonego z boga, boskiego lub pochodzi od łacińskiej nazwy goździka – *Dianthus* (złożenie z *dios* i *anthos*), [w:] J. Czechowicz, *Wybór poezji*, ed. cit., s. 157.

<sup>87</sup> Idem, *Wiersze*, ed. cit., s. 217.

<sup>88</sup> Zob. idem, *Wybór poezji*, ed. cit., s. 162.

<sup>89</sup> Idem, *Wiersze*, ed. cit., s. 213.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Ibidem.

Motyw domu w tomiku pojawia się wielokrotnie. Zawsze oprócz sensu dosłownego zawiera w sobie sens metaforyczny. Dom to powrót do miejsca bliskiego, znajomego, do centrum życia. O ile wiersz ten, jak podkreśla jego tytuł, jest obrazkiem, widoczkiem wiejskiego pejzażu, o tyle wiersz następujący po nim – *Modlitwa żałobna* – jest już zapisem wizji poetyckiej. Choć wielokrotnie śmierć w poezji Czechowicza była waloryzowana dodatnio, liryk ten odsłania jej nihilistyczny aspekt. Śmierć oznacza przede wszystkim nieistnienie. Jest unicestwieniem wszelkiego bytu, jakiegokolwiek rodzaju życia:

że pod kwiatami nie ma dna  
to wiemy wiemy  
gdy spłynie zórz ogniowa kra  
wszyscy uśniemy<sup>92</sup>.

Śmierć w wizji poetyckiej Czechowicza dotyka nie tylko człowieka, ale cały jego świat duchowy i materialny, nawet jego przeszłość. Wraz ze śmiercią, która w *Modlitwie...* nabiera wymiaru totalnego i eschatologicznego, przestanie także istnieć czas:

(...) będzie się toczył wielki grom  
z niebiańskich lewad  
na młodość pól na cichy dom  
w mosiężnych gniewach  
świat nieistnienia skryje nas  
wodnistą chustą  
zamilknie czas potłucze czas  
owale luster<sup>93</sup>.

Przemysław Czapliński, pisząc o *Śmierci* Czechowicza z tomu *Kamień* (1927), tak interpretował ów „brak dna” w *Modlitwie...*:

Konsekwencje takiego poglądu z jednej strony są oczywiste: brak dna to brak metafizycznego oparcia, to śmierć jako horyzont życia. Ale z drugiej strony jeżeli śmierć, i tylko ona, jest dnem życia, a więc jeżeli dna nie ma, tedy człowiek w darze od nicości otrzymuje wieczność bez dna. Rzutuje to także na wyobrażenia o wieczności chrześcijańskiej, która ze względu na swój absolutny charakter jest czasem bez dna, a więc synonimem otchłani<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> Ibidem, s. 215.

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> P. Czapliński, *Świat bez dna. Śmierć w poezji Czechowicza*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, op. cit., s. 35.



Śmierć traktował poeta ambiwalentnie. Z jednej strony uwidaczniała się jego fascynacja nią (w obrazach śmierci jako transcendencji), a z drugiej strony nie mógł przestać myśleć o śmierci jako o nieistnieniu, ostatecznym końcu. Aporia śmierci, o której pisał cytowany powyżej poznawski badacz, tkwi również w interesującym mnie liryku. Nie ma w nim elementu pragnienia śmierci, a tym samym przejścia do lepszego świata; o śmierci mówi się pejoratywnie, jest „nocą ostateczną” w opozycji do radosnego, żywiołowego dnia. Jest jednakże naturalne poczucie nieuchronności jej nadejścia. Z tej świadomości rodzi się modlitwa o pełnię życia. Paradoksalnie tematem głównym wiersza nie jest ani śmierć, ani żałoba, ale modlitwa do Najwyższego o spełnienie w życiu:

(...) którego wzywam tak rzadko Panie bolesny  
 skryty w firmamentu konchach  
 nim przyjdzie noc ostatnia  
 od żywota pustego bez muzyki bez pieśni  
 chroń nas<sup>95</sup>.

Pojęcie muzyki w poezji Czechowicza metaforyzuje się i traci na jednoznaczności. Muzyka jest synonimem pełni życia, harmonią różnorodnych dźwięków, różnych „nut”. Przez swą metaforyczną wieloznaczność muzyka oznacza także zdolność do słyszenia muzyki, jaką tętni rzeczywistość i cały świat.

Przedostatni wiersz cyklu zatytułowany jest *Westchnienie*. Wieloznaczność zwrotu „włodzimierzu” pozwala przypuszczać, iż jest to zwrot do mężczyzny o imieniu Włodzimierz lub być może inwokacja do miasta Włodzimierz. Drugie odczytanie sugeruje poetycki opis miasta, stanowiący oś konstrukcyjną wiersza. Podmiot rejestruje wiele subiektywnych wrażeń, które jednocześnie stanowią podstawę deskrypcji miasta. Użyte epitety podkreślają malarstwo urbanistycznego pejzażu („perłowy step nieba”, „księżyc podbiał”, „cień dzwonnicy”<sup>96</sup>). Poetycki opis pobudza naraz różne zmysły odbiorcy. W mieście „parowozy gdzieś za stacją / oddychały długo (...) / pachniało nad rzeczką”<sup>97</sup>; dochodzi do uszu podmiotu „pianie okolicy”. Liryk ten to rodzaj impresji z wizyty w mieście. Jak wskazuje sam tytuł, to rodzaj westchnienia „dla” lub „o” miejscu, w którym „ogrom cerkwi płynął w drzewach”<sup>98</sup>.

Tom *Nuta człowieka* kończy liryk *Piosenka czeski domek*. Tytułowy czeski domek to poetycka przestrzeń, gdzie bytuje poeta. Stworzony został ręką siły wyższej:

<sup>95</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 216.

<sup>96</sup> Ibidem, s. 219.

<sup>97</sup> Ibidem.

<sup>98</sup> Ibidem.

(...) zbudował anioł na łąkach łun  
z rozkwitłych witek migdałowca  
czeski domek taki mały figlarny dom<sup>99</sup>.

Określenia domu to tym samym epitety służące do opisu poezji, jak miało to na przykład miejsce w *Jeszcze pejzaż*. Tom poetycki kończy się wyraźnym oznajmieniem autotematycznym:

od strony strun od strony strun  
kończy się fantaplastyczny tom<sup>100</sup>.

Strona strun to strona praktyki poezjotwórczej, w której poeta jest demiurgiem. To on decyduje o kształcie swej kreacji i jej końcu, w sposób doskonały panuje nad swoim dziełem. Poeta określa siebie „świtowym wędrowcem”, świadkiem budzenia się do życia nowego dnia. Materią poezji jest wyobraźnia, ale także percypowana rzeczywistość, zapamiętane pejzaże, wspomnienia radości i lęków.

Początek i koniec *Nuty człowieczej* jest wyraziście zaznaczony metatekstową ramą. *Jesienią* wprowadza w temat przewodni, którym jest wieloznaczna tytułowa „nuta człowiecza”. „Fantaplastyczny tom” wieńczy, wzniesiona ręką anielską (przypuszczalnie symbol natchnienia), budowla poetycka. Jedna z badaczek tak pisała o metaforze domu w twórczości Czechowicza:

Przestrzeń domu poeta traktuje na równi z przestrzenią wewnętrzną. Dom to metafora jego samego, dom-psychika. Na teraźniejszość patrzy przez pryzmat lęków zrodzonych w domu dzieciństwa<sup>101</sup>.

„Czeski domek” implikuje wszystkie wskazane sensory; przez swą wieloznaczność jest jednocześnie znakiem poezji, jak i przestrzeni mentalnej poety.

*Piosenka...* jest podzielona na trzy sekstyny. W ostatniej uwypuklona jest kruchość i nietrwałość poetyckiego natchnienia:

(...) cheski domek mi żółknie jak papier wszere  
prócz dachu stanie żółtolity<sup>102</sup>.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 220.

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> E. Kołodziejczyk, op. cit., s. 87.

<sup>102</sup> J. Czechowicz, *Wiersze*, ed. cit., s. 220.

Tom zamyka napawające nadzieją na dalszą twórczość, dalszą „muzykę” wykrzyknienie:

(...) o przynieście tu lubelskiej rzeczulki nóż  
ukroimy wędrówkę świtu<sup>103</sup>.

Materia konkretnej, lubelskiej rzeczywistości przenika do świata „świtowego wędrówca”, który jest w nieustannej podróży po poetyckich włościach.

Na całościowy, homogeniczny charakter tomu można wskazać także z innej – nie meta-tekstowej perspektywy. W sekwencję wierszy wpisana jest znacząca perspektywa czasowa, która wpływa na zamysł całości. Tomik rozpoczyna się od wiersza, który w tytule zaznacza swą wyraźną temporalność – *Jesienią*. W kolejnych wierszach, choć wskazówka co do czasu nie pojawia się dosłownie, zauważalne są dwa porządki czasowe: linearny czas kalendarzowy oraz czas liturgiczny. Po *Jesieni* i *Moich zaduszkach* następuje *Wigilia*, zaś w *Jeszcze pejzaż* mowa jest o Wielkiej Nocy („jedź / wielkanoc tuż tuż”<sup>104</sup>), a więc w porządku kalendarzowym, o wiosnie. W *Modlitwie żałobnej* istnieje realna groźba unicestwienia świata i czasu. Oba porządki czasowe nakładają się na siebie, tak iż odnosi się wrażenie, że wszystko dzieje się w jakimś mitycznym bezczasie, *in illo tempore*.

Współ z uświęceniem czasu następuje sakralizacja przestrzeni, co odzwierciedla się w użytych metaforach. W wierszu *Co spływa ku nam* w deskrypcji wiejskiej przestrzeni drewniane płoty okalają ziemię jak aureola, ziemia jest porównana do ikonicznych wyobrażeń świętych („teraz dokoła płoty i płoty / drewniane aureole”<sup>105</sup>). Podobnie w *Planie akacji* – „ta gałąź skrzydło nieziemskie nagość twoją ubierze”<sup>106</sup> [podkr. – M.B.]. Inną formą uświęcenia świata ziemskiego jest jego uczestnictwo w cierpieniu Chrystusa. Ogród w przywołanym *Planie...* był również Ogrójcem, pierwszą stacją Męki Pańskiej. Tętniące życiem miasto w *Rymach pobożnych* porównane zostało do kolejnych odsłon Męki Jezusa Chrystusa.

Z wpisana w tom perspektywą oczekiwania na katastrofę wiąże się także specyficzna konstrukcja podmiotu. Trwa on w nieustannym napięciu, przeczuwa zbliżające się niebezpieczeństwo, choć często nie potrafi go zwerbalizować, dookreślić. Trudno mówić o jednorodnym podmiocie lirycznym *Nuty człowieczej*, nie można jednak zaprzeczyć, iż w wielu wierszach posiada podobne cechy, takie jak: permanentny niepokój, ambiwalentny stosunek do śmierci, wrażliwość na „dźwięki” świata, przyrody, wrażliwość na cierpienie człowieka. Poetyckim ekwiwalentem jego obaw są paralelne wizje katastrofy, jakiegoś końca wszechrze-

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 214.

<sup>105</sup> Ibidem, s. 204.

<sup>106</sup> Ibidem, s. 207.

czy. Tadeusz Kłak w przywoływanym wielokrotnie *Wstępie* zwrócił uwagę na te dominanty „ja” lirycznego:

Podmiot liryczny w wierszach Czechowicza jest stale osaczony. To zaś, co czyha, nie zawsze da się wyraźnie określić. Ale właśnie brak zdefiniowania konturów niebezpieczeństwa wskazuje na jego totalność i wszechmoc<sup>107</sup>.

Rolf Fieguth w pracy badawczej nad cyklami poetyckimi Adama Mickiewicza zwrócił uwagę, iż zazwyczaj w każdy cykl poetycki wpisany jest dość wyraźnie zaprojektowany podmiot całości cyklu<sup>108</sup>. Podmiot cykliczny to „ja” nadrzędne, jednorodne, zaś każdy utwór w obrębie cyklu jest jego kolejną odsłoną (aczkolwiek „ja” liryczne poszczególnych wierszy może różnić się od „ja” cyklicznego). W przypadku poezji Czechowicza należy mieć ponadto na względzie, iż bardzo często podmiot pojedynczych wierszy jest bliski podmiotowi autorskiemu, a więc także nadrzędnej i homogenicznej konstrukcji podmiotowej. Jak sadzę, w przypadku podmiotu czynności twórczych *Nuty człowieka* także można mówić o jego cykliczności. Rama metatekstowa oraz podobieństwa podmiotów poszczególnych liryków potwierdzałyby to przypuszczenie. Ewa Kołodziejczyk, pisząc o tożsamości podmiotu w poezji lubelskiego artysty, zwróciła uwagę na dialektykę zasłaniania i odsłaniania się „ja” lirycznego:

Wiersze Józefa Czechowicza odsłaniają interesujący sposób istnienia i ekspresji podmiotu – rządzi nimi dialektyka odkrywania i tworzenia. Odkrywania i negowania własnej tożsamości z jednej strony oraz tworzenia swego wizerunku z drugiej. Ale poezja autora *Nuty człowieka* ujawnia także, jak niejednorodne i niespójne elementy składają się na to, co chcielibyśmy nazwać tożsamością jego „ja” lirycznego, jak niejednoznaczną i różnowartościową diagnozę owego „ja” stawia<sup>109</sup>.

Warto pokrótce zastanowić się również nad kwestią sensów, jakie niesie z sobą samo określenie „nuta człowieka”. Poeta przywiązywał dużą wagę do tytułu. Na temat *Nuty...* mówił:

Tytuł wyraża: przyznaje się do wspólnoty z ludźmi, więcej nawet, do współczucia z nimi. Jest silniejszym akcentem, kropką nad „i”. Przeznaczony jest do tych, którzy czytając moje wiersze, ustosunkowują się do nich, jak do utworów pięknoducha. Chciałbym skończyć z tym. Chciałbym na początku pięciolinii postawić znak, aby wiedzieli, według jakiego klucza czytać należy<sup>110</sup>.

<sup>107</sup> T. Kłak, *Wstęp*, op. cit., s. XLIII.

<sup>108</sup> R. Fieguth, *Rozpierzchłe gałzki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, tłum. M. Zieliński, Warszawa 2002.

<sup>109</sup> E. Kołodziejczyk, op. cit., s. 54.

<sup>110</sup> *Rozmowa [Jana Śpiewaka] z Józefem Czechowiczem*, [w:] J. Czechowicz, *Wyobrażenia stwarzająca...*, ed. cit.

Artysta podkreśla przede wszystkim empatię z człowiekiem cierpiącym. Stąd tak ważne w tym tomiku jest porównanie doli człowieka XX wieku do losu Chrystusa (głównie *Sen sielski, Wigilia*). Poeta był niezwykle wrażliwy na muzykę, którą był dla niego świat i człowiek. Poprzez odwołanie do muzyki podkreślił rolę człowieka nie tyle w świecie, co przede wszystkim we wszechświecie. W niedosłyszalnej ludzkim uchem muzyce sfer także i człowiek jest dźwiękiem, posiada własną „nutę”, wręcz „niebo całe dźwiga jak sosną”<sup>111</sup>. To przecież „głody człowiecze” z wiersza *Pod dworcem głównym...* posiadać mają siłę, by móc zniszczyć mury Jerycha.

Czesław Miłosz we *Wstępie* do wyboru poezji Józefa Czechowicza tak oto wyraził się o jego poetyckiej schedzie:

W jego twórczości wolałbym widzieć drogocenną rudę, z której udało mu się wytopić i misternie wyrzeźbić kilka złotych przedmiotów. Te będą trwać tak długo, jak długo będzie trwać język polski<sup>112</sup>.

Jedną z takich „złotych rzeźb” jest ostatni tomik poetycki Czechowicza *Nuta człowiecza*. „Poetycka rzeźba”, która zgodnie z projektem „wyobraźni stwarzającej” nie tylko olśniewa blaskiem, ale dźwięczy i nęci słuchacza swoją muzyką.

#### ABSTRACT

The main objective of the article is the linear presentation of Józef Czechowicz's last volume of poetry entitled *Nuta człowiecza* [*Human note*]. It was edited in 1939, the year of the tragic death of the poet. The critics believe that this collection was one of his best. The author of the article pays attention to the particular poems, repeated imaginary pictures, evoked emotions and visions in the light of the whole anthology. Another point of reference is the role of the “cyclic construction of the subject” in construction of the whole volume.

#### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA (JÓZEF CZECHOWICZ)

1. *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977.
2. *Nuta człowiecza*, Warszawa 1939.
3. *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, BN I 199, Wrocław 1985.
4. *Wybór wierszy*, wstęp Cz. Miłosz, Warszawa 1997.
5. *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie. Wstęp*, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972.

<sup>111</sup> Idem, *Wiersze*, ed. cit., s. 189.

<sup>112</sup> Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] J. Czechowicz, *Wybór wierszy*, Warszawa 1997, s. 10.

## BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. *Biblia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1981.
2. Czapliński P., *Świat bez dna. Śmierć w poezji Czechowicza*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003.
3. Fieguth R., *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, tłum. M. Zieliński, Warszawa 2002.
4. Kluba A., *Poezja czysta Czechowicza. Rekonstrukcja poetyki sformułowanej*, [w:] *Autoteliczność. Referencyjność. Niewyraźalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Wrocław 2004.
5. Kłak T., *Wstęp*, [w:] J. Czechowicz, *Wybór poezji*, BN I 199, Wrocław 1985.
6. Kołodziejczyk E., *Czechowicz – najwyższe piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków 2006.
7. Kopciński J., *Powieszony podpalacz (Pieśń o niedobrej burzy)*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003.
8. Miłosz Cz., *Wstęp*, [w:] J. Czechowicz, *Wybór wierszy*, Warszawa 1997.
9. Niewiadomski A., *O kluczu do systemu poetyckiego Józefa Czechowicza*, [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Święch, Lublin 2004.
10. Stabryła S., *Mit, człowiek, literatura*, Warszawa 1992.
11. Stankowska A., *Konstruktor wyobraźni. O „Opowiadaniu” Józefa Czechowicza*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003.
12. Tyszczyk A., *Czechowicz i miasto*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003.
13. Urbanowski M., *Sen sielski – próba lustracji*, [w:] *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003.
14. Wegrzyniak A., *„Bo sen się zawsze kruszy w siano...”*. *Czechowicz – Nowak*, [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Święch, Lublin 2004.

MICHAŁ MALESZKA

**PROCES KSZTAŁTOWANIA SIĘ NOWEJ TOŻSAMOŚCI  
W SYTUACJI POSTMIGRACYJNEJ NA PRZYKŁADZIE NARRACJI  
BIOGRAFICZNEJ RYSZARDA BITOWTA**

Tematem niniejszego artykułu jest proces organizowania na nowo życia w sytuacji postmigracyjnej, a właściwie analiza biograficznej rekapitulacji tego procesu. Jest to zatem tekst o początku – o odnajdywaniu się w nowej sytuacji, rodzeniu się przywiązania do miejsca i konstruowaniu na nowo własnej tożsamości. Przedmiotem mojego zainteresowania badawczego jest biografia zamieszkałego w Mrągowie działacza społecznego i przesiedleńca z Kresów Wschodnich, Ryszarda Bitowta.

Prezentowany materiał jest wynikiem mojej pracy badawczej, będącej przygotowaniem do napisania pracy doktorskiej w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Opieram się przede wszystkim na zapisie rozmowy, którą przeprowadziłem z panem Ryszardem w październiku 2010 roku w Mrągowie (cytaty sygnowane oznaczeniem RB), a także na fragmentach publikacji wspomnieniowych autorstwa mojego rozmówcy opublikowanych w „Mrągowskich Studiach Humanistycznych” i zbiorze *Codziennosc odnaleziona* pod redakcją Hansa-Jurgena Karpa i Roberta Traby.

WPROWADZENIE

Problem tożsamości lokalnej i regionalnej na Warmii i Mazurach nieodłącznie wiąże się z kwestią historycznej nieciągłości na Ziemiach Zachodnich i Północnych. Terminem tym współcześnie określa się dawne tereny państwa niemieckiego przyłączone w wyniku postanowień konferencji jałtańskiej i poczdamskiej do Polski po drugiej wojnie światowej. Ziemie te, w oficjalnej

propagandzie okresu PRL nazywane „Ziemiemi Odzyskanymi”, w okresie bezpośrednio powojennym stały się areną masowych migracji, które radykalnie zmieniły strukturę społeczną i etniczną regionu.

Współczesne województwo warmińsko-mazurskie, obejmujące południową część dawnej niemieckiej prowincji Prus Wschodnich, po deportacji ludności niemieckiej zostało zasiedlone przez osadników z Polski Centralnej (wśród których większość stanowiły osoby pochodzące z sąsiadującego z regionem od południa Mazowsza), ludność przesiedleńczą, tzw. repatriantów, z dawnych Kresów Rzeczypospolitej (głównie z terenów Wileńszczyzny), a także, w późniejszym okresie, ludność ukraińską przymusowo przesiedloną w wyniku Akcji „Wiśła”.

Ogółem w latach 1944-1948 z ZSRR na teren Polski przybyło oficjalnie ponad 1,5 mln. repatriantów. Na teren ówczesnego województwa olsztyńskiego skierowano ok. 122 tys. wysiedleńców. Ludność kresową kierowano głównie do północnych powiatów województwa, gdzie stanowili średnio 35-45% ogólnej liczby mieszkańców<sup>1</sup>.

Legitymizacją polskiej obecności na „Ziemiach Odzyskanych” miały być z jednej strony względy historyczne i postulowany „powrót do granic Polski Piastowskiej”, z drugiej strony wielowiekowa obecność grup ludności polskiej na takich terenach jak Śląsk Opolski, Warmia czy Mazury<sup>2</sup>. Pozostającą w regionie ludność autochtoniczną władze traktowały jako zgermanizowanych Polaków i nie zważając na niuanse tożsamościowe terenów pogranicznych, poddano ją procesom weryfikacji i repolonizacji. Celem polityki państwa polskiego wobec różnych grup ludności miała być integracja i włączenie w modernizacyjny projekt państwa socjalistycznego.

Z perspektywy czasu można ocenić, że polityka ta poniosła fiasko. Już na samym początku polskiej administracji nie udało się zapewnić bezpieczeństwa pozostałej ludności autochtonicznej, która w zniszczonym frontowymi działaniami regionie padała ofiarą szabru i gwałtów. Pozostałe w regionie społeczności Warmiaków i Mazurów stopniowo ulegały dezintegracji, którą znacząco przyspieszyła fala masowych wyjazdów do RFN w latach 70.

Na Warmii i Mazurach, podobnie jak na całości obszaru Ziemi Zachodnich i Północnych, jeszcze wiele lat po wojnie utrzymywało się poczucie tymczasowości, które utrudniało uformowanie się silnych więzów społecznych i zakorzenienie w nowym regionie. Nową kartę w dziejach regionu otworzyły przemiany polityczne roku 1989. Umożliwiły one zarówno nowe,

<sup>1</sup> A. Sakson, *Stosunki narodowościowe na Warmii i Mazurach 1945-1997*, Poznań 1998.

<sup>2</sup> Z. Mazur, *O legitymizowaniu przynależności Ziemi Zachodnich i Północnych do Polski*, [w:] *Ziemia Odzyskana/ Ziemia Zachodnie i Północne 1956-2005. 60 lat w granicach państwa polskiego*, red. A. Sakson, Poznań 2006, s. 27-44.



nieobciążone państwową ideologią spojrzenie na lokalną historię, jak również otworzyły drogę do powstania stowarzyszeń mniejszościowych ludności niemieckiej i ukraińskiej oraz szeregu niezależnych inicjatyw społecznych. Lata 90. to początek ożywionej współpracy polsko-niemieckiej, zarówno na poziomie władz samorządowych, jak i organizacji pozarządowych, a także uznanie wielokulturowych korzeni lokalnych społeczności, których przykładem mogą być nawiązania do kresowego rodowodu części mieszkańców regionu w działalności artystycznej, publicystyce itp. Przykładem nowego podejścia do lokalnej tożsamości jest organizowany co roku od 1995 Festiwal Kultury Kresowej w Mrągowie.

#### RYSZARD BITOWT

Ryszard Bitowt urodził się w 1929 roku w Białozoryszkach na Wileńszczyźnie. Jego rodzina utrzymywała się z pracy na 14-hektarowym gospodarstwie. Decyzje o wyjeździe na „Ziemie Odzyskane” rodzina pana Ryszarda podjęła w styczniu 1946 roku. Do miejsca przeznaczenia dotarli po dwutygodniowej podróży w maju tego samego roku. Rodzina osiedliła się w opuszczonym poniemieckim gospodarstwie we wsi Pieszkowo oddalonej o 10 kilometrów od Górowa Iławeckiego. Ojciec pana Ryszarda został w nowej miejscowości sołtysem, organizował też działalność lokalnego komitetu Czerwonego Krzyża, koordynując prace przy apro wizacji, usuwaniu gruzów i zabezpieczeniu pełnego niewybuchów terenu.

W wieku 17 lat pan Ryszard podjął pracę jako niewykwalifikowany nauczyciel w szkole podstawowej w Górowie Iławeckim. Sprawdziwszy się w zawodzie, kontynuował edukację w obranym kierunku. Ukończył liceum pedagogiczne i bibliotekarskie oraz studium nauczycielskie. Pracował jako organizator bibliotek społecznych. W 1963 roku otrzymał posadę dyrektora szkoły rolniczej w Wyszemborku. W międzyczasie jego rodzice przenieśli się do Mrągowia. Po ich śmierci pan Ryszard przeniósł się do odziedziczonego domu. Pracował w Mrągowie w liceum ogólnokształcącym do przejścia na emeryturę w 1984 roku.

Życiową pasją mojego rozmówcy stało się kolekcjonowanie pamiątek przeszłości. Jego działalność w tym zakresie przebiegała dwutorowo. Z jednej strony zainteresował się świadectwami lokalnej przeszłości, do czego impuls stanowiło bycie świadkiem masowego prze miana dokumentów z czasów niemieckich. Z drugiej strony żywa pamięć utraconych stron ojczystych z początku skłoniła go do zachowywania wszelkich pamiątek kresowych, a w późniejszym czasie, po roku 1956, także do ich sprowadzania.

W chwili obecnej w mieszkaniu Ryszarda Bitowta znajduje się pokaźnej wielkości archiwum dokumentów, zdjęć, pocztówek, numizmatów, odznaczeń, dzieł sztuki głównie o tema-

tyce regionalnej i kresowej. Pomieszczenia gospodarskie wypełniają uporządkowane tematycznie eksponaty – zabytki techniczne, militaria, stare meble i narzędzia rolnicze. Przedmioty, które nie mieszczą się w magazynach, umiejscowione są pomiędzy budynkami na posesji. W skład kolekcji pana Ryszarda wchodzi m.in. przedwojenny rower wodny.

Pierwszą wystawę swoich zbiorów pan Ryszard zorganizował już w latach 60., w szkole rolniczej w Wyszemborku. Od tego czasu eksponaty były prezentowane m.in. w Elblągu, w Kaliningradzie i w Wilnie. Na miejscu wystawiane są z okazji odbywającego się corocznie Festiwalu Kultury Kresowej. Poza działalnością kolekcjonerską pan Ryszard zajmuje się też pisanie popularyzatorskich artykułów na temat historii Mrągowa i okolic.

Aktywność pana Ryszarda wpisuje się w szerszy kontekst działalności regionalistycznej na Warmii i Mazurach. W trakcie badań terenowych przy stawianiu pytań o miejscową historię i tradycję zwykle byłem odsyłany do „lokalnych ekspertów”, uważanych za źródło fachowej wiedzy w tym temacie. Najczęściej są to osoby zajmujące się już wcześniej działalnością społeczną – nauczyciele, muzealnicy, pracownicy państwowych przedsiębiorstw, redaktorzy lokalnych periodyków – dla których to, co wcześniej stanowiło pasję, którą zajmowali się w czasie wolnym, po przejściu na emeryturę stało się „pełnoetatowym” zajęciem. Działalność tych osób polega głównie na gromadzeniu archiwów dokumentujących dzieje regionu, organizowaniu okazjonalnych wystaw, wykładów i przygotowywaniu niskonakładowych publikacji o ograniczonym, lokalnym zasięgu.

Należy również odnotować fakt, że tego typu zaangażowanie jest źródłem lokalnego prestiżu i uznania, będąc równocześnie sposobem na podtrzymywanie aktywnego życia towarzyskiego w jesieni życia. Jeden z moich rozmówców z warmińskiego Barczewa powiedział, że w związku z przypadkowymi spotkaniami z osobami zainteresowanymi jego wiedzą na temat lokalnej historii zwykła wizyta w osiedlowym sklepie potrafi przeciągnąć się do kilku godzin. Również moja rozmowa z panem Ryszardem była przerywana przez telefony z prośbami o wypożyczenie prywatnych zbiorów na wystawy okolicznościowe, a także przez wizytę lokalnego dziennikarza zwracającego wypożyczone wcześniej zdjęcia.

Aktywność tego rodzaju kustoszów lokalnej pamięci w znacznej mierze definiuje to, co współcześnie rozumiane jest pod pojęciem tożsamości lokalnej i regionalnej. Zjawisko to jest zresztą charakterystyczne nie tylko dla interesującego mnie regionu. Działalność osób pokroju pana Ryszarda nabiera jednak szczególnego znaczenia na tle specyfiki Ziemi Zachodnich i Północnych. Społeczności w tym regionie ukształtowane są przez powojenne migracje, uczucie tymczasowości i problemy z legitymizacją własnej tożsamości w regionie, który przez lata dla wielu pozostawał obcym krajobrazem. W sytuacji gdy tożsamość lokalna nie jest czymś

oczywistym, znaczącą rolę w jej kształtowaniu odgrywają jednostkowa działalność, zainteresowania i charakter.

#### KONTEKST TEORETYCZNY

Kluczowym doświadczeniem życiowym mojego rozmówcy jest przesiedlenie z Wiłęszczyzny na tereny dawnych Prus Wschodnich. Jego biografia wpisuje się w społeczny proces migracji opisany przez Zdzisława Macha w książce *Niechciane miasta*, która jest próbą opisanego tego zjawiska na podstawie badań przeprowadzonych nad społecznością przesiedleńców w Lubomierzu na Dolnym Śląsku. Mach ramy swojej teorii oparł na strukturze rytuału przejścia opisanego przez Van Gennepa, uzupełnionej o rozwinięcie tej teorii przez Turnera, rozbudowującego kategorię liminalności<sup>3</sup>.

Analizując relację pana Ryszarda, nawiązuję do tej teorii nie tylko dlatego, że etapom życiowym mojego rozmówcy można przyporządkować poszczególne etapy migracji grupowej. Traktuję ją też jako strukturalne tło zmagania życiowych. Przedstawiona biografia w sposób oczywisty jest zapisem jednostkowym i unikalnym. Nie należy jednak zapominać, że pan Ryszard, jako jeden z wielu ze swojego pokolenia, musiał stawić czoła tym samym przeciwnościom, co rzesze innych osób w tym miejscu na świecie, w tym punkcie historii.

W tym konkretnym przypadku tematem jest proces odbudowy jednostkowej tożsamości, który jednak w oczywisty sposób przebiega w odniesieniu do konstruktów tożsamości zbiorowej – tożsamości grupowej kresowej ludności przesiedleńczej, tożsamości lokalnej i regionalnej w miejscu nowego zamieszkania, a także w stosunku do tego, co mój rozmówca rozumie pod pojęciem tożsamości narodowej.

Powszechnie stosowaną kategorią w analizie biografii wojennych jest kategoria *trajektorii*. Wywodzi się ona z prac amerykańskiego socjologa Asnelma Straussa, a na szerszą skalę została zastosowana przez Niemców – Riemanna i Schützego. Trajektoria odpowiada narracji o byciu ogarniętym przez zewnętrzne, niezależne od woli jednostki i pozostające poza jej kontrolą okoliczności i zdarzenia<sup>4</sup>. Sam Strauss ukuł swoją definicję w trakcie badań naukowych w szpitalu, podczas rozmów z osobami ciężko chorymi. Jednym z celów pracy z pacjentem nad trajektorią miało być *odzyskiwanie i rekonstrukcja tożsamości*, wysiłek narracyjny miał się koncentrować na pracy nad tożsamością własną tak, by po etapie dezintegracji nadal stanowiła ona całość. Służyć temu miało wypracowanie nowej formuły biograficznej, odnoszącej się do dalszego przebiegu życia.

<sup>3</sup> Z. Mach, *Niechciane miasta. Migracja i tożsamość społeczna*, Kraków 1998.

<sup>4</sup> A. Rokuszewska-Pawełek, *Chaos i przymus. Trajektorie wojenne Polaków – analiza biograficzna*, Łódź 2002, s. 12.

W podobny sposób, choć nie odnosząc się do przytoczonych dokonań, o procesie narracyjnym pisze nowozelandzki antropolog Michael Jackson. W miejsce pracy nad trajektorią stawia on ogólniejszą kategorię *imperatywu narracyjnego*. W samym procesie opowiadania historii, narracji widzi „strategię podtrzymywania poczucia podmiotowości w okolicznościach, które czynią jednostkę bezsilną”<sup>5</sup>. Z jednej strony proces rekonstruowania wydarzeń w opowieści nie jest pasywny, odbywa się w odniesieniu do rozmówcy, a także wobec własnej wyobraźni. Z drugiej strony jednostka, choć nie zawsze ma wpływ na wydarzenia w swoim życiu, zawsze w ostateczności ma władzę nad przypisywaniem im znaczenia. Narracja jest przestrzenią, w której z tej władzy można zrobić użytek. Na intersubiektywny proces narracyjny – opowiadanie opowieści, *storytelling* – Jackson patrzy zatem jak na obszar do zagospodarowania, w którym główną motywacją narratora jest utwierdzenie się w swoim poczuciu podmiotowości.

#### PODRÓŻ DO ŚWIATA RUIN

„Szczęśliwsi ci ludzie, którzy od razu urodzili się tutaj, przyswajali te wartości. Już tu są, a nie kształtowali się w tym... Nie wiem czym”.

Ryszard Bitowt

Liminalność według Turnera to stan, który wymyka się albo prześlizguje przez sieć klasyfikacji. Osoba znajdująca się w stanie liminalnym znajduje się w danym momencie poza społeczną strukturą – pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał. W przypadku fazy liminalnej rozumianej klasycznie – jako kluczowy element rytuału przejścia – jest to moment, w którym kształtuje się nowa tożsamość inicjowanego. Ulega ona dezintegracji, by zostać odtworzoną zgodnie z nowym miejscem, które jednostka zajmie w strukturze społecznej<sup>6</sup>. Jak pisze Mach, w przypadku migracji w fazie liminalnej wraz ze strukturą społeczną ulegają rozpadowi normy, wartości i wzory interakcji. Zburzona zostaje struktura władzy, tracą na znaczeniu relacje pokrewieństwa i tradycyjne autorytety. Stare mity i rytuały symbolicznie związane z ziemią tracą swoją moc integracyjną. Stary świat kończy się, a migranci nie mają żadnego miejsca, do którego by należeli<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> M. Jackson, *The politics of storytelling*, Copenhagen 2003, s. 14.

<sup>6</sup> V. Turner, *Liminalność i communitas*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej – kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004, s. 240-266.

<sup>7</sup> Z. Mach, op. cit., s. 23.

Za początek fazy liminalnej Mach uznaje moment, w którym zaczyna się społeczna dezintegracja. Moment, w którym jednostka zaczyna myśleć o opuszczeniu rodzinnych stron. Później etap rozwija się stopniowo. Samo fizyczne osiedlenie w nowym miejscu nie oznacza jeszcze kresu liminalności. O zakończeniu *rite de passage* możemy mówić dopiero w momencie, gdy tożsamość grupy migrantów została odbudowana. Jak zaznacza Mach, dla wielu osób z pierwszego pokolenia migrantów etap przejściowy kończy się dopiero z chwilą śmierci<sup>8</sup>.

W przypadku mojego rozmówcy początek fazy liminalnej (lub – za Riemannem i Schütze'em – początek procesu trajektoryjnego) może być określony dość precyzyjnie. Datę graniczną stawia sam rozmówca – jest nią 14 stycznia 1946 roku. Właśnie tego dnia pan Ryszard dowiedział się, że jego rodzice biorą pod uwagę złożenie dokumentów do Urzędu Repatriacyjnego. Jak opisuje:

Noc była dla mnie koszmarem. Śniło mi się, jak żegnają mnie koleżanki i koledzy ze szkolnych ław. Jak płaczą kuzyni i sąsiedzi, jak namawiają, żeby zmienić decyzję<sup>9</sup>.

Migracja na „Ziemie Odzyskane” staje się podróżą w nieznaną w sensie dosłownym.

Obudziłem się wczesnym rankiem, wziąłem atlas geograficzny i zacząłem szukać, gdzie są Prusy Wschodnie, o których tak mało wiedziałem. Na mapie znalazłem tylko dwa miasta: Olsztyn i Królewiec. Nie byłem pewny, czy Królewiec przyznano Polsce, czy znajduje się w granicach ZSRR<sup>10</sup>.

Następująca narracja jest opisem rozpadu dotychczas spójnego mikrokosmosu. Rodzice wypisują mojego rozmówcę ze szkoły. Jest on świadkiem coraz częstszych wyjazdów współmieszkańców. Rodzina Bitowtów rozdaje większą część swojego dobytku – meble, maszyny rolnicze, materiały zebrane do budowy nowego domu. Część dobytku zostaje ukryta i zakopana w związku z niepewnością i krążącymi plotkami, że wyjazd może okazać się tylko tymczasową ewakuacją. Niepewność pogłębianą jest przez skąpy zasób informacji na temat miejsca przeznaczenia – mówi się o zniszczonej ziemi, na której grasują bandy hitlerowskich niedobitków.

Sam opis opuszczania domu w relacji Ryszarda Bitowta nosi znamiona przymusowego wysiedlenia. Rodzina Bitowtów nie mieści się w czasie wyznaczonym do opuszczenia domu przez nową lokalną administrację, której przedstawiciele już powzięli plany o przydzie-

<sup>8</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>9</sup> R. Bitowt, *Droga do Polski*, „Mrągowskie Studia Humanistyczne” 2000, nr 2, s. 113.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 113-114.

leniu nowych lokatorów. W przeddzień wyjazdu ojciec pana Ryszarda zostaje pobity przez litewskiego milicjanta.

Pociąg z repatriantami wyrusza ze stacji Bezdany 7 maja 1946 roku. Atmosfera jest podniosła, wagony udekorowane są girlandami kwiatów i patriotycznymi hasłami. Przejechanie około dwustu kilometrów z Wileńszczyzny zajmuje dwa tygodnie. Oczom repatriantów ukazują się krajobraz ruin i zgliszczy:

Otoczenie stacji Korsze wyglądało dość ponuro. Pełno jakiegoś rodzaju złomu, rozklejonych od opadów atmosferycznych mebli, stały nawet częściowo zniszczone pianina i fortepiany, ktoś próbował wygrywać coś na klawiaturze. W rowach leżały zniszczone rowery i motocykle, jednym słowem, niezatarte ślady wojny<sup>11</sup>.

Ostatecznie rodzina Bitowtów wysiada z pociągu wraz z całym dobytkiem na stacji w Lidzbarku Warmińskim. Rozpoczyna się etap poszukiwania nowego domu. Przypadkowe spotkanie z pochodzącym z Wileńszczyzny milicjantem sprawia, że osiedlają się we wsi Pieszkowo nieopodal Górowa Iławeckiego, w północnej części dzisiejszego województwa warmińsko-mazurskiego.

Cechą charakterystyczną narracji pana Ryszarda jest to, że standardową kategorią obcości i alienacji wobec nowej przestrzeni nie jest inny krajobraz, architektura czy nawet masowa obecność obcych ludzi, różniących się pochodzeniem i obyczajem. Jest nią raczej bałagan, nieporządek, chaos przestrzenny i organizacyjny. To, co utkwilo w pamięci pana Ryszarda z chwili przyjazdu na nowe miejsce, to przekreślona niemiecka nazwa miasta – Heilsberg i odręcznie nakreślona polska, niepoprawna – Licbark. Jak relacjonuje mój rozmówca:

Nie sposób nawet wyobrazić sobie, jak wyglądały budynki, a nawet pola uprawne. Brak było szyb w oknach, rozprute pierzyny i poduszki niemieckie, pełno szkła z różnych naczyń i butelek, śmieci, zanieczyszczeń różnego rodzaju. Podwórko i pola zavalone sprzętem wojennym, zdawało się, że nikt nie da rady tego uprzątnąć, oczyścić. Połamane meble, oberwane deski ze ścian budynków gospodarczych, szkielety zwierząt zabitych i zdechłych z głodu i braku wody w budynkach gospodarczych i na polach. Co krok to amunicja, niewypały<sup>12</sup>.

Pan Ryszard podejmuje pracę jako niewykwalifikowany nauczyciel w Górowie Iławeckim. Jak wspomina, z powodu przerwy w edukacji spowodowanej wojną część uczniów była od niego starsza. Opis początków nowego życia skupia się przede wszystkim na skrajnie

<sup>11</sup> Ibidem, s. 116.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 119.

nieprzyjaznych warunkach egzystencji oraz niepewności co do statusu nowej ziemi, czego wynikiem było utrzymujące się poczucie tymczasowości sytuacji. Normalne życie utrudnia m.in. plaga gryzoni, która uniemożliwia uprawę roli. Brakuje żywności i lekarstw. Żeby zdobyć materiały potrzebne do remontów i napraw, trzeba decydować się na szabrowanie opuszczonych domostw. Po lekcjach uczniowie pana Ryszarda uczestniczą w grzebaniu szczątków poległych żołnierzy, spisywaniu nazwisk z tymczasowych grobów i przekazywaniu ich Czerwonemu Krzyżowi, którego pracownicy zajmują się powiadamianiem rodzin o losach poległych. Okolica pełna jest niewypałów, wokół budynku szkoły, w której pracuje mój rozmówca, można poruszać się tylko oznaczonymi ścieżkami. Tragedie są na porządku dziennym:

Czytam listę obecności. „Czy jest Irena Kozłowska”? „Proszę pana, wczoraj uwięzywała konie. Razem z koniem mina rozerwała ją i zginęła”. I tak było często... To było coś okropnego. Tymczasowość. Nie chciano absolutnie wierzyć, żeby takie duże tereny – połowa Polski przedwojennej znalazła się w Związku Radzieckim. [Uważano], że Wilno, Grodno muszą kiedyś wrócić... Dachy zniszczone. Lało się to wszystko i podstawiano miednice. Straszna tymczasowość. (R.B.)

Symboliczną osobistą pamiątką przypominającą tamten okres jest dla pana Ryszarda zdjęcie zrobione w 1956 roku na gruzach zabudowań gospodarskich w Białozoryszkach. Obraz ten podsumowuje drogę, którą mój rozmówca przebył wraz z innymi repatriantami – ze świata ruin do świata ruin. Ze świata, który rozpadł się praktycznie na oczach jego mieszkańców, do wyludnionego świata, wypełnionego dopalającymi się zgliszczami. Kulminacyjną część fazy przejściowej, którą Ryszard Bitowt dość precyzyjnie określa jako trwającą jeszcze trzy, cztery lata po repatriacji, cechuje przede wszystkim chaos, umiejscowienie poza dotychczas znajomymi strukturami i nieistnienie struktur nowych, w które można by się włączyć. Egzemplifikacją tego stanu jest wszechobecny bałagan oraz szczegółowo opisywane przez pana Ryszarda marnotrawstwo przedmiotów.

#### SPOTKANIE NA ZIEMI NIECHCIANEJ – ALTERNATYWNY MIT POCZĄTKU

Charakterystyczną cechą klasycznie rozumianej liminalności jest skłonność do rozwijania związku pobratymstwa i równości pomiędzy jednostkami, dla których stała się wspólnym doświadczeniem. Turner nazywa ten rodzaj więzi terminem *communitas*. *Communitas* jest wspólnotą równych jednostek, które jako grupa zostały poddane rytualnej próbie<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> V. Turner, *Liminalność i communitas*, [w:] *Badanie kultury*, op. cit., s. 240-266.

Twierdzenie, że liminalność związana z procesem przesiedlania ludności kresowej wytworzyła silne doświadczenie *communitas*, najprawdopodobniej byłoby nadużyciem. Chociaż w narracji mojego rozmówcy dość często występuje motyw spotkania z życzliwą osobą z rodzinnych stron, to jednocześnie nie brakuje opisów wzajemnej nieufności, a często i wrogości – szczególnie pomiędzy ludźmi z różnych grup etnicznych.

Z drugiej strony nie da się ukryć, że krucha powojenna społeczność północnych Mazur była przede wszystkim zbiorowiskiem jednostek wspólnie doświadczających tak samo deprywacyjnych warunków życia. Z zebranych przeze mnie relacji biograficznych z terenu Warmii i Mazur, pochodzących od osób będących rówieśnikami pana Ryszarda, wynika, że jako czynnik jednoczący w okresie tuż po wojnie pamiętana jest właśnie równość w biedzie i głodzie, a niekoniecznie wspólnota obyczajów, języka i kultury.

Jak wspomina pan Ryszard, lody między ludźmi przełamywane były właśnie przez wzajemną pomoc w najbardziej podstawowych sprawach:

Najpierw Niemcy też głodowali. Zbierali różne mułki, ślimaczki i gotowali z tego zupę. Przychodzili do moich rodziców, do matki, przynosząc jakieś naczynia i prosząc o jedzenie. Ci z Wileńszczyzny trochę tych zapasów przywieźli. Moja matka dawała i nie brała od nich nic. Wtedy miejscowa ludność wyrobiła sobie zaufanie do ludności wileńskiej. (R.B.)

Opis wspólnej wigilii roku 1946, zorganizowanej przez rodzinę Bitowtów w Pieszkowie, może służyć z jednej strony za pierwszy zwiastun rozpoczęcia fazy przyłączenia, jak również za załączek Turnerowskiego doświadczenia *communitas*.

Pamiętam, że aby pojednać się, zorganizowaliśmy pierwszą wigilię. Zaprosiliśmy tych ewangelików Niemców. Niektórzy nie przyszli, niektórzy nie wierzyli w to, ale większość przybyła. Na razie byli speszeni mocno. To była oczywiście tradycja wileńska. To właśnie bardzo przywiązało tę ludność miejscową do repatriantów. [Mówili]: „Podobne macie losy, was wysiedlili, teraz my musimy opuszczać te tereny”. (R.B.)

W retrospektywnym spojrzeniu na najnowsze dzieje regionu kwesta wspólnoty i podobieństwa losów ludności przesiedleńczej i rodzimej podnoszona jest dość często. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że funkcjonuje ona jednocześnie jako alternatywny wobec wizji „Ziem Odzyskanych” mit początku powojennej tożsamości.

Przykładem takiego spojrzenia jest fragment powieściowej biografii warmińskiej kobiety, spisanej przez jej syna. Jedną z kluczowych scen jest emocjonalna rozmowa między



warmińskim rolnikiem a byłym robotnikiem przymusowym, który pracując na jego gospodarstwie, jednocześnie nawiązał z miejscową ludnością bliską i serdeczną relację. Spotkanie ma miejsce już po przejściu frontu, kiedy na zniszczonej wojennymi działaniami ziemi niespodziewanie zjawia się dawny robotnik.

– *Doczamuś Stasiak nazod przyszed, doczamuś sia tu siebie w Polsce nie losoł.* –

Odezwał się ojciec po chwili.

Stasiak poskrobał się po czuprynie, jakby zastanawiając się, jak ma ojcu odpowiedzieć.

– *Ociec – zaczął. – Ja Poliak, a Polska teraz tu. Tam, gdzie mój dom, moja Polska, za Bugiem teraz Sowiety. Moich ja nie naszed, a toż wy moja rodzina. Ty moj ociec*<sup>14</sup>.

Obaj mężczyźni mówią swoją wersją języka polskiego, jednocześnie nie mając problemów ze zrozumieniem się nawzajem. Obaj przeżywają podobną stratę – to, co uważali za swoją ojczyznę, przestało nią być na mocy odgórnej decyzji.

Tego rodzaju materiał wspomnieniowy skłania do zastanowienia się, że być może istotniejszym warunkiem rekonstrukcji tożsamości w warunkach postmigracyjnych od odnalezienia siebie w fizycznym otoczeniu jest dostrzeżenie własnych losów w historii ludności napotkanej. Trudno wyrokować, w jakim stopniu ten proces miał miejsce tuż po wojnie, w atmosferze tymczasowości i niezabliźnionych wojennych ran. Istotne jest jednak, że taka perspektywa jest wyraźnie artykułowana z perspektywy czasu, przy czym podobne deklaracje padają ze strony zarówno przesiedleńców, jak i ludności autochtonicznej. W mojej opinii jest to zwiastun krystalizowania się nowej tożsamości regionalnej, wyrosłej na gruzach roku 1945, a której podstawą jest nie – jak chciała ówczesna propaganda – wspólnota etniczna oparta na dokonującym się akcie sprawiedliwości dziejowej, ale raczej wspólnota bezsilności wobec arbitralnych sił historii.

## POCZĄTEK

Narrację pana Ryszarda cechuje przedstawianie konkretnych zdarzeń z przeszłości jako precedensowych, jako punktów milowych definiujących jego późniejsze postawy i zachowania. W istocie narracja mojego rozmówcy wykazuje tendencje do mitologizowania pewnych punktów biografii, odnajdując, uświęcając i uzasadniając w ten sposób początek jego dzia-

<sup>14</sup> E. Cyfus, *...a życie toczy się dalej*, cz. 2, Olsztyn 2006, s. 20.

łałości. Jest to częścią procesu rekonstrukcji tożsamości poprzez nadawanie sensu własnej działalności w postaci umiejscawianych w przeszłości sankcji<sup>15</sup>.

Główną przestrzenią mityczną, do której odwołuje się Ryszard Bitowt, jest oczywiście utracona przestrzeń przedwojennych Kresów Wschodnich. Z rozmowy z panem Ryszardem wynika, że jego główną motywacją do działania była zarówno chęć zduszenia w sobie tęsknoty za rodzinnymi ziemiami, jak i poczucie konieczności ocalenia ile się da z okruchów dawnego świata. Jak tłumaczy mój rozmówca:

Niestety nie zmienimy Jałty i Poczdamu, ale kultury polskiej nie możemy wyrzec się na wschodzie. To jest całego narodu kultura, nie tylko ludzi stamtąd pochodzących.  
(R.B.)

W trakcie rozmowy na pytanie o konkretny impuls, który dał początek pasji zachowywania przeszłości, pan Ryszard odpowiada co najmniej na trzy różne sposoby. Pierwszym jest historia spotkania z marszałkiem Piłsudskim na terenie jego majątku, znajdującego się nieopodal rodzinnego domu Bitowtów. Piłsudski miał czteroletniemu wówczas chłopcu wręczyć w podarunku zdjęcie-pocztówkę przedstawiające legionistów. Jak twierdzi pan Ryszard, był wtedy tak mały, że nie pamięta tego zdarzenia, jednak wspomnianą pocztówkę przechowuje niczym relikwię. W tym przypadku mitologia osobista w sposób bezpośredni splata się z mitologicznymi początkami nowoczesnej państwowości polskiej.

Drugim sposobem tłumaczenia swojego zachowania jest powoływanie się na przykład ojca, który miał mówić, że żał mu wyrzucać stare rzeczy, bo obcowanie z przedmiotem np. siedemdziesięcioletnim pozwala mu się czuć o te siedemdziesiąt lat bogatszym. Warto zwrócić uwagę na szczególną rolę osoby ojca we wspomnieniach pana Bitowta. Z jednej strony jest on łącznikiem z przeszłością i utraconą ziemią, z drugiej strony opisany jest jako człowiek o zdolnościach organizatorskich, posiadający umiejętność tworzenia nowych rzeczy, a zatem będący w stanie odbudować to, co zostało utracone na wschodzie. Jak wspomina pan Ryszard:

Ojciec budował przed samym wybuchem wojny piękny dom. Ojca nazywano Miczurinem. Miczurin to był taki, który w Rosji jakieś śliwki bez pestek wyhodował. Ojciec jak jechał, to miał zawsze taki szpadelek. Jak gdzieś rośla jakaś dzika gruszka czy jabłonka, to wykopywał i później oczkował. Na jednym pniu było kilkanaście odmian. I wczesnych i późnych jabłek. Dwunastohektarowy sad pozostawił... Las pozostawił... Stawy rybne... (R.B.)

<sup>15</sup> Por. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1993.

Ojciec Ryszarda Bitowta już po repatriacji zostaje sołtysiem Pieszkowa i pełni funkcję koordynatora działań lokalnego oddziału Polskiego Czerwonego Krzyża, który w sytuacji słabości bądź nieistnienia państwowej administracji na terenach przygranicznych pełnił praktycznie rolę organizatora życia społecznego. To właśnie swojego ojca mój rozmówca przedstawia jako tego, który pierwszy zaakceptował nowe miejsce i niejako przewidział współczesny sposób odnoszenia się do regionalnej tożsamości.

Mój ojciec powiedział tak, już od razu po osiedleniu się: „Słuchaj synu, to nasza mała ojczyzna”. Wtedy u ojca to była mała ojczyzna. Ciekawe, bo to jako modne słowo pojawiło się dopiero niedawno. Mówi: „Niestety, nie wrócimy już do Wilna. Może jakieś nastąpi pojednanie z Niemcami”. Nie użył słowa „pojednanie”. Jakoś inaczej powiedział, ale w to wierzył. (R.B.)

Trzecim wyłaniającym się z opowieści mojego rozmówcy impulsem, który skłonił go do czynienia wysiłków na rzecz zachowania przeszłości, są powtarzające się obrazy marnotrawstwa i niszczenia przedmiotów.

Przykład taki. Z ojcem jedziemy do Górowa. Mleko wieziemy do mleczarni. Tu zamieszkały dom. Tu pusty, pusty, pusty. Tam zamieszkały. Na niektórych chorągiewki przybite, ale nikt tam nie mieszka. Ojciec mówi: „Zatrzymamy się przy tym domu. Tu waga dziesiętna stoi”. Taka rozklejająca się od deszczu. „Weźmiemy, potrzebna będzie”. Niby to szaber, ale nikt tego nie zabraniał, bo rzeczy były rozrzucone. Były niczyje. Widzę, że ktoś poszedł na górę tego domu. Ja idę i wołam ojca: „Chodź, zobacz!”. Proszę pana, młody człowiek, w pana wieku, wszedł na te pokoiki. Tam widocznie ktoś inny mieszkał, bo na dole było większe mieszkanie. Ktoś widocznie kolekcjonował kufle. Piękne witrażyki i napisy niemieckie na każdym. Okna nie było, brzoza stała i ten człowiek brał i trząsał te kufle. Dzisiaj dużą wartość by miały z takimi nakrywkami cynowymi. Śliczne były. Głupota moja była... „Dlaczego pan to robi?” – zapytałem. „Bo nienawidzę”. (R.B.)

Zniszczona kolekcja kufli stanowiła dotykalny rys czyjegoś charakteru i aktywności, nieograniczony do dobrego czy złego gustu (jakim byłby np. obrazek na ścianie) lub miejsca zajmowanego w strukturze społecznej (jakim byłaby np. rodzinna fotografia). „Żaloba po przedmiotach” pana Ryszarda wpisuje się w charakterystyczny dla jego kolekcji ulotny kontakt z fragmentami widmowej rzeczywistości, która nagle przestała istnieć.

Sam początek kolekcji pana Ryszarda wiąże się z wizytą w punkcie skupu makulatury, gdzie masowo były niszczone stare poniemieckie archiwa.

Wtedy był obowiązkowy skup makulatury. To była wielka strata. Za makulaturę dużo płacono jak na owe czasy. Wtedy brano akta ze strychów, które by dotrwały do naszych czasów. Kancjonały gotykiem pisane po polsku. To są dowody polskości i też, że mieszkali tu ludzie różnych wyznań. Stałem w kolejkach, żeby czekoladę jakąś kupić. To były raczej wyroby czekoladopodobne. Dla tych pań, żeby odkładały coś, a ja będę przyjeżdżać, choć pracowałem sto kilometrów dalej. Umówiliśmy się, że będę wybierać i zabierać. Walizek nie brakowało przecież – puste domy stały. Ładowałem, do domu przywoziłem. W domu miałem germanistów dwóch, którzy pomagali mi w przetłumaczeniu tego. Tak dowiedziałem się o słynnym pisarzu Wiechercie. (R.B.)

Pierwszą wystawę pan Ryszard zorganizował w 1963 roku, po objęciu stanowiska dyrektora szkoły rolniczej w Wyszemborku. Była to wystawa starych pism mazurskich i dokumentów niemieckich. Mój rozmówca z miejsca zresztą naraził się przełożonym i władzom lokalnym, którzy oskarżyli go o propagowanie niemieckości. Jak wspomina, swoją posadę uratował dzięki wstawiennictwu lokalnego pastora.

#### ODNALEŹĆ SIEBIE NA NOWEJ ZIEMI

Pan Ryszard podaje kilka etapów, jak to określa, likwidacji tymczasowości. Początkowo było to rozwiązanie kwestii niewypałów, potem, po pokonaniu plagi gryzoni, wznowienie normalnej gospodarki rolnej. Kolejnym etapem było porządkowanie ruin i większa dbałość o estetykę miejscowości. Twierdzi, że w tym względzie w pasie przygranicznym poprawa nastąpiła dopiero w latach 70. Także w tych latach zaczęło dorastać pierwsze pokolenie urodzone już na nowej ziemi, a małżeństwa mieszane stały się czymś normalnym. W roku 1970 administracja RFN na mocy układu z Polską ostatecznie potwierdziła prawomocność granicy na Odrze i Nysie, co zmniejszyło – podtrzymywane przez propagandę PRL w latach 60. – poczucie niepewności co do ostatecznego statusu tych ziem.

W przypadku mojego rozmówcy faza przyłączenia i odnalezienia się w nowym miejscu nastąpiła wcześniej, w momencie, w którym za sens swojej egzystencji w nowych warunkach obrał działanie na rzecz zachowania przeszłości – początkowo utraconej kresowej, ostatecznie także zastanej. Wyznacznikiem udanego procesu zakorzenienia się w nowym miejscu wydaje się być wyrażone przez pana Ryszarda przekonanie o przejęciu części lokalnej kultury przez ludność przesiedleńczą.

Ci ludzie, my, pokochaliśmy twórczość niemiecką Ernesta Wiecherta. Ale nie tylko. To, co dobre, przyswojone zostało przez ludzi ze wschodu. To takie wzajemne przenikanie się, ale aktywniejsza jest w jakiejś działalności pozytywnej na temat twórczości niemieckiej ludność polska, a nie mniejszość niemiecka. Zdawałoby się, że to jakiś nonsens. Dziwnie. No, niestety, ale taka jest prawidłowość. To się obserwuje na całych Mazurach. (R.B.)

Charakterystycznym elementem zbiorów pana Ryszarda, symbolizującym zarówno ciągłość, jak i zerwanie, jest kolekcja sierpów. W rogu jednego z pomieszczeń gospodarskich wiszą naprzeciw siebie, różniące się od siebie długością i grubością ostrza, narzędzia kresowe i lokalne.

#### PODSUMOWANIE

Według Macha rekonstrukcja oznacza stworzenie tożsamości na nowo, nadanie jej nowej treści symbolicznej, zmanifestowanie zarazem kontynuacji i zmiany, ciągłości kultury i rodzenia się nowego sposobu życia, nadawanie znaczenia symbolicznego nowym, przedtem nieznanym elementom<sup>16</sup>. Uważam, że w przypadku mojego rozmówcy możemy mówić o ocaleniu i rekonstrukcji tożsamości w nowych warunkach.

Na powodzenie tego procesu składa się szereg czynników. Pierwszym i być może najważniejszym jest wielokrotnie wspomniana przez pana Ryszarda rola ojca. Autorytet jego postaci z jednej strony gwarantuje ciągłość z tym, co zostało utracone. Z drugiej strony istotne jest to, że więź rodzinna w relacji mojego rozmówcy stanowi ocaloną relację społeczną z dawnego świata. Relację, która nie uległa dezintegracji wraz z oddzieleniem jej od miejsca, w którym była zakorzeniona. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że w historii rodziny pana Ryszarda repatriacja nie była pierwszym przypadkiem wymuszonej migracji. Wcześniej, w 1920 r. jego rodzice przenieśli się na Wileńszczyznę z Kowieńszczyzny, która stała się częścią nowo powstałego państwa litewskiego.

Drugim czynnikiem jest to, że powszechna wśród przesiedleńców tęsknota za „rajem utraconym” na Kresach przyjęła formę aktywnej działalności na rzecz zachowania możliwie największej liczby pamiątek dawnej ojczyzny. Znaczące jest to, że przestrzeń mityczna, do której odwołuje się pan Ryszard, nie ogranicza się jedynie do wspomnień, ale ma swój wymiar jak najbardziej namacalny, ucieleśniony w fizycznych przedmiotach. Uważam, że nacisk na ma-

<sup>16</sup> Z. Mach, *Niechciane miasta. Migracja i tożsamość społeczna*, Kraków 1998, s. 152.

terialny wymiar pamięci pozwolił mojemu rozmówcy na płynne przejście z pielęgnowania pamiątek kresowych do kolekcjonowania pamiątek lokalnych.

Samo zwrócenie się ku historii miejsca pan Ryszard tłumaczy też potrzebą ucieczki od traumatycznych wspomnień czasu wojny i wysiedlenia:

Sytuacja życiowa zmuszała do szukania źródeł historycznych tych ziem. Chciało się w wolnych chwilach mieć zajęcie, aby zapomnieć o przeżyciach w czasach okupacji<sup>17</sup>.

Trzecim czynnikiem jest aktywność społeczna pana Ryszarda, która datuje się praktycznie od początku jego pobytu na nowej ziemi. Wiązała się z tym praca nauczycielska, działalność w Komitecie Czerwonego Krzyża, organizowanie bibliotek społecznych, działalność w amatorskim ruchu artystycznym, udział w czynach społecznych i uporządkowywaniu gruzowisk, aż w końcu działalność związana z pasją gromadzenia pamiątek przeszłości. Jak twierdzi mój rozmówca:

Praca oswajała nas z obcymi kątami domu, kazała godzić z faktem, że utracone strony kochanej Wileńszczyzny już nie wrócą, że te tereny są nasze na zawsze, nasze są budynki i cała kraina<sup>18</sup>.

Praca Ryszarda Bitowta wiązała się w dużej mierze z ustanawianiem i przywracaniem porządku, a więc z aktywnym kształtowaniem oblicza miejsca, w które rzuciły go zawirowania historii. Tego rodzaju aktywność pozwalała mu utwierdzić się w podmiotowości i przeciwstawić procesom, które czynią jednostkę bezsilną. W ten sposób można też interpretować jego pasję, która w dużej mierze polega na klasyfikowaniu i przyporządkowywaniu. Jest ona w istocie działalnością wymierzoną przeciw siłom społecznej entropii.

Robert Traba w rozmowie z Rafałem Żytyńcem stwierdził, że nieciągłość historyczna i związane z tym ponowne zasiedlenie regionu przez różniące się między sobą pochodzeniem grupy ludzi może stanowić wartość dodaną regionu i być podstawą, na której mogłaby powstać nowa, bardziej otwarta tożsamość regionalna<sup>19</sup>. Z drugiej strony Mach w konkluzji ze swoich badań kreśli raczej ponury obraz społeczności, która wysiedlona, pozbawiona korzeni w sensie dosłownym, nie potrafiła odbudować swojej integralności na nowej ziemi, co zaowocowało społeczną apatią i zastojem kojarzonym dość szeroko z „krajobrazem popegeerowskim” cha-

<sup>17</sup> R. Bitowt, *Biblioteki*, [w:] *Codziennosc zapamiętana. Warmia i Mazury we wspomnieniach*, red. H.-J. Karp, R. Traba, Olsztyn – Warszawa 2004, s. 354.

<sup>18</sup> Idem, *Droga do Polski*, „Mrągowskie Studia Humanistyczne” 2000, nr 2, s. 119.

<sup>19</sup> R. Traba, R. Żytyniec, *Myślenie nie boli...*, czyli przeciw „pozornej nowoczesności” na Mazurach i Warmii, „Borussia” 2008, nr 43, s. 3-11.

rakterystycznym właśnie dla Ziemi Zachodnich i Północnych, w tym Warmii i Mazur. Współczesne opisy rzeczywistości społeczno-kulturowej interesującego mnie regionu bardzo często oscylują pomiędzy tymi dwoma biegunami. Relacje z inicjatyw lokalnych potrafią być gaszone przez reportaż z krainy biedy i marazmu.

Postać pana Ryszarda (i jemu podobnych) uważam za istotną dla badań tożsamościowych na Warmii i Mazurach. Jak już wspomniałem, w sytuacji społeczności niezakorzenionej jednostkowa działalność wydaje się być o tyle istotna, że zwykle wymaga większej determinacji i wysiłku, ale też w sytuacji „nowego początku” powiększony zostaje zakres swobody działania. Lokalny pasjonat, odkrywca, kustosz pamięci staje się w dużej mierze twórcą tego, co inni później uznają, mocą jego autorytetu, za „nasze”. Ryszard Bitowt pełni podwójną rolę – strażnika pamięci o ziemi utraconej na Kresach, jak również interpretatora historii i kultury terenów, w które los rzucił przesiedleńców.

Działalność pana Ryszarda może być zrozumiana jedynie przez pryzmat jego osobistego doświadczenia, w którym radykalne zerwanie biograficzne stało się impulsem do szukania nowych powiązań wbrew przeciwnościom losu. Podobnie wizja lokalności i regionu mojego rozmówcy zasadza się na zebraniu i poszeregowaniu – jak w domowym archiwum pana Bitowta – elementów, które pozbawione zostały swojego pierwotnego kontekstu: kultury kresowej pozbawionej Kresów i spuścizny mazurskiej pozbawionej Mazur.



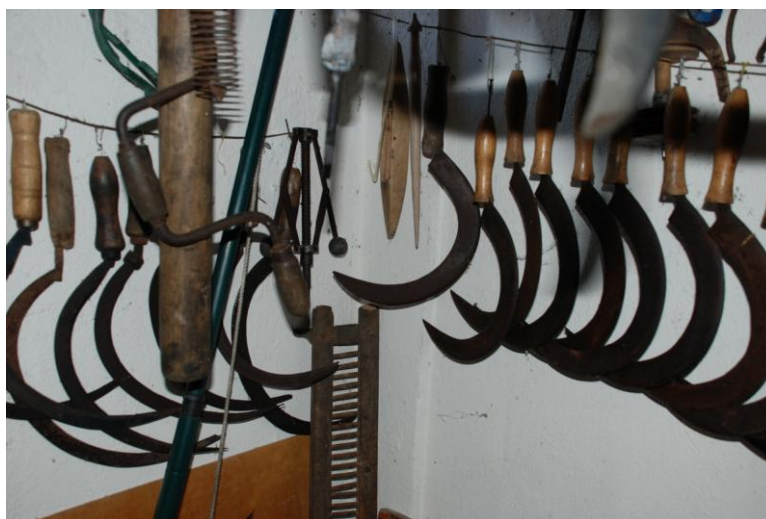
Fot. 1. Ryszard Bitowt



Fot. 2. Ryszard Bitowt na tle fragmentu kolekcji



Fot. 3. Ryszard Bitowt na gruzach majątku w Białozoryszkach na Wileńszczyźnie (1956)



Fot. 4. Fragment kolekcji: z lewej sierpy kresowe, z prawej sierpy mazurskie



## ABSTRACT

The article is based on the narrative of Ryszard Bitowt whose lifetime experience is determined by forced displacement from his homeland after II World War. The aim of the article is to provide anthropological description of individual struggle for integrity of personal identity in the situation of severe trauma. The author focuses on those activities and narrative strategies of his interlocutor which are designed to reach out and reclaim the land and the life lost in the new historical situation.

## BIBLIOGRAFIA

1. Bitowt R., *Biblioteki*, [w:] *Codzienność zapamiętana. Warmia i Mazury we wspomnieniach*, red. H.-J. Karp, R. Traba, Olsztyn – Warszawa 2004, s. 350-357.
2. Bitowt R., *Droga do Polski*, „Mrągowskie Studia Humanistyczne” 2000, nr 2.
3. Cyfus E., *...a życie toczy się dalej*, cz. 2, Olsztyn 2006.
4. Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1993.
5. Jackson M., *The politics of storytelling*, Copenhagen 2003.
6. Łukowski W., *Spoleczne tworzenie ojczyzn*, Warszawa 2002.
7. Mach Z., *Niechciane miasta. Migracja i tożsamość społeczna*, Kraków 1998.
8. Mazur Z., *O legitymizowaniu przynależności Ziemi Zachodnich i Północnych do Polski*, [w:] *Ziemia Odzyskane/Ziemia Zachodnie i Północne 1956-2005. 60 lat w granicach państwa polskiego*, red. A. Sakson, Poznań 2006.
9. Rokuszewska-Pawełek A., *Chaos i przymus. Trajektorie wojenne Polaków – analiza biograficzna*, Łódź 2002.
10. Sakson A., *Stosunki narodowościowe na Warmii i Mazurach 1945-1997*, Poznań 1998.
11. Szyfer A., *Jest taka wieś. Typowa czy inna?*, Wągrowiec 2000.
12. Szyfer A., *Warmiacy. Studium tożsamości*, Poznań 1996.
13. Traba R., Żytniec R., *Myślenie nie boli...*, czyli przeciw „pozornej nowoczesności” na Mazurach i Warmii, „Borussia” 2008, nr 43.
14. Turner V., *Liminalność i communitas*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej – kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004.

ZUZANNA GRÜNER

## ESTETYKA JAPOŃSKA W KULTURZE ZACHODU

„Każde prawo natury jest symbolem prawa duchowego”<sup>1</sup>.

Ralph Waldo Emerson

„Ten, kto żyje elegancko, jest przyjacielem czterech pór roku w ich naturalnej postaci”<sup>2</sup>.

Matsuo Basho (1644-1694)

### OGRÓD PO JAPOŃSKU

Kultura japońska charakteryzuje się szczególną wrażliwością na odbiór przyrody. Postrzeganie natury zawsze było determinowane takimi zjawiskami jak śnieg, deszcz, silny wiatr (*taifuu*), promienie słońca czy sezonowe zmiany kolorów.

Pojęcie piękna w Japonii było zwykle związane z nastrojem okresu, w którym się rozdziło. Podlegało określonym uwarunkowaniom historycznym, dlatego konkretne pojęcia dominowały w poszczególnych stuleciach i towarzyszyły rozwojowi sztuki, a przede wszystkim jej rozumieniu i podziwianiu. W każdej dziedzinie japońskiego życia, gdzie ważne jest wywołanie efektu estetycznego, a więc w kompozycji ogrodu, w architekturze czy przy przyrządzaniu potraw, istotne jest podkreślenie piękna i harmonii. Nie dziwi więc fakt, że mieszkańcy Kraju Kwitnącej Wiśni stworzyli wiele terminów estetycznych, które nie mają swoich odpowiedników w języku polskim. Do pojęć kluczowych, opartych m.in. na filozofii buddyzmu *zen*, ceremonii herbacianej czy poezji *haiku* XVII-wiecznego poety Matsuo Basho<sup>3</sup>, należą: *mono-*

---

<sup>1</sup> R.W. Emmerson. *Cytaty*. [Online]. Protokół dostępu: [www.cytaty.info](http://www.cytaty.info) [20 kwietnia 2006].

<sup>2</sup> P. Hobhouse, *Historia Ogrodów*, tłum. B. Mierzejewska, Warszawa 2005, s. 27.

<sup>3</sup> Matsuo Bashō (jap. 松尾芭蕉, ur. 1644, zm. 28 listopada 1694) – pseudonim Matsuo Munefusa, japoński poeta, znany też jako *Bashō*, bez imienia, gdyż tak najczęściej podpisywał swoje dzieła. Powszechnie uznawany

*no-aware*, *yugen*, *shibui*, *sabi* oraz *wabi*. Żadnego z tych pojęć nie można dokładnie zdefiniować. Reprezentują one raczej stan umysłu osoby, która w danym momencie ogląda jakieś dzieło artystyczne czy piękną kompozycję<sup>4</sup>.

*Mono-no aware* jest terminem funkcjonującym od okresu prymatu kultury dworskiej. Oznacza wrażliwość na piękno, zwłaszcza ulotne, nietrwałe, które wywołuje zachwyt, a za chwilę smutek płynący ze świadomości przemijania. W zależności od kontekstu zwrot *mono-no aware* tłumaczony jest jako melancholia, smutek, urok chwili. Określa japoński dialog z naturą, będący wyrazem pewnej określonej wrażliwości na świat. Jest to wyrażenie subtelne i obejmujące wiele odcieni emocjonalnych: od pogodnie optymistycznych do pesymistycznych i pośepnych. Japończycy zawsze wierzyli, że człowiek rodzi się z natury i do niej powraca<sup>5</sup>.

W okresie Heian była to najważniejsza kategoria estetyczna, a zarazem kryterium oceny ludzi pochodzących z najwyższych warstw społecznych. Człowiek nieodczuwający *mono-no aware* był uważany w środowisku arystokratycznym za osobnika prymitywnego, niezasługującego na uczestnictwo w życiu towarzyskim.

*Yugen* może oznaczać niewyraźny i mroczny, przy czym określenie „mroczny” należy rozumieć jako metaforę – tajemniczy, głęboki, niepewny i subtelny. *Yugen* wyraża głębię, oddzielenie i nieprzetłumaczalną, niedającą się określić słowami tajemniczość, którą można uchwycić jedynie w estetycznych ideałach malarstwa, poezji, teatru, w ceremonii picia herbaty, a także w kompozycjach ogrodowych. Tej kategorii estetycznej zaczęto używać u schyłku okresu Heian w klimacie kultury dworskiej. Została ona spopularyzowana i pogłębiona pod wpływem filozofii buddyjskiej – *zen*. Najpełniejszy wyraz znalazła w malarstwie monochromatycznym, a także w ogrodach suchego krajobrazu (*karesansui*) oraz teatrze *no*. Technika artystyczna związana z przekazywaniem *yugen* polega na pokazaniu paroma gestami lub słowami czegoś absolutnie wiecznego. W wypadku zenistycznych kompozycji ogrodowych mogą to być specyficzne układy kamieni o pozornie uproszczonej aranżacji, niemożliwej do oddania w racjonalnym opisie. Japończycy twierdzą, że *yugen* może być tylko odczuwalne intuicyjnie, doświadczane przez umysł, lecz nie można tego ująć słowami<sup>6</sup>.

*Shibui* może oznaczać cichy, opanowany, elegancki, uniżony, powściągliwy, zrównoważony i wykwintny. Przenika wszystkie dziedziny japońskiego życia. Może być kształtem,

---

za jednego z największych pisarzy okresu *Edo*; szczególnie ceniony jest jego wkład w rozwój *haiku*. [Online]. Protokół dostępu: [www.poema.art.pl](http://www.poema.art.pl) [22 kwietnia 2006].

<sup>4</sup> R. Kur. *Na czym polega doskonałość estetyki japońskiej?* [Online]. Protokół dostępu: [www.racjonalista.pl](http://www.racjonalista.pl) [20 marca 2008]. K. Pietraszko. *Style bonsai*. [Online]. Protokół dostępu: [www.matsumi.pl](http://www.matsumi.pl) [20 kwietnia 2008]. Por. W. Kotański, *Sztuka Japonii*, Warszawa 1974, s. 26.

<sup>5</sup> M. Majorowski, *Ogród japoński po polsku*, Warszawa 2007, s. 19; K. Pietraszko, *Style bonsai*, ed. cit.

<sup>6</sup> M. Majorowski, *Ogród japoński po polsku*, ed. cit., s. 21.

kolorem, dźwiękiem angażującym ludzkie zmysły i ducha. Prowadzi do wnętrza natury i otwiera wzmoczoną świadomość prawidłowości rzeczy. Często wychodzi poza urodę i piękno rzeczy, wskazując na ich prosty stan naturalności i zdrowotności. Coś reprezentuje *shibui*, jeżeli w sposób naturalny jest interesujące. *Shibui* nie jest ani mocne, ani oczywiste. Nie jest niczym wytwornym ani poprawnym i nie jest także ostentacyjne. Łączy w sobie potęgę spokoju i niedopowiedzenia. Zawiera wartość rozumianą jako stan całkowitego wyciszenia, które można osiągnąć poprzez niekompletność i stan niedokończenia, pozostawiając miejsce dla wyobraźni. O zasadniczym znaczeniu *shibui* mówi najwięcej cicha i skromna elegancja ceremonii herbacianej<sup>7</sup>.

*Sabi* może oznaczać pradawny, spokojny, przytłumiony, łagodny, antyczny, dojrzały, doświadczony, ale również samotny, pusty i melancholijny. *Sabi* jako określenie bardziej jednostkowo odnosi się do poszczególnych obiektów i środowisk. Wyraża się w formach prostych i niewymuszonych, którym towarzyszą spatynowanie, wygaszone kolory i nieregularne kształty stosowane w planowaniu ogrodów czy w kompozycjach *suiseki*. Ideał *sabi* doprowadził do perfekcji Sen-no Rikyu<sup>8</sup>, który podkreślał wartości estetyczne możliwe do osiągnięcia najprostszymi środkami, po odrzuceniu przepychu, jaskrawych barw i wymyślnych kształtów rozprasających skupienie.

*Wabi* może znaczyć melancholijny, samotny, skromny, opuszczony, spokojny, cichy, nieruchomy, zubożały lub bezpretensjonalny. W odróżnieniu od *sabi* jest określeniem bardziej ogólnym. Odnosi się do życia związanego z ubóstwem, niewystarczalnością i niedoskonałością płynącą z prostoty i surowości. Termin ten odnosi się do wielu dziedzin, lecz szczególnie wysoką rangę artystyczną uzyskał w ceremonii parzenia herbaty. Nabrał doskonałego kształtu w postaci *wabicha* – wyciszonego stylu herbaty wprowadzonego przez Murata Mokichi<sup>9</sup>. W stylu *wabicha* wolno stojące pawilony herbaciane mają formę słomianych chat wykonywanych z drewna bambusa i słomy ryżowej<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> H.I.H. Prince Takamodo, *Japan – The Cycle of Life*, Kodansha 1997, s. 20; W. Kotański, op. cit., s. 28.

<sup>8</sup> Sen-no Rikyu jest uznawany za największego reformatora ceremonii herbacianej w Japonii. Mistrz pochodził z Sakai, miasta, w którym kult picia herbaty był szczególnie wyraźny. W 1555 roku zmarł Joo, a sława Rikyu rosła. Początkowo był znany jako jeden z „Trzech Mistrzów z Sakai”, ale z czasem jego sława zaczęła przesłaniać wszystkich innych. Jego trafne z reguły innowacje spowodowały, że zasłynął jako główny autorytet swoich czasów, natomiast gracia i płynność ruchów przy przyrządzaniu napoju, harmonia aranżacji wnętrza z tym, czego się spodziewali (lub właśnie nie spodziewali) goście, słynne posunięcia zaskakujące uczestników – wszystko to powodowało, że Rikyu stał się kimś w rodzaju mistrza japońskiej herbaty. J. Kicman. *Sen-no Rikyu*. [Online]. Protokół dostępu: [www.konichiwa.pl](http://www.konichiwa.pl) [23 kwietnia 2008].

<sup>9</sup> Murata Mokichi – mnich buddyjski, który został usunięty z dwóch klasztorów, ponieważ nie potrafił opanować *senności*. Chcąc temu zaradzić, pił nieustannie herbatę, która tę senność miała rozwiązać. Zazwyczaj pił ją w samotności, ale z biegiem czasu zaczął zapraszać najbliższych przyjaciół. Za każdym razem podawał ją ze szczególnym rytuałem, dbając o duchową atmosferę spotkań, a samo podawanie napoju z czasem przerodziło się w ceremoniał. M. Zygmunt. *Parzenie herbaty*. [Online]. Protokół dostępu: [www.eherbata.pl](http://www.eherbata.pl) [28 kwietnia 2008].

<sup>10</sup> H.I.H. Prince Takamodo, op. cit., s. 22. Por. M. Majorowski, *Ogród japoński po polsku*, ed. cit., s. 24.

Estetyka charakterystyczna dla ogrodów japońskich oraz projekt krajobrazowy nawiązują do buddyjskich i shintoistycznych elementów piękna: szacunku dla wieku, nietrwałości, niedoskonałości, prostoty, nieregularności, pomniejszenia i tajemniczości. Ogrody japońskie wyobrażają dużą przestrzeń, która skurczyła się do ludzkich proporcji.

Japończycy cenią wieloznaczność i potrafią interpretować te same zjawiska czy układy kompozycyjne na wiele sposobów. W japońskiej sztuce ogrodowej prostota wiąże się z zastosowaniem najbardziej oszczędnych środków dla uzyskania pożądanego efektu. Nacisk na prostotę i naturalność zachęca do uzyskania pożądanego efektu. Zachowanie prostoty często wiąże się również z ograniczeniem widocznego bogactwa i różnorodności, które mogą być wyrażone poprzez oszczędne posługiwanie się barwami i zapachami w kompozycjach kwiatowych. Wybierając sugestię i prostotę, Japończycy utracili część możliwych efektów dekoracyjnych, ale tworzone przez nich dzieła są bardziej ponadczasowe, opierają się chwilowym modom i tendencyjnie sterowanym upodobaniom artystycznym<sup>11</sup>.

Sztuka ogrodowa narodziła się dzięki taoistycznemu, chińskiemu mitowi o Wyspach Błogosławieństwa, które według podań miały leżeć gdzieś na wschód od wybrzeży Chin. Wierzono, że istnieje pięć wysp zamieszkałych przez kobiety i mężczyzn, którzy osiągnęli nieśmiertelność i żyją w idealnej harmonii. Wyspy miały spoczywać na olbrzymich żółwiach zanurzonych w wodach morza. Wiara w istnienie tych miniaturowych wysp była tak silna, że Chińczycy organizowali wyprawy, które miały na celu ich odkrycie i zdobycie eliksiru nieśmiertelności. W I w. n.e. jeden z cesarzy chińskich zdecydował, że zamiast wysyłać grupy poszukiwaczy, może stworzyć taką wyspę w swoim ogrodzie. Zaprojektowano wtedy jezioro z dwiema wyspami, na których zbudowano pałace. Tuż przed wprowadzeniem buddyzmu do Japonii liczbę mitycznych wysp zmniejszono z pięciu do jednej, nazwanej *p'eng lai* (jap. *horai-san*, 蓬莱山)<sup>12</sup>.

Wpływy chińskie, przenikające z kontynentu, przyniosły do Japonii modę na tworzenie ogrodów ze stawami i wyspami. Ogrody te były w założeniu symbolicznymi przedstawieniami wszechświata według kosmologii Hindu *cakravalā*. Zgodnie z nią świat jest dyskiem otoczonym górami z żelaza, unoszącym się na wodzie. Łańcuchy gór symbolizują sfery niebieskie, zaś w centrum wszechświata stoi góra Meru – kosmiczna góra i oś świata, którą w ja-

<sup>11</sup> M. Majorowski, *Ogród japoński po polsku*, ed. cit., s. 25.

<sup>12</sup> K. Pietraszko. *Style bonsai*. [Online]. Protokół dostępu: [www.matsumi.pl](http://www.matsumi.pl) [1 maja 2008]. *Horaisan* (蓬莱山) lub *horaijima* (蓬莱島) – to terminy używane do opisanie niedostępnej wysepki, która jest częścią ogrodu japońskiego. Jej nazwa często tłumaczona jest jako „wyspa skarbów” bądź „góra skarbów” i wywodzi się od chińskiej góry Horai, która zajmuje szczególne miejsce w japońskiej mitologii. S. Bloom. *Portland Japanese Garden*. [Online]. Protokół dostępu: [www.japanesegarden.com](http://www.japanesegarden.com) [1 maja 2008].

pońskich ogrodach symbolizowała jedna wysoka, pionowa skałka otoczona mniejszymi kamieniami. Kompozycję kamienną oblewały wody życia i śmierci.

Ogrody japońskie projektowane są wg założenia, że rośliny, zwierzęta i kamienie to naturalne części krajobrazu. Ogród stanowi przedstawienie natury, z tym że spreparowane przez człowieka<sup>13</sup>. Natura, wszechobecna w sztuce Japonii, jest także wzorem doskonałości tamtejszych ogrodów. Te mają być jej lustrem – ceni się w nich dzikość i patynę starości. Choć precyzyjnie zaprojektowane i trzymane w ryzach, nie powinny one nosić widocznych na pierwszy rzut oka oznak działalności człowieka<sup>14</sup>. Dużą rolę w kształtowaniu ogrodów japońskich odegrał krajobraz Wysp Japońskich, który obfituje w góry, wodospady, kamieniste wysepki oraz drzewa i mech. W tym bogatym i plastycznym krajobrazie wyraźnie zaznaczają się zmiany czterech pór roku.

Ogród japoński rozwijał się, przechodząc przez trzy stadia projektowania. Początkowo komponowano grupy skałek zwane *iwakura* i *iwasaki*. Były to grupy kamieni obwiązane sakralnym słomianym sznurem, czczone jako wcielenia bóstw i miejsce sacrum.

W okresie Nara (710-792) oraz Heian (794-1185) tworzono już ogrody widokowe ze stawami, które miały eksponować następujące po sobie pory roku. W epoce Kamakura (1185-1333), gdy dominowała kultura wojskowa samurajów, wykształcił się typ suchego ogrodu medytacyjnego *karesansui*<sup>15</sup>.

Kompozycje współczesnych przydomowych ogrodów japońskich są wielowiekową spuścizną bogatej tradycji i ogromnego doświadczenia kilkudziesięciu pokoleń tamtejszych ogrodników. Można w nich odnaleźć elementy i układy kompozycyjne pochodzące z ogrodów *shindezakuri*<sup>16</sup>, *karesansui*, herbacianych i spacerowych.

Japońskie ogrody to niepowtarzalne kompozycje, w sposób symboliczny odwzorowujące przyrodę. Opierając się na obowiązujących w Kraju Kwitnącej Wiśni zasadach sztuki ogrodowej, w których liczy się głównie rzeźba i dramatyzm kompozycji, można – przy użyciu nielicznych elementów i na stosunkowo niewielkiej przestrzeni – stworzyć oryginalne minipejzaże. Wielowiekowe doświadczenie japońskich ogrodników ma uniwersalny charakter i da się z powodzeniem wykorzystać przy komponowaniu ogrodów na całym świecie<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> M. Majorowski, *Ogród japoński po polsku*, ed. cit., s. 11.

<sup>14</sup> M. Szyszka, *Ogrody japońskie*. [Online]. Protokół dostępu: [www.matsumi.pl](http://www.matsumi.pl) [2 maja 2008].

<sup>15</sup> Karesansui (jap. 枯山水 – ogród suchego krajobrazu), zwany również *zentei*, *sekitei* albo ogrodem *zen*, to kompozycja ogrodowa usypana ze żwiru, piasku i kamieni, stworzona pod wpływem estetyki *zen*. Miniaturową wersją ogrodów *karesansui* są *bonseki*. G.J. van Tonder, M.J. Lyons, Y. Ejima, *Perception psychology: Visual structure of a Japanese Zen garden*, „Nature” 2002, Vol. 419, s. 359-360.

<sup>16</sup> M. Majorowski, *Ogród japoński – elementy i zasady kompozycji*, Warszawa 2007, s. 78. Por. L. Sosnowski, A. Wójcik, *Wschód, Ogrody – zwierciadła kultury*, Kraków 2004, s. 35.

<sup>17</sup> M. Majorowski, *Ogród japoński po polsku*, ed. cit., s. 40. Por. J. Kicman, *Sen-no Rikyu*. [Online]. op. cit.

Współcześnie zakładane ogrody japońskie wokół domów są niewielkie. Zazwyczaj zajmują powierzchnię od kilku do kilkuset metrów kwadratowych. Dominują mało skomplikowane układy aranżacji kamiennych w połączeniu z roślinnymi. Znacznie większą uwagę zwraca się na dekoracyjne znaczenie kompozycji niż na jej funkcjonalność. Wśród większych ogrodów przydomowych popularne są kompozycje o charakterze rotacyjnym: ogrody mieszane, roślinne i kamienne. Ogrody o charakterze rotacyjnym są znacznie większe od kompozycji widokowych. Można po nich spacerować i oglądać aranżacje ogrodowe z różnych miejsc. Natomiast ogrody widokowe są niewielkich rozmiarów, a wybrane kompozycje można podziwiać z określonych miejsc, np. z okna lub werandy. Ogrody o kompozycji mieszanej zakładane są na większych powierzchniach wokół domów jednorodzinnych. Są stosunkowo płaskie, z niewielkimi wzniesieniami terenu, częściowo lub w całości obudowane wysokim murem, pozwalającym stworzyć rodzaj swoistej enklawy.

Dużą wagę przywiązuje się do wyeksponowania centralnego akcentu widokowego, który znajduje się na wprost bramy wejściowej. Dbą się o to, by konstrukcja bramy harmonizowała z kompozycją ogrodu. Występują zarówno bogate formy roślinne, jak i zespoły kamieni naturalnych. Towarzyszą im misternie rzeźbione latarnie w otoczeniu półkulistych krzewów bukszpanu i azalii. W zależności od wielkości ogrodu może ona być bardziej rozbudowana lub tylko przedstawiona w formie symbolicznej. Z reguły dużo uwagi poświęca się kompozycji wodospadu i stawu. Bardzo często spotykanym rozwiązaniem są kamienne ścieżki biegnące pośród powierzchni żwirowych i kompozycja kamienna *tsukubai*. W ogrodach o kompozycji mieszanej przeplatają się różne fragmenty typowych aranżacji wcześniejszych stylów ogrodowych<sup>18</sup>.

Ogrody roślinne to te, w których głównym tworzywem są przede wszystkim drzewa o koronach sztucznie kształtowanych i tych o naturalnym pokroju. Krzewy, byliny i wszelkiego rodzaju trawy ozdobne, a czasem nawet krótko przystrzyżone powierzchnie trawiaste dopełniają całej kompozycji. Ogrody kształtowane są zgodnie z zasadami naturalnego postrzegania krajobrazu, złożonego z poziomych pasów. Chcąc zachować powyższe zasady w płaskim ogrodzie roślinnym, należy przestrzegać następującego układu: na dole małe kępy traw i byliny, nieco wyżej formowane półkoliste krzewy, jeszcze wyżej sztucznie kształtowane korony drzew, a najwyżej zwarta ściana drzewostanu, bardzo często znajdującego się poza granicami ogrodu i stanowiącego tło kompozycji ogrodowej. Ogrody roślinne obudowane są

---

<sup>18</sup> M. Majorowski, *Ogród japoński po polsku*, ed. cit., s. 42. Por. M. Folda, *Projekty ogrodów*. [Online]. Protokół dostępu: [www.ogrodyjapońskie.com.pl](http://www.ogrodyjapońskie.com.pl) [7 maja 2008]. Por. L. Sosnowski, A. Wójcik, op. cit., s. 38.

zwykle niskimi ogrodzeniami wykonanymi z kamieni naturalnych, a nad głównym wejściem rośnie ukośnie formowana sosna. Ponadto dominują drzewa o malowniczo przyciętych koronach w kształcie litery „S” i o koronie krążkowej wykonanej z dowolnej liczby krążków ułożonych poziomo wokół głównego pnia drzewa. Podstawową zasadą jest usytuowanie głównych elementów, czyli najwyższych drzew i krzewów, na planie trójkąta. Drzewa i krzewy ozdobne mogą być łączone z innymi elementami, takimi jak kamienie naturalne lub latarnie, i tworzyć mieszane jednostki kompozycyjne. Malowniczość scenerii ogrodu polega na łączeniu w grupy roślin o zróżnicowanej formie i wysokości<sup>19</sup>.

Ogrody kamienne budowane są zarówno na płaskich powierzchniach, jak i na sztucznie usypanych wzniesieniach. Podstawowym budulcem są kamienie naturalne o nieregularnych kształtach i zbliżonej barwie. Japończycy uważają, że kamienie nadają kompozycjom ogrodowym szczególny charakter. Główny efekt wizualny uzyskuje się przez kontrastowe połączenie układów kamieni z niewielką liczbą roślin. Nieodłącznym elementem ogrodów kamiennych jest także woda. To ona sprawia, że kamienie są gładkie i połyskują w promieniach słońca. Dlatego bardzo często można spotkać miniwodospady, strumienie, małe stawy, a tam, gdzie jest to niemożliwe, przedstawione są one w sposób symboliczny w postaci suchych elementów wodnych. Ważne są ozdobne elementy kamienne, szczególną popularnością cieszą się kamienne latarnie. Duże wysokie latarnie piedestałowe umieszczane są na wzniesieniach pomiędzy wysokimi głazami, podobnie jak kamienne wieże-pagody. Niskie latarnie o charakterystycznych okrągłych daszkach ustawia się na płaskim terenie w sąsiedztwie oczaków i w pobliżu stawów i strumieni. Nieodłącznym elementem są mostki i kamienne kładki, które znajdują się w wielu punktach ogrodu, pełniąc funkcję małych platform widokowych. Dobrze zaprojektowany kamienny ogród musi sprawiać na widzu wrażenie zminiaturyzowanego górskiego krajobrazu<sup>20</sup>.

Ogrody japońskie stały się popularne na całym świecie. Znajdują się we wszystkich większych miastach, m.in. w Paryżu (*UNESCO Garden of Peace*), Berlinie (*Garden of Merging Water*), Londynie (słynne *Kew Gardens*), Monako (*Princesse-Grâce Park*) czy w Seattle (*Washington Park Arboretum*). W ostatnich dwudziestu latach także w Polsce można zauważyć rosnące zainteresowanie sztuką ogrodów japońskich. Wiąże się to niewątpliwie z łatwym dostępem do literatury i czasopism ogrodniczych, w których opisane są podstawowe elementy i zasady ich kompozycji. Bogatym źródłem informacji jest również internet, gdzie można

<sup>19</sup> M. Majorowski, *Ogród japoński – elementy i zasady kompozycji*, ed. cit., s. 83.

<sup>20</sup> Idem, *Ogród japoński po polsku*, ed. cit., s. 43. Por. M. Folda. *Projekty ogrodów*. [Online]. Protokół dostępu: [www.ogrodyjapońskie.com.pl](http://www.ogrodyjapońskie.com.pl) [7 maja 2008].



obejrzeć oryginalne ogrody japońskie i ich stylizacje na całym świecie. Na wielu prywatnych posesjach na terenie całego kraju można spotkać całe założenia ogrodowe stylizowane na wzór japoński, gdzie główna uwaga jest skupiona przede wszystkim na zgromadzeniu typowych elementów kompozycyjnych, natomiast zasady, symbolika i inne przesłanki decydujące o konkretnym stylu z reguły nie są przestrzegane. Jedynym ogrodem nawiązującym do stylowych ogrodów japońskich jest kompozycja znajdująca się na terenie Parku Szczytnickiego we Wrocławiu<sup>21</sup>.

Wrocławski Ogród Japoński jest obecnie największym tego typu założeniem w Europie. Jego historia sięga początku ubiegłego stulecia. Powstał jako jeden z „ogrodów tematycznych” na zorganizowanej w 1913 roku Wystawie Sztuki Ogrodowej. Była ona jedną z wielu imprez towarzyszących upamiętnieniu setnej rocznicy wojny wyzwoleniczej, czyli okresu wojen napoleońskich określanym tym mianem w historiografii niemieckiej. Oprócz zaprezentowanej kompozycji ogrodu w stylu japońskim na wystawie pokazano również sztukę kształtowania ogrodów w Niemczech i innych krajach Europy. Ogród Japoński jako przykład kompozycji egzotycznej został urządzony na północ od charakterystycznej pergoli po obu stronach „stawu Eichborna”. Pomysłodawcą zaprezentowanej kompozycji był hrabia Friedrich Maximilian von Hochberg. Jako orientalista i były ambasador cesarza Niemiec w Japonii był on niekwestionowanym autorytetem w sprawach sztuki Wschodu, przy tym zapalonym kolekcjonerem i miłośnikiem kultury japońskiej. Hrabia Hochberg, pokazując Ogród Japoński, pragnął przybliżyć ówczesnym Europejczykom sztukę kraju, którego mieszkańcy są rozmilowani w prezentowaniu piękna i malowniczości naturalnego krajobrazu. Dlatego przestrzeń ogrodowa została ujęta w czytelne ramy, a grupy drzew stanowiły jego naturalne granice. Enklawę wypełniono roślinnością leśną, drzewami i krzewami iglastymi. Znalazły się tam również kamienie naturalne, strumienie z licznymi kaskadami i małymi wodospadami, a także stawy i wiele cienistych zakątków porośniętych mchami i paprociami. Tak zaaranżowany ogród budził wśród licznych zwiedzających zachwyt i zainteresowanie innym sposobem prezentowania kompozycji. Po wystawie ogród został zlikwidowany ze względu na prowizoryczny charakter większości budowli oraz wypożyczone elementy wyposażenia. Zachowały się ścieżki, kształt stawu oraz południowa część ogrodu z jej pagórkowatym krajobrazem, ciekami wodnymi i roślinnością<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> *Grün Berlin GmbH-Gardens of the Word*. [Online]. Protokół dostępu: [www.gruen-berlin.de/](http://www.gruen-berlin.de/) [12 maja 2008]. Por. J. Keblas. *Seattle Japanese Garden*. [Online]. Protokół dostępu: [www.seattle.gov/](http://www.seattle.gov/) [12 maja 2008].

<sup>22</sup> M. Majorowski, *Ogród japoński po polsku*, ed. cit., s. 150-152. Por. [Online]. Protokół dostępu: [www.gazeta.pl](http://www.gazeta.pl) [12 maja 2008]; S. Klimek. *Ogród japoński we Wrocławiu*. [Online]. Protokół dostępu: [www.wroclaw.pl](http://www.wroclaw.pl) [12 maja 2008].

Po roku 1945 wielokrotnie podejmowano próby odnowienia ogrodu. Większość projektów w różnym stopniu opierała się na pierwotnym układzie kompozycyjnym zaprojektowanym przez Hochberga. Jednak niewiele się zmieniało w samym ogrodzie. Dopiero w 1994 r. Wydział Ochrony i Kształtowania Środowiska Urzędu Miejskiego we Wrocławiu podjął intensywne prace, które w lipcu 1997 r. doprowadziły do zrekonstruowania ogrodu w kształcie w dużym stopniu nadanym mu przez hrabiego von Hochberga. Przy udziale japońskich architektów krajobrazu oraz wielkim zaangażowaniu wrocławskich specjalistów i ogrodników został stworzony jedyny w Europie ogród takiej wielkości, który odpowiada zasadom japońskiej sztuki kształtowania krajobrazu<sup>23</sup>.

Obecny trzyhektarowy ogród w Parku Szczytnickim może służyć jako miejsce kontemplacji i podziwiania malowniczych widoków. Łączy on wiele typowych elementów i zasad, którymi rządzą się stylowe ogrody japońskie. Jako założenie przeznaczone dla szerokiego grona odwiedzających kompozycja została tak zaprojektowana, żeby łączyła rozwiązania charakterystyczne dla ogrodu spacerowego i nadbrzeżnego. Dzisiejszy Ogród Japoński spełnia wymogi japońskiej sztuki ogrodowej. Stworzono w nim dwie kaskady wodne w północnej części: kaskadę „żeńską” (*onna daki*), z której woda spływa łagodnie, powoli, w kierunku południowym – do stawu, oraz kaskadę „męską” (*otoko daki*) – jako gwałtowną kurtynę wody, która następnie, za pośrednictwem strumieni, łączy się w stawie z wodą kaskady „żeńskiej”. Do ogrodu prowadzi ogromna drewniana brama wejściowa (*shumon*), spod której kamienna, szeroka droga urozmaicona linią ścieżek pozwala dotrzeć do atrakcyjnych miejsc ogrodu szybciej lub wolniej, otwierając przed zwiedzającymi coraz to nowe widoki, zapraszając też do zatrzymania się i chwili medytacji. Ogród zyskał też boczną bramę wejściową (*fu-kumon*).

Ogród Japoński w Parku Szczytnickim jest zwartą i przejrzystą kompozycją. Można po nim spacerować wielokrotnie i ciągle odkrywać coś nowego. Jest on jak taśma filmowa składająca się z wielu różnych kadrów, które razem tworzą harmonijną całość. Warto zauważyć, że wśród roślin, obok egzotycznych okazów, takich jak miłorząb japoński, grujecznik japoński czy modrzewnik chiński, rosną także bukszpany, tuje, ostrokrzewy, tawuły, hortensje, piwonie, paprocie czy irysy. Zróżnicowane odcienie zieleni i ciekawe formy pokrojowe w połączeniu z typowymi japońskimi elementami małej architektury tworzą niepowtarzalny

---

<sup>23</sup> M. Majorowski, *Ogród japoński po polsku*, ed. cit., s. 152-158. Por. S. Klimek, *Ogród japoński we Wrocławiu*. [Online]. op. cit.

klimat w ogrodzie nazwanym *Hakkoen*, czyli biało-czerwony, w nawiązaniu do barw narodowych obu flag – polskiej i japońskiej<sup>24</sup>.

#### JAPONSKA KUCHNIA OKIEM PODNIEBIENIA

Rudyard Kipling, znakomity angielski pisarz, znawca Orientu, stwierdził: „Wschód jest Wschodem, Zachód Zachodem i nigdy się nie spotkają”<sup>25</sup>. Ale czy takie spotkanie jest potrzebne? Czy nie można z szacunkiem i życzliwością przyglądać się swoim obyczajom, dzieląc się smakami? Janina Rubach-Kuczevska o swoim życiu w Kraju Kwitnącej Wiśni napisała:

Przebywając dłużej w Japonii, szybko rezygnuje się ze schematycznych zestawień starego z nowym, tradycji z nowoczesnością, kimona z dżinsami, życia na klęczkach z powszechnością motoryzacji, medytacji w świątyni zen z oszałamiającym tempem życia wielkomiejskich aglomeracji. Właśnie na tym polega wyjątkowość tego społeczeństwa, że w pewnych dziedzinach nade wszystko ceni ono i umie zachować harmonię między przeszłością i terażniejszością<sup>26</sup>.

Taka postawa znajduje szczególny wyraz w obyczajach kulinarnych. Świat przygląda się im dzisiaj z zaciekawieniem. Kuchnia Japonii okazała się interesująca nie tylko ze względu na egzotykę, elegancję i estetykę, ale także z powodu swoich walorów odżywczych. Przez wieki Japonia odwracała się od świata. Dzięki temu wykształciła oryginalną, nigdzie niespotykaną obyczajowość i kulturę, także kulinarną<sup>27</sup>.

W Japonii zachował się znany od wieków zestaw produktów, stosowane są te same sposoby ich obróbki, przyprawiania, a nawet podawania. Odżywiano się powszechnie zbożami – podstawą był oczywiście ryż – z soją i warzywami, ale także wszelkimi owocami morza i roślinami morskimi. Ponad dwa tysiące większych i mniejszych wysp, połączonych w jeden twór o nazwie Japonia, musiało się nauczyć żyć z darów otaczających je wód. „Je się tu wszystko, co pływa w wodzie i nosi wspólną nazwę *sakana* – od sałatki z pokropionych octem ośmiornic, po krwiste mięso wielorybów przypominające polacie wołowiny”<sup>28</sup> – pisze Rubach-Kuczevska.

Ryby to mocna podstawa japońskiej kuchni. Oprócz nich na stołach goszczą ośmiornice, małże, ślimaki, krewetki i inne skorupiaki, kalmary, a także różnego rodzaju wodorosty.

<sup>24</sup> M. Majorowski, *Ogród japoński po polsku*, ed. cit., s. 158. Por. M. Folda. *Projekty ogrodów*. [Online]. op. cit.

<sup>25</sup> R. Kipling. *Cytaty*. [Online]. Protokół dostępu: [www.cytaty.info](http://www.cytaty.info) [22 maja 2008].

<sup>26</sup> J. Rubach-Kuczevska, *Życie po japońsku*, Warszawa 1983, s. 22.

<sup>27</sup> Ibidem. Por. A. Kwapisz, *Kuchnia japońska*, Warszawa 2008, s. 6.

<sup>28</sup> J. Rubach-Kuczevska, op. cit., s. 28.

Są jądane na surowo albo po krótkiej obróbce. Tradycja spożywania nieprzetworzonych produktów morza jest bardzo stara. Ponieważ są surowe, muszą być bardzo świeże. Dlatego też kupowane są codziennie, a ich nabywanie to tradycyjne misterium. Sklepów rybnych jest dużo i zwykle każdy ma swoich stałych klientów. Sklepikarze w świeży towar zaopatrują się bezpośrednio u rybaków. Oczywiście dziś z takimi tradycyjnymi sklepikami rywalizują supermarkety. Mięso zwierząt hodowlanych pojawiło się na japońskich stołach stosunkowo niedawno. Buddyzm zabraniał jedzenia mięsa, taki obyczaj związany był z japońską religią i kulturą. Zakaz ten, obowiązujący w całej Japonii, zniesiono dopiero w XIX wieku<sup>29</sup>.

Najbardziej znane danie Japonii stało się jej kulinarnym symbolem. Połączenie ryżu z surową rybą i wodorostami daje wrażenia odmienne od smaków Zachodu. Mimo to jest coraz popularniejsze i porywa smakoszy swą finezją i oryginalnością.

Na początku były ryby – pożywienie numer jeden mieszkańców japońskich wysp i wysepek. Solono je i marynowano, jedzono zaś po przyprawieniu na kwaśno. Z czasem zaczęto przekładać ryżem. Surowe filety układano w beczkach, przekładając warstwami ugotowanego ryżu. Po kilkumiesięcznej fermentacji ryż odrzucano, a ryba zyskiwała pożądane właściwości smakowe. Taki sposób konserwowania jest znany w Japonii do dzisiaj. Z czasem ryż zastąpiono octem ryżowym, co zapobiegało wyrzucaniu cennego zboża. Można go było oddzielnie gotować i jeść wraz z marynowaną rybą. Ryż przyprawiano mieszanką octu ryżowego, cukru i soli, aby nadać mu smak zbliżony do ryżu fermentowanego<sup>30</sup>.

Taką potrawę, skomponowaną z gotowanego i przyprawionego ryżu, uformowanego w kulkę i połączonego z rybą lub krewetkami, zaczęto podawać w epoce Edo, ściślej około 1700 roku. W połowie XIX wieku *sushi* stało się daniem powszechnym i tańszym. Wymyślono owijanie ryżowych kulek płacami namoczonych wodorostów, a także łączenie ich ze smażonym *tofu*.

Za twórcę współczesnego *sushi* uważany jest Yohei Hanaya, tokijski restaurator z początku XIX wieku. Przynosił on na targ świeże ryby w łodzi, układał je na kulkach ryżu i oferował wraz z herbatą w przenośnym barze nazywanym *yatai*. Znalazł wielu naśladowców, a *sushi* stało się japońskim *fast foodem*. Wówczas również wykształciły się dwa dominujące style przyrządzania tej potrawy: styl *Kansai*, którego nazwa wywodzi się od nazwy geograficznego regionu Japonii ze stolicą w Osace, i styl *Edo* (Tokio). W Osace, głównym centrum handlowym Japonii, *sushi* bazowało w głównej mierze na odpowiednio przygotowanym ryżu, a ryby były w zasadzie jedynie podkreślającym smak, dekoracyjnym dodatkiem. To *sushi* okre-

<sup>29</sup> A. Kwapisz, op. cit., s. 12. Por. M. Ashkenazi, J. Jacob, *The Essence of Japanese Cuisine*, Pennsylvania 2000, s. 15.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 17.

śła się dziś mianem *Oshi sushi* lub *Osaka sushi*. Natomiast w Tokio przyrządzano „właściwe” i najbardziej dziś rozpowszechnione *Nigiri sushi* – kawałek ryby (*sashimi*) na porcji ryżu. Choć *Osaka sushi* jest wciąż bardzo popularne, to jednak prawdziwą karierę zrobiło *Nigiri*, uważane niesłusznie za „klasyczną” postać *sushi*. Faktycznie *Osaka sushi* jest bliższe pierwowzorowi, ma znacznie ciekawszą historię i w przeciwieństwie do *Nigiri* dopuszcza różnorakie techniki kucharskie, uzależnione jedynie od inwencji, talentu i wyobraźni kucharza<sup>31</sup>.

Szybko zauważono, że kulki ryżu można formować na różne sposoby. Jak każdej potrawie japońskiej, także *sushi* zaczęto nadawać specjalną symbolikę. Składniki można było łączyć rozmaicie, zgodnie z porą roku, zaś gotowe kęsy podawać tak, by utworzyły kompozycję cieszącą umysł i wprowadzającą w odpowiedni nastrój. Sposoby podania, których podtekstem była zgodność z japońską filozofią *zen*, akcentowały umiar, szlachetną ascezę i wysmakowaną kompozycję, uwzględniającą dwie strony estetyki japońskiej – zamiłowanie do pustki i asymetrii.

Obecnie każdy region ma swoją odmianę *sushi*, a każda z nich zawiera lokalny akcent smakowy. Produkty muszą być zawsze świeże, najlepiej gdy potrawa jest przyrządzana na oczach gości. *Sushi* w pełni odpowiada japońskiej filozofii jedzenia, która ceni czysty smak potraw. Istotne jest to, aby nie mieszać smaków i nie przyprawiać dania zbyt mocno, tak by zachowało naturalny smak głównego składnika. Danie zwięzłe jak *haiku* – japoński wiersz. Drobne i finezyjne. A w każdym cały ogród wrażeń: doskonała forma, harmonia składników, wyrafinowany smak<sup>32</sup>.

Po II wojnie światowej wielu kucharzy japońskich pojechało do Ameryki. Zaczęli tam otwierać restauracje i dopasowywać je do lokalnego gustu. Amerykanie nie chcieli jeść ciemnozielonych glonów *nori*, dlatego przyjęła się forma *inside-out*, czyli *sushi* z ryżem na wierzchu. Pod naciskiem hollywoodzkich gwiazd ekranu, które chciały zdrowego, dietetycznego jedzenia, zaczęto dodawać do *sushi* także awokado<sup>33</sup>.

Surowa ryba z ryżem stała się przekąską demokratyczną. Niczym owoce na targu jest do kupienia niemal wszędzie – w ekskluzywnym *caviar* barze i w sklepie w podziemiu dworca. W Londynie, Berlinie czy Brukseli spotkanie z *sushi* można zacząć od samego świtu. W londyńskiej sieci *Pret a Manger*, która oferuje cappuccino i kanapki, w ciągu tygodnia sprzedaje się 30 tysięcy zestawów *sushi*.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 20. Por. M. Czarnowska. *Japońska kuchnia*. [Online]. Protokół dostępu: [www.kuchnia-azjatycka.wieszjak.pl](http://www.kuchnia-azjatycka.wieszjak.pl) [2 czerwca 2008].

<sup>32</sup> M. Minta, *Herbata do mięsa*, „Rzeczpospolita” 09.02.2008.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 37.

Na świecie powstaje coraz więcej barów i restauracji, w których można spróbować japońskiego smakołyku. W supermarketach i małych sklepikach z żywnością orientalną można kupić specjalne naczynia i utensylia, a także składniki potrzebne do przyrządzenia *sushi* w domu. Modne stają się spotkania towarzyskie, podczas których każdy włącza się w przygotowania swoich porcji ryżu z dodatkami w japońskim stylu<sup>34</sup>.

Jak każda genialna kuchnia, *sushi* harmonijnie łączy w sobie sprzeczności, może dlatego cieszy się takim uznaniem smakoszy na całym świecie. Jest lekkie i pożywne, delikatne i ostre, wyrafinowane i proste, kolorowe od dodatków i białe od ryżu. Jego jedzenie to rytuał. Najpierw je się oczami, a dopiero później językiem.

Niedługo minie 10 lat, od kiedy w Polsce otworzono pierwszy lokal serwujący *sushi*. Dzisiaj te japońskie przysmaki jemy równie chętnie, co dania włoskie czy meksykańskie. W całym kraju lawinowo wzrasta liczba *sushi-barów*. W 1999 roku na Saskiej Kępie w Warszawie powstała restauracja specjalizująca się w kuchni japońskiej, głównie w *sushi*. Dziesięć lat temu to była absolutna nowość. Pod koniec lat 90. nad Wisłą *sushi* było bardzo egzotyczne. Dlatego menu dla pierwszej w Polsce japońskiej restauracji musieli układać specjaliści z Londynu, a wszystkie produkty trzeba było sprowadzać na indywidualne zamówienie z innych krajów. Dziś wiele się zmieniło i w zasadzie w każdym dobrze zaopatrzonym większym sklepie można już kupić ryż krótkoziarnisty, imbir marynowany, algi morskie *nori* czy też japoński zielony chrzan *wasabi*, nie wspominając o bogatym wyborze ryb i owoców morza. Konsekwencją tego jest obniżka cen i fakt, że *sushi* jada coraz więcej Polaków. Wraz z tą powszechnością przechodzi do historii mit, że japońskie *sushi* to kuchnia snobistyczna.

W Europie reklama *sushi* to nie tylko produkt, ale również wytwór kultury. W formie animacji przedstawia się etykietę jedzenia. Na stronie internetowej *Sushi Wasabi* ([www.wasabi.uk.com](http://www.wasabi.uk.com)) przepływają niczym na łódce rysowane komiksową kreską garstki ryżu z sake, *maguro* i *hotategai*<sup>35</sup>.

Coraz więcej smakoszy nie tylko chodzi do japońskich restauracji, ale także chce przyrządzać japońskie specjały w domu. Czy dzieje się tak dlatego, że znudzona ludzkość poszukuje nowych doznań, także smakowych? A może dlatego, że ludzie Zachodu dostrzegli smukłe sylwetki Japończyków i zainteresowali się ich długowiecznością? Badania wykazały, że mieszkańcy Kraju Kwitnącej Wiśni jedzą najmniej kalorycznie. W Japonii je się znacznie mniej mię-

<sup>34</sup> A. Kwapisz, op. cit., s. 21. Por. M. Ashkenazi, J. Jacob, op. cit., s. 43. Por. M. Czarnowska. *Japońska kuchnia*. [Online]. op. cit.

<sup>35</sup> „Rzeczpospolita” 09.02.2008, s. 37. Por. A. Głamaciński. *Sushi. Na widelcu smakosza*. [Online]. Protokół dostępu: [www.nawidelcu.pl](http://www.nawidelcu.pl) [6 czerwca 2008].

sa, menu oparte na warzywach oraz rybach i innych produktach morza chroni przed chorobami układu krążenia. Występują one tutaj bardzo rzadko<sup>36</sup>.

Od Japończyków można się także nauczyć przywiązywania wagi do wszystkich aspektów codziennego życia, a więc i kuchni, tego, że u jej podstaw leży filozofia, czyli takie podejście do życia, które pozwala się im cieszyć. Zachwycając się ułożonymi na półmiskach porcjami, podziwiamy świat. Taki stosunek do rozkoszy stołu jest dla przedstawicieli kultury zachodniej niezwykle atrakcyjny i kuszący, jednak niewielu potrafi dorównać w tym Japończykom.

Aromatyczny napój o głębokiej barwie szmaragdowej zieleni stanowi jeden z podstawowych elementów nie tylko kuchni, ale też kultury japońskiej. Przez długi czas był uznany za towar luksusowy, przeznaczony dla cesarza i jego dworu. Spożywanie naparu stanowiło ceremonię ograniczoną ścisłymi regułami, z których wiele obowiązuje do dziś.

Choć za ojczyznę herbaty uważane są Chiny, to jednak Japonia wyniosła ją na wyżyny, rozslawiając na całym świecie poprzez niezwykłą ceremonię parzenia i picia<sup>37</sup>. Japonia zna i wytwarza głównie herbatę zieloną. Przez ponad tysiąc lat jej uprawa została doprowadzona do perfekcji. Japończycy ograniczają się do uprawy dziesięciu podstawowych rodzajów herbaty, a ich nazwy często dokładnie oddają jej pochodzenie, np. *kukicha* to „herbata z szypulek listków” – rzeczywiście uzyskiwana z tej części rośliny. Właśnie zielonej herbacie przypisywane są liczne korzystne dla zdrowia cechy. Bierze się to zapewne ze specjalnej metody obróbki. W odróżnieniu od czarnej herbaty, zielona nie fermentuje, a więc nie jest poddawana procesowi utleniania, względnie fermentacji. Przez to jest bardziej wytrawna i ma więcej garbników (taniny), a duża ilość witamin i składników mineralnych zostaje całkowicie zachowana. Zebrane liście pozostawia się do zwiędnięcia, aby stały się miękkie i giętkie. Aby zapobiec fermentacji, poddaje się je parowaniu (blanszowaniu), a następnie zwija się je ręcznie, w Japonii zazwyczaj w drobne waleczki. Na końcu zaś suszy się gorącym powietrzem.

Japońska herbata odznacza się niezwykłą barwą, po zaparzeniu uzyskuje szmaragdowy kolor. Można nim sycić wzrok dzięki specjalnej procedurze uprawy – trzy tygodnie przed zbiorami krzewy są zakrywane matami z sitowia i siatkami, by w ciemności rośliny wytworzyły więcej chlorofilu. Najlepsze gatunki herbat uzyskuje się z pierwszego zbioru w kwietniu. Kolejne mają miejsce w czerwcu i sierpniu. Lecnicze działanie przypisywane zielonej herbacie stało się znane również u nas. Na przykład tanina znacznie zwalnia proces starzenia

<sup>36</sup> A. Kwapisz, op. cit., s. 52. Por. „Rzeczpospolita” 09.02.2008.

<sup>37</sup> M. Ashkenazi, J. Jacob, op. cit., s. 69. Por. *Kanpai – znaczy na zdrowie*. [Online]. Protokół dostępu: [www.tao-tao.pl](http://www.tao-tao.pl) [7 czerwca 2008].

się komórek. Określone substancje pomagają zwalczyć procesy wywołujące raka. Poza tym zmniejsza się ilość substancji powodujących wysokie ciśnienie i zwężenie tętnic. Nadto zawarty w herbacie fluor chroni przed próchnicą. Innymi słowy, z każdą filiżanką zielonej herbaty wypijamy pełną czarę zdrowia. Chodzi więc tylko o to, by znaleźć dla siebie całkiem prywatny, osobisty gatunek<sup>38</sup>.

Ze swoją ceną zawartością zielona herbata pasuje wyśmienicie do naszych czasów, w których coraz więcej wagi przywiązujemy do własnego zdrowia. Ponadto, ten zielony klasyk to dla smakosza ekscytująca i prawie niezbadana dziedzina do odkrycia.

Japoński posiłek jest jak spacer po ogrodzie *zen*, gdzie wszystko doprowadzono do absolutnej prostoty, a obserwator kontempluje doskonałą rytmikę przestrzeni. W jedzeniu owa przestrzeń zawiera się pomiędzy wrażeniem wzrokowym i smakowym, a prostota i elegancja obowiązuje nie tylko w sposobie ułożenia dania na talerzu, ale także, a może przede wszystkim, w kompozycji składników i przypraw<sup>39</sup>.

#### ABSTRACT

The text presents the fundamental elements of Japanese aesthetics. These include the minimalism and the beauty of Japanese gardens which allure with their simplicity and the perfect miniaturisation of landscape. Presently, one can also encounter, the so called *zen gardens*, where flowers, trees and shrubs are scant and the chief decoration is constituted by a lawn covered in white gravel with several protruding boulders. The gardens are arranged according to guidelines offered in catalogues which help to incorporate the Japanese style into the interiors of our houses as well as their surroundings. They suggest to replace beds with thick mattresses laid directly on the floor, purchase bed linen embellished with Japanese motifs or letters and introduce paper lanterns and low wooden tables with extendable supports which are perfect for tea-brewing. Instead of traditional flower vases, it is better to buy wooden containers and decorate them with bamboo, replace the carpet with a mat and a regular screen with delicate organza curtains featuring the red disc of the Japanese flag.

Another element constituting the Japanese identity is the local cuisine, appraised by connoisseurs as sophisticated, light and intriguing. The highlight of Japanese cuisine is *sushi* served with soya sauce and *wasal*. Traditionally, the dish is accompanied with *sake* or green tea served in thick bowls and whipped with a bamboo whisk.

<sup>38</sup> [Online]. Protokół dostępu: [www.eherbata.pl](http://www.eherbata.pl) [1 czerwca 2008]. Por. M. Ashkenazi, J. Jacob, op. cit., s. 188.

<sup>39</sup> K. Drzewiński. *Japońskie herbaty*. [Online]. Protokół dostępu: [www.japonia.org](http://www.japonia.org) [1 czerwca 2008]. Por. M. Ashkenazi, J. Jacob, op. cit., s. 213.



## BIBLIOGRAFIA

1. Ashkenazi M., Jacob J., *The Essence of Japanese Cuisine*, Baltimore 2000.
2. Bator J., *Japoński Wachlarz*, Warszawa 2004.
3. H.I.H. Prince Takamodo, *Japan-The Cycle of Life*, Kodansha 1997.
4. Hobhouse P., *Historia Ogródów*, Warszawa 2005.
5. Kotański W., *Sztuka Japonii*, Warszawa 1974.
6. Kwapisz A., *Kuchnia japońska*, Warszawa 2008.
7. Majorowski M., *Ogród japoński po polsku*, Warszawa 2008.
8. Majorowski M., *Ogród japoński – elementy i zasady kompozycji*, Warszawa 2007.
9. Rubach-Kuczevska J., *Życie po japońsku*, Warszawa 1983.
10. van Tonder G.J., Lyons M.J., Ejima Y., *Perception psychology: Visual structure of a Japanese Zen garden*, "Nature" 2002, Vol. 419.
11. Wójcik A., *Wschód, Ogrody – zwierciadła kultury*, Kraków 2004.

LUIZA KULA

## ZJAWISKO TOTALITARYZMU W PERSPEKTYWIE DZIEŁA HANNAH ARENDT

„Podziwiał te rozległe świetlne globy, które zdają się naszym oczom jedynie iskierkami, gdy ziemia, która w istocie jest ledwie dostrzegalnym punktem w przyrodzie, wydaje się naszym pragnieniom czymś tak wielkim i szlachetnym. W tej chwili wyobrażał sobie ludzi tym, czym są w istocie: robakami pożerającymi się wzajem na atomie błota”.

Wolter, *O życiu, miłości i śmierci*

Od momentu opublikowania w 1951 roku monumentalnego dzieła pt. *Korzenie totalitaryzmu* (*Origins of Totalitarianism*, 1951, pol. wyd. 1988) Hannah Arendt uznawana jest za jedną z najważniejszych politycznych myślicielek XX wieku. Jej książka stała się jednym z filarów teorii totalitaryzmu, przy czym dodatkowe znaczenie dodaje temu dziełu fakt, że intelektualistka sama była świadkiem i ofiarą wydarzeń rozgrywających się w pierwszej połowie ubiegłego stulecia w Europie. Podejmując dialog ze światem, który doprowadził do katastrofy, do triumfu nicości<sup>1</sup>, do czasu Apokalipsy, autorka zdaje się stawiać pytania: Jak to się stało? Jak to było w ogóle możliwe?

---

<sup>1</sup> Pojęciem tym posłużył się M. Edelman w wystąpieniu na uroczystej sesji otwierającej Polską Prezydencję Task Force for International Cooperation on Holocaust Education, Remembrance and Research, Warszawa, 27 VI 2005. „(...) Za mną jest nicość. Nicość, w którą odeszły setki tysięcy ludzi, których odprowadzałem do wagonów. Nie mam prawa mówić w ich imieniu, bo nie wiem, czy ginęli z nienawiścią, czy katom przebaczała, i już się tego nikt nie dowie. Ale mam obowiązek, żeby pamięć o nich nie zaginęła. Wiem, że potrzebna jest pamięć o tych kobietach, dzieciach, ludziach starych i młodych, którzy odeszli w nicość, zostali zamordowani bez sensu i bez powodu. Wiem, że potrzebna jest pamięć o nich (...)”. Zob. M. Edelman, *Pamięć i nicość*, [w:] „Zeszyty Literackie” 2005, nr 3, Warszawa – Paryż, s. 44.

W poszukiwaniu odpowiedzi Arendt przeprowadziła dogłębne studium różnych odmian totalitaryzmu, sięgając do wcześniejszych epok w celu znalezienia jego politycznych i społecznych źródeł. Ponadto starała się wskazać te cechy polityki totalitarnej, które najbardziej przyczyniły się do apokaliptycznego zniszczenia człowieka i jego świata.

Zanim jednak podejmę próbę analizy rozważań Arendt dotyczących totalitaryzmu, postaram się przedstawić pokrótce jej postać, albowiem jej życie i dzieło są nierozzerwalnie powiązane.

Historia życia Arendt (ur. 1906 r.), myślicielki o środkowowschodnim rodowodzie, rozpoczyna się w Królewcu, w którym na początku dwudziestego wieku mieszkało około pięć tysięcy Żydów. Jej rodzice byli niepraktykującymi Żydami, ale dziadkowi, Maksowi Arendtowi, Hannah zawdzięczała częste wizyty w synagodze. Wspomnienia z dzieciństwa, „obraz jej częściowo tylko uświadomionej żydowskości oraz bolesna dla małej dziewczynki, trwająca kilka lat, choroba ojca”<sup>2</sup> trwale zapisały się w jej pamięci<sup>3</sup>. W tym okresie życia autorka *Korzeni totalitaryzmu* poznawała podstawy literatury i kultury antycznej, a to doświadczenie zawdzięczała doskonale wyposażonej bibliotece rodziców.

Po wybuchu pierwszej wojny światowej Arendt wraz z matką przeniosła się do Berlina, a dojrzały intelektualny rozwój rozpoczęła w 1924 roku, podejmując studia w Marburgu, a następnie we Freiburgu i Heidelbergu. Ulegając fascynacji filozofią, teologią czy kulturą antyczną, nie pozostawała obojętna wobec ludzi, których w owym czasie spotkała. Uczestniczyła w seminariach Husserla, Heideggera i Jaspersa<sup>4</sup>. W twórczości Arendt trudno przecenić wpływ, jaki wywarli na nią ci ostatni filozofowie nowożytności. Można chociażby wskazać inspiracje autorki *Korzeni totalitaryzmu*, które sięgają do wykładów Heideggera – podejmuje ona bowiem konstrukcję pojęcia myślenia oraz pokazuje istotne implikacje tej konstrukcji dla kondycji ludzkiej, wiążąc ją z inną aktywnością ludzką – z działaniem. Myślenie, a także działanie są – według niej – najważniejszymi formami realizacji człowieczeństwa. Mają charakter bezinteresowny, są niejako wezwaniem dla ludzkości.

W 1929 r. Arendt zakończyła studia, opublikowała pracę o pojęciu miłości u św. Augustyna (*Der Liebesbegriff bei Augustin*), po czym zajęła ją kwestia własnej żydowskości, przypadkowo bowiem natrafiła na korespondencję Rahel Vernhagen. Listy te stały się dla niej

<sup>2</sup> Zob. Droga Hannah Arendt do pojęcia politycznej kondycji ludzkiej, [w:] W. Heller, *Hannah Arendt: źródła pluralizmu politycznego*, Poznań 2000, s. 18.

<sup>3</sup> „Świat wydawał się Hannah od dzieciństwa miejscem dziwnie pogmatwanym. Niebagatelną rolę odgrywało w nim jej żydowskie pochodzenie, będące dla niej przez całe lata zagadką i źródłem niepokoju. Czuli się opuszczona, bezradna, bez oparcia, ale przybierając pozory dumnej odwagi”. Zob. E. Ettinger, *Hannah Arendt, Martin Heidegger*, Kraków 1998, s. 10.

<sup>4</sup> Wieloletni związek Hannah Arendt z Martinem Heideggerem jest centralnym zagadnieniem książki E. Ettinger.

bodźcem do napisania biografii niemieckiej Żydówki (aktywnej w środowisku berlińskiego salonu przełomu XVIII i XIX wieku<sup>5</sup>), o której wspomina również w *Korzeniach totalitaryzmu*<sup>6</sup>. Po latach, w listach do Karla Jaspersa z 1952 roku „przyznawała, że póki nie ukończyła lat dwudziestu, w sprawie swego pochodzenia pozostawała «po prostu naiwna» i kwestia żydowska wydawała się jej «nużąca»<sup>7</sup>. Badania, którym się poświęciła, zaowocowały żywym zainteresowaniem niemieckim romantyzmem, a także skupiły jej uwagę na przyczynach antysemityzmu i historii niemieckich Żydów. Nietrudno zauważyć, że te doświadczenia w dużej mierze przyczyniły się do powstania późniejszego kluczowego dla niej dzieła.

W kształtowaniu żydowskiej świadomości Arendt niebagatelną rolę odegrał Kurt Blumenfeld, znajomy ze studiów. Był on działaczem ruchu syjonistycznego, posiadał rozległą wiedzę o kwestii żydowskiej. Wprowadził ją do ruchu *Zionist*, który wpłynął na jej rozwój polityczny.

Berliński okres od 1929 do 1933 roku to lata mimowolnej polityzacji. Życie doświadczyło Arendt daleko bardziej aniżeli dociekania filozoficzne. Po 1933 roku została aresztowana na kilka dni przez gestapo, a po zwolnieniu wyjechała z matką przez Pragę i Genewę do Paryża. Po zajęciu Francji przez Hitlera udało jej się wraz z matką i mężem, Heinrichem Blucherem, wyjechać do Stanów Zjednoczonych. We Francji aktywnie działała wraz z mężem – pracowała w organizacjach wspierających żydowskich uciekinierów<sup>8</sup>.

Ogromny wpływ na jej polityczny światopogląd wywarł związek z drugim mężem, Heinrichem Blucherem, który był działaczem komunistycznym. Owo zetknięcie stanowiło dla Arendt całkowite *novum*.

Przyjazd do Nowego Jorku w 1941 roku rozpoczął nowy etap w jej życiu. Od razu rzuciła się w wir pracy – zajmowała ją nadal sprawa żydowska. W artykułach pisanych do „Aufbau” wzywała Żydów do działalności politycznej. Ponadto starała się budować pojęcie *kondycji żydowskiej*, której podstawą powinna być świadomość żydowskości, a nie judaizmu. Argumentowała, że tradycja judaistyczna nie odpowiedziała w języku, który przeciwstawiłby się Trzeciej Rzeszy. Co więcej, Arendt kondycję Żydów potraktowała jako wzór czy model dla wszystkich ludzi. Owo porównanie miało uświadomić Żydom, że stanowią zbiorowość polityczną, a innym pokazać, że ich los jest paralelny do losu Żydów. Koncepcja autorki *Korzeni totalitaryzmu*

<sup>5</sup> Zob. E. Ettinger, op. cit., s. 13. Biografia R. Varnhagen ukazała się w Londynie w 1958 roku.

<sup>6</sup> „Najbardziej reprezentatywny salon, w którym spotykało się prawdziwie mieszane towarzystwo, prowadziła Rahela Varnhagen. Jej oryginalna, niezsuta i niekonwencjonalna inteligencja połączona z chłonnym zainteresowaniem ludźmi i prawdziwie namiętną naturą czyniła z niej najbliższą i najbardziej interesującą z dam”. Zob. H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, tłum. M. Szawiel, D. Grinberg, Warszawa 1993, s. 98.

<sup>7</sup> Zob. E. Ettinger, op. cit., s. 13.

<sup>8</sup> Zob. *Droga Hannah Arendt...*, op. cit., s. 25-26.

stała się wezwaniem do przeciwstawiania się rzeczywistości, kształtowania jej przez myślących i odpowiedzialnych ludzi<sup>9</sup>.

Hannah Arendt żyła w świecie, w którym, przypomnę, odmówiono Żydom nie tylko prawa do asymilacji, ale także prawa do obywatelstwa, a w końcu – do życia. Brutalne wtargnięcie historii w jej życie spowodowało, że w jej dziele współistnieją osobiste doświadczenia i dorobek wieloletnich studiów i przemysłów.

Warto wspomnieć, że Arendt żywo reagowała na wydarzenia rozgrywające się po drugiej wojnie światowej – opublikowała chociażby słynną książkę *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* (*Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*), ściągając na siebie dezaprobatę wielu żydowskich intelektualistów stwierdzeniem, że Eichmann nie był demonicznym zbrodniarzem czy wcieleniem zła, lecz banalnie bezmyślnym człowiekiem<sup>10</sup>.

Hannah Arendt spędziła czterdzieści dwa lata poza niemiecką ojczyzną. Doświadczyła osobiście, czym są faszyzm, antysemityzm, wojna, bezpaństwowość, emigracja, a w końcu samotność. Obserwowała również demokrację amerykańską i nowoczesne społeczeństwo masowe. Swoje doświadczenia i analizę tych zjawisk zawarła w oryginalnym, cechującym się ostrością spojrzenia dziele.

*Korzenie totalitaryzmu* charakteryzują się swoistym połączeniem nowatorskiej analizy historycznej z filozoficzną problematyką i odrzuceniem utartych sądów. Dla *mistrza podejrzeń*, jak nazywano autorkę, sztuka interpretacji polegała przede wszystkim na odrzuceniu zwodniczych pozorów. W tej analizie zjawisk zwraca uwagę czytelnika nie tylko podważanie przez Arendt obiegowych formuł w dochodzeniu do prawdy, ale jej wyobraźnia, rzetelna wiedza i wrażliwość moralna. Filozofka nie koncentrowała się w swych rozważaniach na odтворzeniu genezy i chronologii zdarzeń, bo „przyczynowość, czyli taki zdeterminowany ciąg wydarzeń, w którym zawsze jedno wydarzenie powoduje inne i może być przez nie wytłumaczone, jest prawdopodobnie kategorią zupełnie obcą i fałszywą w dziedzinie nauk historycznych i politycznych”<sup>11</sup>. Dla zrozumienia jakiegoś zjawiska, według Arendt, wymagane jest uświadomienie sobie i przeanalizowanie jego wszelkich konsekwencji, przede wszystkim w sferze politycznej i etycznej. Podejmując jeden problem jako centralny, badała możliwie

<sup>9</sup> Zob. *ibidem*, s. 27-28.

<sup>10</sup> Świadczyć o tym może chociażby wymiana korespondencji między wybitnym mistykiem żydowskim Gerscholem Scholemem a Hannah Arendt: „(...) nie wzbudza mojej szczególnej sympatii ów ton – który daje się określić przy pomocy angielskiego słowa *flippancy* – tak często pobrzmiwający w Twojej książce. Jest on niesłychanie niestosowny (...). W ujęciu, jakie nadajesz zagadnieniu (...), odkrywam nierządno zamiast wyważonej oceny jakiś rodzaj dążenia do demagogicznej przesady (...)”. Zob. H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1998, s. 388-403.

<sup>11</sup> E. Young-Bruehl, *Hannah Arendt. For Love of the World*, New Haven – London 1982, s. 201. Cyt. za: D. Grinberg, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, ed. cit., s. 13-14.

największą liczbę jego aspektów. W rozważaniach autorki *Korzeni...* pojawiają się także przeciwstawne pojęcia, będące punktami orientacyjnymi w analizowanym materiale. Jej metodę badawczą cechowała tzw. analiza pojęciowa, czyli dociekanie, skąd pojęcia się wywodzą i czy oddaliły się od źródeł.

Arendt rozwinęła wiele z poglądów badaczy zjawiska totalitaryzmu<sup>12</sup>, podkreślając związek propagandy z terrorem, brak programu politycznego czy bezkształtność organizacyjną, a nawet tłumacząc sukcesy ruchów totalitarnych umiejętnością zorganizowania zatอมizowanych uprzednio mas. Pojęciu totalitaryzmu nadała jeszcze inny sens – źródeł nowego stylu rządzenia szukała w kondycji człowieka współczesnego. Silniej też aniżeli poprzednicy akcentowała rolę antysemityzmu i czynników natury psychologicznej. Jednak kluczem do zrozumienia nowatorstwa totalitaryzmu uczyniła obozy koncentracyjne, dostrzegając w nich laboratoria totalnego panowania – tam właśnie ujawnić się miało radykalne zło nowych systemów<sup>13</sup>.

W swej książce filozofka skoncentrowała się na procesie rozpadu i zniszczenia państwa narodowego, a następnie zajęła się zjawiskiem przezwyciężania tego załamania przez tzw. ruchy totalitarne. Interesowała ją odpowiedź na pytanie, dlaczego były one silne i dlaczego zyskały poparcie mas.

Analiza zjawiska obejmuje trzy główne części: pierwsza dotyczy antysemityzmu, druga imperializmu, a trzecia poświęcona została totalitaryzmowi.

Antysemityzm jest szczególnym i istotnym składnikiem totalitaryzmu, stąd też Arendt poświęciła mu w swoich analizach wiele miejsca. Skoncentrowała się na różnych społecznych i historycznych aspektach położenia Żydów w Europie. Wykazywała, że funkcjonując w dziedzinie społecznej, nie mieli oni ambicji, aby uczestniczyć w sferze politycznej, przy czym starali się tworzyć samoistną grupę w ramach jakiejś klasy<sup>14</sup>. Ich pozycja jako pośredników<sup>15</sup> czy kredytodawców wyznaczała im miejsce poza społeczeństwem. Jedynie określona grupa zyskała w pewnym okresie status dworskich Żydów, natomiast otoczenie uznawało ją za reprezentację całej społeczności żydowskiej<sup>16</sup>. Rozwój dziedziny ekonomicznej

<sup>12</sup> Zob. D. Grindberg, op. cit., s. 14-18.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> „Żydzi nie tworzyli odrębnej klasy i nie należeli do innych klas w swoich krajach. (...) ich status wyznaczał sam fakt bycia Żydami, a nie stosunek do innych klas (...), ilekroć więc byli dopuszczani i wchodzili do społeczeństwa, stawali się wyraźnie określoną, samoistną grupą wewnątrz jednej z klas – arystokracji lub burżuazji”. H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, ed. cit., s. 52.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 53, 55, 72.

<sup>16</sup> „Z powodu bliskich kontaktów z ośrodkami władzy państwowej Żydów utożsamiano z władzą, a z powodu ich stronięcia od społeczeństwa i zamykania się w wąskim kręgu rodzinnym stale podejrzewano ich o planowanie zniszczenia wszystkich struktur społecznych”. Ibidem, s. 66.

sprawił, że na pewien czas wzmocniła się ich pozycja<sup>17</sup>, jednak rozwój państwa narodowego doprowadził do konfliktu lojalności: Żydzi mający powiązania międzynarodowe<sup>18</sup> postawieni zostali wobec konieczności opowiedzenia się po stronie władz narodowych, które popadały w różnego rodzaju zatargi. Jednocześnie wymagano od nich dostarczania kredytów wspierających interesy państw narodowych, do czego z kolei potrzebne były kontakty międzynarodowe, abstrahujące od lojalności narodowych, dlatego też byli oskarżani o brak patriotyzmu. Z drugiej strony pozycja międzynarodowa chroniła ich przed unarodowieniem<sup>19</sup>. Autorka *Korzeni...* podkreśla, że pomimo dążeń asymilacyjnych (XVIII i XIX w.), można dostrzec w środowiskach żydowskich lojalność wobec władzy, gdyż gwarantowała ona stabilność ich sytuacji<sup>20</sup>.

Arendt zwróciła uwagę na tę szczególną sytuację Żydów w Europie, która wzmocniła nasilenie się zjawiska antysemityzmu. Przedzierała się przez meandry historii i z dokładnością budzącą podziw czytelnika analizowała kolejne zjawiska<sup>21</sup>.

Jak już zauważyłam, autorka *Korzeni...* interesowała się także imperializmem, który, według niej, wyrósł z kolonializmu „na gruncie sprzeczności między systemem państw narodowych a rozwojem gospodarczym i przemysłowym w ostatnich trzydziestu latach XIX wieku”<sup>22</sup>. Jednakże ekspansja kolonialna różniła się od nowej wersji polityki siły, bowiem jej celem było przede wszystkim zdobywanie nowych surowców i bogactw. Imperializm natomiast zaczął stosować politykę „ekspansji dla ekspansji”, a ów ruch ekspansjonistyczny, zapoczątkowany w trzech dziesięcioleciach od 1884 do 1914 r., był zapowiedzią upadku struktury państwa narodowego<sup>23</sup>. Centralnym europejskim wydarzeniem okresu imperializmu była polityczna emancypacja burżuazji<sup>24</sup>, co oznacza, że burżuazja zwróciła się ku polityce, gdy zmusiły ją do tego konieczności ekonomiczne<sup>25</sup>. Gospodarka kapitalistyczna polega przede wszystkim na nieograniczonym wzroście gospodarczym i gdy napotyka ograniczenia, które związane są z istnieniem państwa narodowego, warstwa zainteresowana narzuca państwu narodowemu cele polityczne, zdeterminowane przez względy gospodarcze. W tej właśnie tendencji

<sup>17</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 61-62.

<sup>21</sup> Skoncentrowała się przede wszystkim na ukazaniu wczesnych faz antysemityzmu, czasu powstania pierwszych partii antysemickich, skomplikowanych relacji Żydów ze społeczeństwem i politycznych konsekwencji sprawy Dreyfusa.

<sup>22</sup> Ibidem, s.161.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 168-170.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> „Burżuazja zwróciła się ku polityce z ekonomicznej konieczności, jeśli bowiem nie chciała zrezygnować z systemu kapitalistycznego, którego nieodłącznym prawem jest wzrost gospodarczy, to musiała narzucić to prawo swoim rodzimym rządóm i ogłosić ekspansję za najwyższy cel (...)”. Ibidem, s. 170.

autorka *Korzeni...* dostrzegła źródło kryzysu państwa narodowego. Zauważyła także, że struktura ekonomiczna może być rozszerzana w nieskończoność, natomiast struktura państwa narodowego posiada granice oparte na jedności narodowej<sup>26</sup>.

Zdaniem Arendt, widocznym niebezpieczeństwem dla struktury państwa narodowego stały się intensywne starania burżuazji w zakresie osiągnięcia prywatnych celów z wykorzystaniem instytucji państwowych. Według niej owo podporządkowanie dziedziny politycznej społecznym aspiracjom doprowadziło do powstania totalitarnej formy rządów.

Autorka, kontynuując swoje rozważania, zwróciła uwagę na istotne składniki imperia- lizmu. Rasizm, przymierze motłochu z kapitałem czy plemienny nacjonalizm przygotowały bowiem sprzyjające warunki do rozwoju totalitaryzmu. Warto zwrócić uwagę na podkreślany przez Arendt fakt, dotyczący pojawienia się motłochu, który jako produkt uboczny kapitali- stycznej gospodarki stał się nie tylko przedmiotem eksportu, ale i odrębną grupą społeczną<sup>27</sup>. W pan-ruchach (imperializm kontynentalny) inicjatywa należała właśnie do motłochu, a kie- rowali nim intelektualiści, którzy potrafili zręcznie nim sterować. W dodatku pan-ruchy były wrogo nastawione do państwa i do jego form organizacyjnych, cechowała je przede wszyst- kim pogarda dla prawa<sup>28</sup>, a wytwarzany przez nie nastrój wszechstronnej wyższości pociągał rzesze prostych ludzi<sup>29</sup>. Zatem nacjonalizm i antysemityzm jako podstawowe składniki pan- -ruchów stały się elementem kolejnej ideologii, którą był totalitaryzm.

Nowe warunki, które nastąpiły po zakończeniu I wojny światowej, utrwaliły wcześniej pojawiające się tendencje, ponieważ upadkowi uległy imperia i powstały tzw. sztuczne pań- stwa narodowe (szczególnie w Europie Wschodniej). Autorka *Korzeni...* krytycznie oceniła te wydarzenia, bowiem na mocy traktatów – jak argumentowała – stłoczono wiele narodo-

<sup>26</sup> „W przeciwieństwie do struktury ekonomicznej struktura polityczna nie może być rozszerzana w nieskończo- ność, ponieważ nie opiera się na produkcyjnych możliwościach człowieka, które w istocie są nieograniczone. Spośród wszystkich form rządzenia ludźmi i organizowania ich państwo narodowe jest najmniej odpowiednie do nieograniczonego wzrostu, gdyż autentycznej zgody będącej jego podstawą nie można rozszerzać w nieskoń- czoność, a od podbitych ludów uzyskuje się ją rzadko i z trudnością”. Ibidem, s. 171.

<sup>27</sup> „Motłoch jest przede wszystkim grupą, w której reprezentowane są wyrzutki wszystkich klas. Dlatego tak łatwo pomylić go z ludem, który również obejmuje wszystkie warstwy społeczeństwa. Podczas gdy lud we wszystkich wielkich rewolucjach walczy o prawdziwą reprezentację, to motłoch będzie się zawsze domagał «silnego czło- wieka», «wielkiego przywódcy», ponieważ nienawidzi społeczeństwa, które go odtrąciło, i parlamentu, w którym nie jest reprezentowany. (...) Starszy od zbędnego bogactwa był inny produkt uboczny kapitalistycznej produkcji: ludzki margines, który każdy kryzys występujący niezmiennie po każdym okresie przemysłowego wzrostu na stałe eliminował z produkującej społeczności. Ludzie, którzy stali się permanentnie bezużyteczni, byli dla społeczności równie zbędni jak właściciele zbędnego bogactwa. To, że stwarzali rzeczywistą groźbę dla społeczeństwa, uznawano przez cały wiek XIX, a ich eksport pomógł zaludnić dominia Kanady i Australii. (...) Nowym faktem w erze imperializmu jest to, że te dwie zbędne siły, zbędny kapitał i zbędna siła robocza, połączyły się i razem opuściły kraj”. Ibidem, s. 144, 193.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 282.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 265.



wości w ramach jednego państwa, a to spowodowało ciągle przemieszczanie się ludności<sup>30</sup>. I tak pojawił się problem bezpieczeństwa. Bezpaństwowcy stali się najbardziej symptomatyczną grupą we współczesnej polityce. Problem *displaced persons* oraz próby uporania się z nim przyniosły szkody państwom narodowym: zniesione zostało prawo do azylu<sup>31</sup>, a także wprowadzono przymusową repatriację lub naturalizację<sup>32</sup>. Metody te nie odniosły oczekiwanego skutku, więc zaczęto tworzyć obozy internowania. Ponadto, państwo narodowe, szukając wyjścia z sytuacji, przekazało sprawę uchodźców policji. „Wtedy to po raz pierwszy policja w Europie Zachodniej otrzymała prawo do działania na własną rękę, do bezpośredniego rządzenia ludźmi (...)”<sup>33</sup>. Zjawiska te przygotowywały drogę do metod wykorzystywanych podczas II wojny światowej.

Arendt podkreślała znaczenie mentalności motłochu w rozwoju ruchów totalitarnych – zrealizowały one podstawowy cel, zmobilizowały masy<sup>34</sup>. Dotarły ze swymi hasłami do ludzi biernych i bez określonych poglądów politycznych. Wykorzystały załamanie systemu klasowego<sup>35</sup>, bo rządy totalitarne – jak wskazała słusznie filozofka – „są możliwe tylko tam, gdzie istnieją ogromne masy ludzi zbędnych”<sup>36</sup>. Zatem posłużyły się ludźmi, których cechowała brutalność, wyizolowanie, samotność, frustracja, jednym słowem samotność<sup>37</sup>.

Analiza Arendt, oparta na obserwacji kryzysu cywilizacji zachodniej, zmierzała ku podkreśleniu negatywnego wpływu zwiększającej się dziedziny ekonomicznej na rozwój przemian społecznych, te bowiem stały się gruntem dla ideologii totalitarnej.

Dzieło Arendt przekracza niejako płaszczyznę faktów historycznych, stając się przez to jakościowo głębszym i pełniejszym obrazem mechanizmu niszczycielskich działań totalitarnych ruchów. Autorka zatrwożona czasem Apokalipsy postanowiła zmierzyć się z ideologiami, które za cel postawiły sobie zniszczenia człowieka zarówno w wymiarze jednostki, jak i grupy. Zauważyła przede wszystkim, że system totalitarny dąży do izolacji ludzi i zniszczenia ich politycznych zdolności, a ponadto dąży do destrukcji życia prywatnego. Skutkiem tego jest poczucie utraty związków ze światem<sup>38</sup>. Brak zaufania człowieka do siebie i do świata powoduje również utratę zdolności myślenia o świecie – owo wykorzenienie niszczy jednostkę i jej pozycję jako członka grupy i jako człowieka w ogóle. Radykalne zło zabija

<sup>30</sup> Ibidem, s. 310.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 316.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 317.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 322.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 358-359.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 362.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 360.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 512.

<sup>38</sup> Ibidem.

indywidualność i niepowtarzalność osoby ludzkiej. Totalitaryzm odkrył więc zbrodnie, których nie można ani zapomnieć, ani wybaczyć.

Wspólne życie po doświadczeniach Apokalipsy jest nie tylko trudniejsze, ale i bardziej wymagające. Wtargnięciu historii w życie „niepolitycznej” Arendt oraz końcowi jej akademickiej kariery w Heidelbergu i Marburgu zawdzięczamy jej refleksję polityczną. W dziele filozofki ścierają się ze sobą obóz koncentracyjny jako osobiste doświadczenie<sup>1</sup> z obozem koncentracyjnym jako kategorią metafizyki nowoczesnego świata. Pomimo tak tragicznego obrazu nie brakuje w jej przesłaniu wiary w moc kondycji ludzkiej.

#### ABSTRACT

The following article is an attempt to analyze Arendt's reflections on the roots of totalitarianism. The focus is on the biographical context which underlines her intellectual and spiritual progress as a Jewish person. That process is interpreted as a dominant influence on the development of her work. According to Arendt, the source of totalitarianism should be located in the past and its distinct historical and economic changes, as totalitarianism is linked with capitalism, imperialism and the collapse of national countries.

#### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA (HANNAH ARENDT)

1. *Korzenie totalitaryzmu*, tłum. M. Szawiel, D. Grinberg, Warszawa 1993.
2. *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1998.

#### BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Edelman M., *Pamięć i nicość*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 3.
2. Ettinger E., *Hannah Arendt, Martin Heidegger*, Kraków 1998.
3. Heller W., *Hannah Arendt: źródła pluralizmu politycznego*, Poznań 2000.
4. Wolter, *O życiu, miłości i śmierci*, wybór J. Adamski, Warszawa 1961.

---

<sup>1</sup> Po zajęciu Francji przez Hitlera Arendt spędziła kilka miesięcy w obozie w Gurs.

ANNA SKÓBEL

**WOBEC ZŁA..., CZYLI O TYM, CO ŁĄCZY, A CO DZIELI  
*MISTRZA I MAŁGORZATĘ OD MATKI JOANNY OD ANIOŁÓW***

„Dobro i zło zawsze z sobą graniczą”.

Eurypides

Co na temat zła powiedziałby Eurypides, gdyby odwiedził Patriarsze Prudy i klasztor w Ludyniu? Czy podtrzymałby swoją myśl, a może sformułowałby ją inaczej? Pytanie „czym jest zło?”, towarzysząc człowiekowi nieprzerwanie od zarania dziejów, wciąż wymaga odpowiedzi...

Już w najdawniejszych kręgach cywilizacyjnych odczuwano potrzebę oswojenia zła. Najczęściej ulegało ono personifikacji, przybierając postać tajemniczego władcy ciemności, pana otchłani i podziemnego świata, rozsiewającego kłamstwo i zniszczenie. W mazdaizmie i zoroastryzmie był to Aryman. Tradycja judeochrześcijańska nadała mu imię Szatan, oznaczające upadłego anioła, który sprzeniewierzył się Bogu i za to został strącony z empirium w ognistą otchłań pełną cierpienia. Odtąd księżę demonów nieprzerwanie działa na ziemi, nagabując człowieka do czynienia zła. Jego mrocznym i nieustannym celem jest skierowanie ludzkiej duszy na drogę wiecznego potępienia.

Z punktu widzenia moralności zło odnosi się do tego, co nie służy dobru człowieka, stanowiąc negatywną stronę wszelkich jego zachowań. Za złe uznajemy to, co niepożądane, niebezpieczne, wzbudzające naszą niechęć oraz strach. W sensie ontologicznym zło pojmowane jest zaś jako element wpisany w naturę świata, jako „popsucie” bytu, dysharmonia istniejąca w człowieku, jako brak, niedostatek dobra<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Słownik filozofii*, red. J. Hartman, Kraków 2004, s. 255.

Motyw zła stał się niewyczerpaną inspiracją dla literatury oraz sztuki. Mitologia przedstawia zło jako jedną z cech bogów, która upodabnia ich do ludzi. Baśnie i legendy wcielają zło w przerażające postacie duchów, smoków, wiedźm oraz magów. Zafascynowana eschatologią literatura i sztuka doby średniowiecza lubuje się w wyobrażeniach zła jako rogatego diabła, owłosionego stwora z widłami, który czyha na ludzką duszę zwłaszcza przy łożu śmierci<sup>2</sup>. Motyw czterech rzeczy ostatecznych, w tym wizja chłostanych płomieniami piekielnymi grzeszników, emanuje z obrazu Hansa Memlinga *Sąd Ostateczny*, zajmuje także znaczące miejsce w dziełach Hieronima Boscha i Jana van Eycka. Problem zła stanowi wreszcie *leitmotiv* sztuk Szekspira oraz *Fausta* Goethego. Piętnem demoniczności naznaczona jest osobowość i twórczość Stanisława Przybyszewskiego. Fascynacja złem jako pierwiastkiem odwiecznym, który stworzył dobro dla kontrastu, aby podkreślić swą potęgę, to przecież kwintesencja *Synagogi Szatana*, eseju „arcykapłana” polskiego modernizmu. Podobne przykłady można by mnożyć w nieskończoność...

*Mistrz i Małgorzata*, najśłynniejsza powieść Michaiła Bułhakowa, powstała w latach 1928-40, oraz *Matka Joanna od Aniołów*, opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza z 1943 roku, również doskonale wpisują się w ten odwieczny dyskurs na temat zła. Oba dzieła z fantazją i wyszukany konceptem poruszają kwestię jego pochodzenia, obecności w świecie oraz istnienia w konkretnym człowieku.

Dzieło Bułhakowa odczytywane jest przede wszystkim jako polemika z socrealistycznymi kanonami twórczości literackiej lat trzydziestych<sup>3</sup>. Radzieckich cenzorów kłuła w oczy wieloznaczność powieści, jej paraboliczna konstrukcja, zrównująca wątek biblijny (proces i śmierć Jezusa) z rzeczywistością społeczno-polityczną Moskwy czasów stalinizmu. Powieść *Mistrz i Małgorzata* okazała się bolesną dla ówczesnej władzy satyrą na instytucje polityczne, na absurd ateistycznego, zdemoralizowanego, przeżartego biurokracją, sparaliżowanego strachem i spowitego gęstą siecią agentury społeczeństwa socjalistycznego. Nie dziwi więc fakt, że książka przez prawie trzydzieści lat nie mogła ujrzeć światła dziennego!

Historia „desantu” świty szatana na Moskwę lat 30., obok wymiaru polityczno-społecznego, posiada przede wszystkim głęboki sens filozoficzny. Diaboliczne postacie łamią wypracowywany przez wieki stereotyp zła wcielonego. Niemniej jednak reprezentują siły ciemności, które szkodzą człowiekowi. Powieść Bułhakowa stawia wyraźnie pytanie o genezę zła, a także o zakres jego oddziaływania na człowieka.

<sup>2</sup> Zob. XV-wieczne *Artes bene moriendi*.

<sup>3</sup> *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 2002, s. 380.

*Matka Joanna od Aniołów* to klasycznie skonstruowane opowiadanie, forma szczególnie przez Iwaszkiewicza umiłowana. Nie brak w nim jednak zaskakujących chwytów, które momentami burzą ład i harmonię czystego gatunku literackiego, a przez to sygnalizują niezwykłość prezentowanych treści. Historia opętania w ludyńskim klasztorze na kresach XVII-wiecznej Rzeczypospolitej stylizowana jest na średniowieczną kronikę, a może nawet na „żywot świątobliwej mniszki”. Przydaje to całej opowieści tyleż osobliwego uroku, ile podszytej ironią śmieszności. Opowiadanie spowija także aura romantycznej ballady, nasyconej mistyką, tajemnicą, ludowością – utworu, z którego aż kipi od ludzkich namiętności. W *Matce Joannie od Aniołów* można też usłyszeć echa powieści gotyckiej, słynącej z przepojonej grozą atmosfery starych murów (tu: klasztornych), w obrębie których szaleją złe moce (tu: dziewięć diabłów zakładających swe królestwo). Iwaszkiewicz wymownie igra tutaj rozmaitymi konwencjami. Dlaczego? Z pewnością dla efektu artystycznego, ale nie tylko. Celem pisarza może być również stworzenie dystansu do opisywanej rzeczywistości, aby po obnażeniu utartej w tradycji formy można było dostrzec zawarty w dziele uniwersalny i ponadczasowy sens – problem mierzenia się jednostki ze złem.

Wydawać by się mogło, że oba wyżej wymienione utwory niewiele mają ze sobą wspólnego. Nic bardziej błędnego. W istocie łączy je bardzo wiele. *Mistrz i Małgorzata* oraz *Matka Joanna od Aniołów* to dzieła, które powstały w wyjątkowym momencie historycznym. Stalinizm lat 30. i 40. w Związku Radzieckim oraz owładnięta zawieruchą wojenną Polska lat 40. jako okres nasilonej erupcji zła w świecie wywarły niewątpliwy wpływ na podjęcie przez pisarzy takiej, a nie innej problematyki. W tamtej sytuacji historyczno-politycznej „pytanie o przyczyny i granice zła było zagadnieniem podstawowym”<sup>4</sup>. Oba teksty stanowią przejmującą próbę odpowiedzi na pytanie: *unde malum?*, próbę tym dramatyczniejszą, że wyłaniającą się z rzeczywistości przesiąkniętej złem ideologicznym, którego efektem były wołające o pomstę do nieba krew oraz cierpienie milionów niewinnych ludzi.

Powieść Bułhakowa i opowiadanie Iwaszkiewicza skupiają się na kwestii zła oraz zgłębiają zagadnienie jego genezy, istnienia, postawy człowieka wobec sił ciemności. Oba dzieła wykorzystują także szereg powiązanych ze złem motywów: demona, szaleństwa, a także ofiary zastępczej. Mimo zbliżonych problemów, pojawiają się jednak różne koncepcje ich rozwiązania.

U Bułhakowa szatan przybywa do stolicy Związku Radzieckiego jako postać odarta z zabobonnych wyobrażeń: z owłosienia, rogów i kopyt. Jego orężem nie są płomienie ani

<sup>4</sup> J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania wybrane*, Wrocław 2001, s. LX.

widły, lecz wymyślne sztuczki oraz manipulacje służące obnażeniu najbardziej prymitywnych ludzkich instynktów. Władcą ciemności jest tutaj Woland, elegancki mistrz czarnej magii, ekscentryczna indywidualność! Podobnież jego świta: demon wcielony w sympatycznego kota Behemota, podróżujący tramwajem ku przerażeniu pasażerów, pijący wódkę i grający w szachy z wiedźmą Hellą, dalej rudowłosy Azazello z wystającym kłębem, Korowio alias Fagot – wysoki chudzielec w kraciastych spodniach i z rozbitymi binoklami, a także wspomniana już Hella – ruda i zielonooka wiedźma z blizną na szyi. Nietypowy to obraz szatańskiego orszaku. A ile z nim zamieszania! Przygotowania do corocznej fety na cześć messera, podczas której upiorni goście, rozpoczynając od króla, a kończąc na szulerze, rajfurkach i matce-dusicielce, uformują swoisty *danse macabre* – orszak wszystkich grup społecznych skazanych na wieczne męki, wywołują w Moskwie spory ambaras. Dochodzi do serii niewytłumaczalnych i makabrycznych zjawisk. Po występie „trupcy” Wolanda w teatrze *Variétés* ludzie biegają nago po ulicy, raz po raz ktoś w tajemniczych okolicznościach ginie (na przykład pod kołami tramwaju) albo znika (i ląduje na Krymie). W mieście panuje histeria. Ludzie nie potrafią sobie poradzić z tym, co się dzieje, a jedyne racjonalne wytłumaczenie, które brzmi: „szatan przybył do Moskwy”, traktowane jest jak słowa szaleńca, niedopuszczalne w „najlepszym z możliwych społeczeństwach”. Dlatego szpital psychiatryczny prawie pęka w szwach od „tych, którzy widzieli diabła”. W ateistycznym państwie osoby takie uważane są za umysłowo chorych, za schizofreników żyjących w świecie własnych fantazji. Aby ogarnąć postępującą w mieście psychozę, „chorych” wysyła się więc do tzw. „psychuszek”, gdzie sztab lekarzy i pielęgniarek leczy ich zagrażające porządkowi społecznemu „szaleństwo”.

Opętanie w powieści Bułhakowa raczej więc wyzwala ludzi od zła, jakim jest system polityczny, narzucający wszystkim jeden tok myślenia, tępiący indywidualność oraz wolność wyboru, niż wywołuje przerażenie faktem pojawienia się diabła. Dzięki tym kilku dniom spędzonym przez szatana w sowieckiej Moskwie mieszkańcy poczuli powiew czegoś nowego, dotychczas niespotykanego. Nagle w państwie wszechwiedzy i nieustannej kontroli każdej czynności obywatela zapanował chaos, rozszalała się samowola i rozpusta! Warto zwrócić w tym momencie uwagę na rozbrzmiewający w tle powieści diabelski śmiech. Słychać go w teatrze *Variétés*, po odegraniu przez orkiestrę wyuzdanego i nieprzyzwoitego w efekcie marsza:

(...) w *Variétés* zaczęło się po tym wszystkim coś w rodzaju istnej wieży Babel. Mili-jancjanci biegali w kierunku łoży Siemplejarowa, gapie włązili na poręczce krzesel,

słysać było wybuchy piekielnego śmiechu, oszalałe okrzyki, które zagłuszał złoty brzęk talerzy orkiestry<sup>5</sup>.

Podobną atmosferą przepojony jest bal u messera:

Pieniste słupy szampana strzelały ku górze. Kryształowe dno basenu podświetlone od dołu jarzyło się przebijającym przez warstwy wina światłem i widać było w tym winie srebrzyste ciała pływających. Kobiety wyskakiwały z basenu pijaniutkie. Pod kolumnami dzwoniły śmiechy, huczały jak jazz<sup>6</sup>.

Diabelski śmiech staje się więc przekąźnikiem wywrotowych treści i zachowań. Niestosowny i nieokiełznany płynie wartkim strumieniem, bezlitośnie burząc utrwalony przez dziesięciolecia ład, deformując i „wykolejając” rzeczywistość. Moskwa w powieści Bułhakowa jawi się jako „świat na opak”, widziany „inaczej, ale wcale nie gorzej (jeśli nie lepiej) niż z pozycji powagi”<sup>7</sup>. Czy to aby nie przebłycki „ludowej kultury śmiechu”, która „odznaczała się wyjątkowym radykalizmem, wolnością i bezlitosną trzeźwością”<sup>8</sup>? Prezentowany w *Mistrzu i Małgorzacie* światopogląd to nic innego jak „karnawał” – myślenie anarchizujące, przejawiające się najdobitniej w parodii, błazenadzie, grotesce, emanujące z obrazów obscenicznych i mowy familiarno-jarmarcznej<sup>9</sup>. Absurdalne dni pozwoliły moskwianom chociaż na chwilę odebrać się od rutynowego schematu dnia z życia *homo sovieticus*, wpajanego jako model jedynie właściwy i sprzyjający rozwojowi społeczeństwa. Szatan ze swoją świtą z pewnością zasiał w wielu sercach ziarenko wątpliwości, czy aby na pewno „żyjemy w najlepszym z możliwych światów”?

Diabły w *Mistrzu i Małgorzacie* obalają zatem stereotyp złych mocy, bezwzględnie szkodzących człowiekowi. Ich kreacja jest karykaturalna i groteskowa. Szatan przekonujący ateistę, że Jezus istniał naprawdę, demaskujący ludzkie zakłamanie, obłudę, pruderię, szczególnie w trakcie przedstawienia w teatrze *Variétés*, przypomina diabła kulawego z powieści A.R. Lesage’a, który odkrywał dachy domów, aby ukazać zepsucie ich mieszkańców. Czyż to podobieństwo nie jest uderzające? Demony w dziele Bułhakowa – paradoksalnie – szkodzą tylko złemu systemowi oraz ludziom przesiąkniętym jego ideologią, zepsutym żądzą władzy i pieniędzy, pozbawionym podstawowych ludzkich odruchów, zdegenerowanym moralnie. Sprzyjają natomiast człowiekowi wiernemu swoim przekonaniom, nieskalanemu brudem fał-

<sup>5</sup> M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, Warszawa 2006, s. 177.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 369.

<sup>7</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975, s. 137.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>9</sup> A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 157.

szu i konformizmu. Dlatego pomagają Mistrzowi i Małgorzacie. Nie jest to jednak pomoc zupełnie bezinteresowna. Małgorzata, godząc się na pełnienie obowiązków królowej „balu u szatana”, a więc oddanie swej duszy do dyspozycji diabła, otrzymuje nagrodę: może zażądać od messera, by spełnił jedno jej życzenie. Wybiera wspólną przyszłość u boku Mistrza. Jej „poświęcenie” nie zostaje jednak potępione. Po śmierci razem z Mistrzem osiągają wieczny spokój:

I oto zobaczyli oboje przyobiecany świt. Zaczęło świtać natychmiast, przy północnym księżycu. Mistrz przechodził ze swą umiłowaną w blasku pierwszych promieni poranka przez omszały kamienny mostek. (...)

– Posłuchaj, jak cicho – mówiła do mistrza Małgorzata (...). Popatrz, oto jest już przed tobą twój wieczysty dom, który otrzymałeś w nagrodę<sup>10</sup>.

Miejsce, w którym przebywają, trudno jednak nazwać Rajem, nie jest to także Piekło. Chodzi tutaj raczej o stan pośredni między czyścem a nirwaną, swego rodzaju „przed-Raj”, po którym kochankowie być może udadzą się na Niebieskie Polany.

Szatan u Bułhakowa wyraża dwoistość natury człowieka w sposób bardzo nietypowy. Uwypuklając jej złą stronę, pozostaje w swym „diabelstwie” nad wyraz ludzki. Szatan-kosmopolita, swego rodzaju *globetrotter*, doskonale zna człowieka – jego pragnienia, słabości, bolączki, wie, z której strony podejść, aby obnażyć ludzką chciwość i zakłamanie. Diabeł jest w każdym miejscu kuli ziemskiej. Z człowiekiem Północy łowi foki, z człowiekiem Południa wędruje przez Saharę, z człowiekiem Zachodu poszukuje złota w Kolorado, a z człowiekiem Wschodu pochyla się nad sadzonką ryżu. Można więc zaryzykować tezę, że jest człowiekowi bliższy niż Bóg. Towarzysząc ludzkim poczynaniom krok po kroku, sprawia paradoksalne wrażenie – przypomina raczej anioła stróża, aniżeli księcia ciemności! W pewnym sensie zamienia się rolami z wysłannikiem Niebios – bada ludzkie dusze i sprawdza siłę cnoty oraz wiary. Tym, którzy pomyślnie przejdą jego próby, darowane będą wszelkie winy i dana będzie szansa zbawienia.

W ciele głównej bohaterki opowiadania Iwaszkiewicza szaleje aż dziewięć demonów: Behemot, Balaam, Isaakaron, Grezyl, Aman, Asmodeusz, Begerit, Lewiatan i... Zapaliczka. Imiona to straszne, znane w tradycji jako symbolizujące bestie, monstra, potwory. Jakże śmiesznie brzmi jednak ostatni z grupy demonów. Obecność komicznie nazwanego diabła odbiera powagę prezentowanym wydarzeniom. Czyżby więc diabeł nie był tak straszny, jak go malują, a opętanie wcale nie takie złe i przerażające, jak by się wydawało?

<sup>10</sup> M. Bułhakow, op. cit., s. 522-523.



Działanie demonów można obserwować tylko poprzez zachowanie przełożonej ludyńskiego klasztoru oraz kilku innych mniszek. I znów – jest to zachowanie co najmniej dziwne. Postać Matki Joanny tyleż bowiem budzi grozę, ile wywołuje uśmiech. Ślady krogulczej dłoni na ścianach, nadludzka siła, konwulsje, krzyki – to tylko niektóre z symptomów jej opętania. Obok nich pojawiają się także zbiorowe akrobacje w kościele i tańce nago w ogrodzie...

Wydaje się, iż obecność demonów zamiast przeszkadzać, wręcz pochlebia mieszkańcom klasztoru, a zwłaszcza Matce Joannie. Żyjąca od lat w zamknięciu i odosobnieniu, teraz ma swoje pięć minut: jest znana na całej Smoleńszczyźnie, na niej skupia się uwaga grona egzorcystów, jej „diabelskie wyczyny” wywołują poruszenie i ciekawość wśród spragnionej widowiska ludności. Przybywający na odpust wierni pod osłoną pobożności skrywają zaboronny strach przed złym i równie wielkie pragnienie jego ujrzenia. Egzorcyzmy w Ludyniu stają się okazją do chwilowej odmiany nudnej i szarej rzeczywistości małego miasteczka na krańcach Rzeczypospolitej. Dlatego „spektakle” z udziałem Matki Joanny cieszą się w okolicy szczególnym zainteresowaniem. Czyż można chcieć większej sławy? Możemy nawet powiedzieć, że przełożona ludyńskiego klasztoru ma swoiste upodobanie w opętaniu. Ono daje jej radość, wprawia w dumę. Znudzona szarym życiem mniszki, borykająca się z odrzuceniem ze strony rodziny, dźwigająca na barkach ciężar ułomności i szpetoty w końcu została dostrzeżona i wyróżniona. Pragnienie wyeksponowania swojej osobowości można także interpretować jako objaw choroby psychicznej – hysterii. Powodowana kompleksami fizycznymi i psychicznymi, popadająca w skrajne nastroje – od wyciszenia aż do niepohamowanej ekspresji, mogłaby stać się jedną ze słynnych pacjentek Sigmunda Freuda.

Czy opętanie zrodziło w Matce Joannie pychę? Należałoby raczej zapytać: czy to czasem nie pycha zrodziła owo opętanie? Szatan może pojąć duszę człowieka tylko wtedy, gdy on sam go ukocha, jak stwierdził rabin. Czyż Joanna nie ukochała zła? Czyż nie ukochała go po to, aby coś w swoim życiu zmienić, aby spełnić swą odwieczną tęsknotę? Jedynym pragnieniem mniszki okazało się bycie świętą, za wszelką cenę. Jeżeli marzenie nie może się spełnić, jeśli nie można być świętą, czyż nie lepiej zostać potępioną? Zawsze to coś lepszego od bycia nijakim, bezbarwnym, trwającym zastygłym gdzieś pośrodku. Podobnie ksiądz Suryń. Czyż nie ukochał dobrowolnie szatana, aby ulżyć osobie, wobec której odczuwał litość, miłosierdzie, a może nawet coś więcej? Tak jak Małgorzata z powieści Bułhakowa oddała się do dyspozycji diabła, aby ponownie połączyć się ze swym ukochanym, tak też Suryń zgodził się na wieczne potępienie dla ocalenia fascynującej go kobiety. Ofiara zastępcza w obu przypadkach osiągnęła zamierzony cel, ale pozostawiła niewspółmierne skutki. O ile Mistrz z Małgorzatą uzyskali wieczny spokój, o tyle los Suryń, niczym wahadło, poruszał się mię-

dzy wyborem dobra a ostatecznym oddaniem się złu. Egzorcysta najprawdopodobniej utracił na wieki możliwość zbawienia. Słodycz w sercu, płynąca z ocalenia duszy Matki Joanny, być może zagłuszyła w nim głos sumienia i wprawiając w stan błogości, zrekompensowała poświęcenie. Niewykluczone także, iż Suryń, poddając się żarliwej ekspiacji, uzyskał jednak Boskie przebaczenie. Musiałby wówczas odstąpić od ochrony tej, o którą tak wytrwale i zacięcie walczył z diabłem. Czy okazał wystarczającą siłę i moc wiary, aby dokonać takiego wyboru, czy zwyciężył swoją słabość?

Demony pętające ciało i duszę Matki Joanny sprawiają zupełnie odmienne wrażenie niż orszak messera Wolanda. Ich działalność w dużo większym stopniu wpisuje się w tradycję postrzegania diabła jako kusiciela czy złego ducha, który czyha na zgubę człowieka. Ale też człowiek u Iwaszkiewicza okazuje się w pewnym sensie zagorzałym sojusznikiem diabła, tym, który wręcz pożąda jego obecności dla zrealizowania własnych celów. Dlatego to nie obecność demonów przeraża w opowiadaniu, lecz sam człowiek, obnażający swą drugą, ciemną naturę.

W *Mistrzu i Małgorzacie* oraz w *Matce Joannie od Aniołów* problem zła urasta do rangi zagadnienia fundamentalnego. Oba dzieła rozpatrują ten problem na wielu płaszczyznach, wskazując różne rozwiązania. A zatem – *unde malum?*

Odpowiedź, jakiej udziela Bułhakow, brzmi: zło tkwi raczej w systemie oraz narzuconych przez niego rolach społeczno-kulturowych niż w samym człowieku. Moskwa lat 30., rządząca się ideologią strachu, podejrzliwości, tchórzostwa, jest wynikiem układu politycznego. Człowiek nie stanowi w tym świecie żadnej wartości, nie ma prawa do godności, prywatności, a nade wszystko do indywidualności. Podobny sens niosą z sobą reguły kierujące życiem starożytnego Rzymu<sup>11</sup>, reguły, które sprawiły, że człowiek ze strachu przed konsekwencjami samodzielnego myślenia skazał Boga na śmierć.

Dlatego też dzieło *Mistrz i Małgorzata* z powodzeniem mogłoby nosić tytuł „O dobrym szatanie i złym systemie”. W przedstawionym przez Bułhakowa społeczeństwie diabeł nie jest w stanie czynić zła. Woland i jego towarzysze w gruncie rzeczy stają się obrońcami dobra. Sytuacja ta przywołuje na myśl słowa Goethego:

No więc... kim jesteś ty?  
Tej siły cząstką drobną,  
Co zawsze złego chce i zawsze sprawia dobro<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, op. cit., s. 380.

<sup>12</sup> J. Goethe, *Faust*, tłum. F. Konopka, Warszawa 1977, w. 1341-1343.

Paradoksalnie więc zło traci swą niszczycielską moc i uzyskuje status wartości z definicji mu przeciwnej. Szatan demaskuje zło w otaczającym człowieka świecie, eksponuje ludzkie słabości – chciwość, rozpustę, pychę – po to, aby je ośmieszyć i zdezwuować. Atakuje więc w powieści tylko tych, którzy mają coś na sumieniu, nie grają *fair* w stosunku do swoich bliźnich.

Jedna z odpowiedzi, która nasuwa się po analizie i interpretacji *Matki Joanny od Aniołów*, brzmi: zło wpisane jest w naturę świata i człowieka. Stanowisko to, inspirowane silnie myślą manichejską, reprezentuje w opowiadaniu Iwaszkiewicza reb Isze. Momentem przełomowym w utworze jest rozmowa Suryna z cadykiem. Egzorcysta dowiaduje się z niej, że zło „to może tylko brak aniołów? (...) Może to tylko własna natura człowieka?”<sup>13</sup>. Zło istnieje zatem w świecie i w człowieku jako naturalny, pierwotny budulec. Jest nieodłącznym składnikiem ziemskiej egzystencji. Jak powiedziałby Albert Camus: „każdy nosi w sobie dżumę, nikt bowiem, nikt na świecie nie jest od niej wolny”<sup>14</sup>.

Źródłem zła może się także okazać dobro. W *Matce Joannie od Aniołów* to właśnie pragnienie świętości, a także litość, miłosierdzie, może nawet miłość, przyczyniły się do tragedii obojga bohaterów.

Klucz freudowski pozwala natomiast dostrzec w opowiadaniu Iwaszkiewicza jedno ze źródeł zła w zaburzeniach życia psychicznego człowieka. Kompleksy, fobie, niska samoocena, urazy z dzieciństwa – to wszystko oddziałuje na stan ludzkiego ducha. W pewnym momencie sam człowiek pragnie zła, wywołuje je, aby uzyskać wyjątkowość, inność, coś, czego przez całe życie pragnął. Przypadek Matki Joanny pokazuje, jak wiele goryczy tkwi w kobiecie, która od dziecka borykała się ze wstydem, odrzuceniem, której tak bardzo brakowało samoakceptacji i zrozumienia ze strony bliskich. Zakorzeniona w niej frustracja w końcu wypłynęła na światło dzienne w postaci opętania bądź hysterii.

Właściwie żaden z bohaterów opowiadania Iwaszkiewicza nie miał udanego dzieciństwa. Oddani od wczesnych lat na służbę Bogu, nigdy nie zaznali troski ani czułości, wczynie trawiła ich samotność oraz poczucie pustki wewnętrznej. Wspominając obrazy z dzieciństwa, nigdy nie znajdowali w nich rzeczywistej ulgi. Odnawiały się dzięki nim pytania o sens dotychczasowej egzystencji, prowadzonej właściwie na marginesie „prawdziwego życia”. Gdy się spotkali, również uspięne dotychczas popędy, szczególnie *libido*, dały o sobie znać. Pomędzy Joanną a Surynem był niewątpliwie pewien element pociągania fizycznego. Dwuznaczne rozmowy na strychu, głębokie spojrzenia, dotyk dłoni... Nawarstwienie w psychice

<sup>13</sup> J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. 341.

<sup>14</sup> A. Camus, *Dżuma*, [w:] idem, *Cztery opowieści*, Warszawa 2006, s. 285.

tylu tłumionych przez lata problemów oraz emocji musiało w efekcie doprowadzić do erupcji zła w postaci szaleństwa czy dobrowolnego opętania.

Bułhakow stał na stanowisku, iż prawda, dobro, sprawiedliwość górują nad siłą zła i są w stanie ją pokonać. Dlatego człowiek w świetle jego powieści zobowiązany jest do maksymalnego realizowania swojego człowieczeństwa i bezwzględnej wierności samemu sobie. Tylko wtedy zdoła dostrzec czynione przez siebie zło i wziąć za nie odpowiedzialność<sup>15</sup>. Przesłanie *Mistrza i Małgorzaty* wpisywałoby się zatem w światopogląd istic Sartre'owski:

Wolność polega na tym, aby śmiało rozpatrywać każdą sytuację, w jaką wpakuje nas życie, i brać na siebie wszelką wynikłą stąd odpowiedzialność<sup>16</sup>.

Byłoby bliskie również Camusowi:

I trzeba czuwać nad sobą nieustannie, żeby w chwili roztargnienia nie tchnąć dżumy w twarz drugiego człowieka i żeby go nie zakazić. Mikrob jest czymś naturalnym. Reszta, zdrowie, nieskazitelność, czystość, (...) to skutek woli, i to woli, która nie powinna nigdy ustawać. (...) są na tej ziemi ofiary i zarazy i trzeba, o ile to możliwe, nie zgodzić się na udział w zarazie<sup>17</sup>.

Iwaszkiewicz nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Stawia raczej więcej pytań. Przedstawia człowieka tragicznego, rozdartego pomiędzy pragnieniem dobra a nieuchronnością zła. W jego opowiadaniu zło nie istnieje bez dobra, a dobro bez zła. Ta dramatyczna współzależność nie napawa optymizmem, nie strąca też człowieka w otchłanie pesymizmu. Po prostu daje do zrozumienia, że jest to problem wiecznie otwarty, a w każdej odpowiedzi kryje się dwuznaczność.

Zło niejedno ma imię i niejednen wizerunek. Powieść Bułhakowa oraz opowiadanie Iwaszkiewicza są tego najlepszym przykładem. Nie sposób powiedzieć jednoznacznie, czym właściwie jest zło i jakie są granice jego działania. Ale za to z pewnością można stwierdzić, iż istnieje w świecie, w człowieku pewna tajemnicza siła, która popycha go do działania *contra*, do występowania przeciw ustalonej moralności i przeciw drugiemu człowiekowi, do zadawania mu bólu fizycznego i psychicznego. Celem zła jest zguba ludzkości, a narzędziem ciągle zadawanie pytań, nieustanne sianie wątpliwości.

Czynienie dobra przynosi zadowolenie, zło piętnuje zaś życie wyrzutami oraz cierpieniem duszy. Nasze człowieczeństwo zależy od tego, na ile pozwolimy tej sile siebie posiąść,

<sup>15</sup> *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, op. cit., s. 381.

<sup>16</sup> J.P. Sartre. [Online]. Protokół dostępu: <http://cytaty.eu/autor/jeanpaulsartre.html> [2 lutego 2010].

<sup>17</sup> A. Camus, op. cit., s. 285-286.

obezwładnić, zniewolić, a na ile zaczniemy od siebie wymagać postępowania etycznego, trenować swoją silną wolę, umiejętność sprzeciwiania się temu, co niezgodne z naszym światopoglądem oraz sumieniem. Mamy w życiu wiele do powiedzenia, wiele także...

(...) w życiu musimy. Ale nie musimy czynić zła. A jeśli jakaś siła, jakiś strach, zmusza nas do czynienia zła, to nie zmusi nas do tego, byśmy tego zła chcieli. Tym bardziej nie zmusi nas do tego, abyśmy trwali w tym chceniu. W każdej chwili możemy wznieść się ponad siebie i zacząć wszystko od nowa<sup>18</sup>.

To piękne i optymistyczne słowa. Oby tylko człowiek zechciał podjąć trud ich spełnienia.

#### ABSTRACT

Bulgakov's *The Master and Margarita* and Iwaszkiewicz's *Mother Joan of the Angels* are concerned with the problem of evil. They examine its origins, presence in the world and impact on human beings. Bulgakov's novel is organized around the visit of Woland – a performer of black magic – and his company. The series of paranormal incidents reveal that Woland is Satan in disguise who has come to Moscow to expose the ugly side of human nature. It turns out that the citizens of the Soviet Union are greedy, hypocritical and vicious. However, the novel's main idea is that people are evil because the political system in which they live makes them behave like this. In a world without personal and spiritual freedom there cannot be a place for good, truth or beauty. Paradoxically, it is because of Woland's fancy tricks that people reveal their true colours. What the devil really attacks is not human nature but rather the conditions that make it corrupt. *The Master and Margarita* may thus be read as a philosophical allegory of good and evil as well as a harsh socio-political satire on the oppressive Communist régime and its spiritual emptiness. Iwaszkiewicz's *Mother Joan of the Angels* also touches upon the existence of evil in the world. However, the devil's impact on human beings is exposed quite differently than in Bulgakov's masterpiece. Iwaszkiewicz's story is woven around the demonic possession of the nuns of the Abbey of Ludyń, and especially its abbess – Mother Joan. She is possessed by nine demons who make her do incredible things. Those demonic "performances" make father Suryn – the exorcist – came to save her. But the more he tries to free her from the power of the devil, the more she wants to be possessed by the dark forces. Mother Joan enjoys the state of demonic possession as it finally makes her famous, respected and admired. She becomes someone special – someone she always wanted to be. Therefore, the evil spirits are evoked here because the abbess invites them into her life. She finds evil attractive as it brings her personal fulfillment. In *Mother Joan of the Angels* evil is not a matter of a bad system but it is an integral part of human nature. Iwaszkiewicz's story presents then a rather pessimistic view of human condition, whereas in *The Master and Margarita* there is still a deep belief in the goodness of man.

<sup>18</sup> J. Tischner, cyt. za: W. Bonowicz. *Gest nadziei*. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.tischner.org.pl/artykulym.php?aid=38> [2 lutego 2010].

## BIBLIOGRAFIA

1. Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais 'go*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.
2. Bonowicz W. *Gest nadziei*. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.tischner.org.pl/artty-kulym.php?aid=38> [2 lutego 2010].
3. Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*, Warszawa 2006.
4. Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006.
5. Camus A., *Dżuma*, [w:] idem, *Cztery opowieści*, Warszawa 2006.
6. Goethe J., *Faust*, tłum. F. Konopka, Warszawa 1977.
7. *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 2002.
8. Iwaszkiewicz J., *Opowiadania wybrane*, Wrocław 2001.
9. Sartre J.P. [Online]. Protokół dostępu: <http://cytaty.eu/autor/jeanpaulsartre.html> [2 lutego 2010].
10. *Słownik filozofii*, red. J. Hartman, Kraków 2004.

JAROSŁAW ZAPART

## O PRZEŻYCIU ESTETYCZNYM I MISTYCZNYM U ABHINAWAGUPTY

### WPROWADZENIE. WSTĘP DO TEORII RASA

Abhinawagupta (*Abhinavagupta*) (ok. 950-1020) to jedna z postaci, które wywarły decydujący wpływ na kształt sanskryckiej poetyki i estetyki. Urodzony w Kaszmirze, był człowiekiem o wielu obliczach: filozofem i estetykiem, mistykiem i poetą, teologiem i teoretykiem poetyki, egzegetą i świętym, autorem doniosłych komentarzy do dzieł estetycznych, a także encyklopedycznego kompendium *Tantraloka* (*Tantrāloka*) – kanonicznej wykładni śiwaizmu kaszmirskiego. Człowiek o niezwykle szerokich horyzontach i licznych talentach, postać na wpół mityczna i, jak wiele wybitnych osobistości w Indiach, otaczana do dziś nabożną czcią.

Kwestie, które będą przedmiotem tego artykułu, Abhinawa wyłożył w dwóch komentarzach do klasycznych dzieł zajmujących się m.in. zagadnieniami poetyki i estetyki: *Loćana* (*Locana*) do *Natjasiastry* (*Nāṭyaśāstra*), autorstwa Bharaty oraz *Abhinawabharati* (*Abhinavabhārati*) do *Dhwanjaloki* (*Dhvanyāloka*), autorstwa Anandawardhany (Ānandavardhana, IX w. n.e). Dzięki staraniom tego wszechstronnego tytana pracy, o którym uczeni indyjscy powiadają, iż „sam jeden uczynił z poetyki naukę”<sup>1</sup>, wiele rozproszonych pojęć zostało zebranych w jeden, spójny system estetyczny. Zasługą Abhinawy na polu szeroko pojętej estetyki jest kompleksowe opracowanie popularnej (i wpływowej) teorii *rasa-bhawa*, a także zaprezentowanie mistycznego modelu przeżycia estetycznego. Poniżej przyjrzymy się pokrótce specyfice osiągnięć Abhinawagupty. Zaczniemy jednak od przybliżenia teorii, która w największym stopniu ukształtowała oblicze indyjskiej estetyki.

<sup>1</sup> J.L. Masson, M.V. Patwardhan, *Śanta Rasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Poona 1969, p. VI.

Spośród wszystkich zagadnień poruszanych przez sanskryckich teoretyków niewątpliwie największym zainteresowaniem cieszył się termin *rasa*. Po raz pierwszy w sensie technicznym użyty został w traktacie *Natjasiastra* (II w. p.n.e – II w. n.e), najstarszym dziele zajmującym się teorią dramatu i literatury. Według Bharaty, mitycznego autora *Natjasiastry*, *rasa* jest dla przedstawienia tym, czym sok dla rośliny, czyli warunkiem istnienia. *Rasa* powstaje z zespolenia trzech elementów: przedstawionych na scenie osób i okoliczności, zewnętrznych objawów odczuwanych emocji oraz z ulotnych stanów umysłu towarzyszących przedstawianej emocji. W swoim wnętrzu odbiorca „smakuje” emocje trwałe, ogólne stany emocjonalne przynależne każdej jednostce ludzkiej – *sthajibhawa* (*sthāyibhāva*), które są pobudzane tym, co płynie ze sceny, czyli doznaniem przedstawionym – *natjarasa* (*nātyarasa*). Gdyby pojęcie to zredukować do najprostszej postaci, można by uznać, iż *rasa* stanowi cel literatury, którym jest pobudzenie emocjonalnej reakcji u odbiorcy, a utwór literacki lub przedstawienie teatralne istnieje tylko po to, aby stanowić obiekt przyjemności estetycznej<sup>2</sup>. Kanoniczny podział obejmuje osiem emocji podstawowych, które pobudzane są przez „smaki” przedstawienia.

<b>natjarasa (nātyarasa)</b>	<b>sthajibhawa (sthāyibhāva)</b>
<i>śringara</i> ( <i>śrngāra</i> ) – smak erotyczny, zmysłowy	<i>rati</i> ( <i>rati</i> ) – miłość
<i>raudra</i> ( <i>raudra</i> ) – smak gniewny	<i>krodha</i> ( <i>krodha</i> ) – gniew, złość
<i>wira</i> ( <i>vīra</i> ) – smak heroiczny	<i>utsaha</i> ( <i>utsāha</i> ) – odwaga, siła
<i>bibhatsa</i> ( <i>bībhatsa</i> ) – smak grozy, odraza	<i>džugupsa</i> ( <i>jugupsā</i> ) – wstręt, groza
<i>hasja</i> ( <i>hāsyā</i> ) – smak komiczny	<i>hasa</i> ( <i>hāsa</i> ) – radość, ironia
<i>karuna</i> ( <i>karuṇa</i> ) – smak współczucia	<i>śoka</i> ( <i>śoka</i> ) – smutek, litość
<i>adbhuta</i> ( <i>adbhuta</i> ) – smak cudowności	<i>wismaja</i> ( <i>vismaya</i> ) – cudowność, zdziwienie
<i>bhajanaka</i> ( <i>bhayānaka</i> ) – smak trwogi, lęku	<i>bhaja</i> ( <i>bhaya</i> ) – strach, lęk

<sup>2</sup> K.V. Chari, *Sanskrit criticism*, Delhi 1993, p. 12.



W swoim pionierskim dziele Bharata podkreśla rolę *rasa* w każdym udanym przedsięwzięciu teatralnym. Mówi o tym, iż wszystkie dostępne artystom środki powinny być użyte do jak najpełniejszego zarysowania nastroju emocjonalnego, czyli przedstawiać *rasa* w sposób najdoskonalszy z możliwych. Sam Bharata nie wdaje się w teoretyczne rozważania dotyczące szczegółowych aspektów *rasa*, jak np. wyznaczenie wyraźnej granicy między emocjami trwałymi a przedstawionymi. Ze wskazówek, jakie nam pozostawił, możemy jednakże wnioskować, iż w całym procesie najważniejsza jest dlań emocja trwała, która jest zarówno punktem wyjścia, jak i dojścia, tj. jej pobudzenie jest zadaniem artysty, a jej smakowanie jest przywilejem odbiorcy, który potraktowany odpowiednim bodźcem może na nowo przeżywać już znane (bo wrodzone) stany emocjonalne. Pomimo braku jednoznacznej definicji mamy podstawy twierdzić, że dla Bharaty *rasa* może być: stanem pełnego przeżycia emocji subiektywnych, wywołanych bodźcem przedstawienia; istotą, esencją owych emocji, czyli ich najczystsza postacią, albo też doskonałym przedstawieniem ich cech<sup>3</sup>.

Na przestrzeni wieków różne koncepcje teoretycznoliterackie przyznawały palmę pierwszeństwa poszczególnym elementom obecnym w wypowiedzi literackiej. I tak szkoła *alamkara* (*alamkāra*, dosł. „ozdoba”) istoty poezji poszukiwała w sile oddziaływań figur poetyckich<sup>4</sup>. Szkoła stylu, czyli *riti* (*rīti*), widziała w poezji środek wyrazu oparty na wewnętrznych strukturach<sup>5</sup>, szkoła *dhwani* (*dhvani*) na pierwsze miejsce wysuwała sugerowane znaczenie utworu<sup>6</sup>, podczas gdy szkoła *rasa* – jego zdolność do wpływania na ludzkie emocje.

Elementy dwóch ostatnich szkół zostały połączone w system *rasa-dhwani*, który z czasem zdobył największe znaczenie. Za sprawą Anandawardhany, autora *Dhwanjaloki*, i Abhinawagupty teoria ta zdobyła przewagę nad innymi systemami i uznana została za kanoniczną. Abhinawa doprowadził rozważania indyjskich teoretyków do ostatecznej konkluzji i uznał *rasa* za bezsprzeczną esencję i fundament literatury. Jego zdaniem wszystkie rodzaje sugestii

<sup>3</sup> H. Marlewicz, *O interpretacjach idei rasa w staroindyjskiej teorii dramatu*, [w:] *Teatr Orientu*, red. P. Piekarski, Kraków 1998, s. 95.

<sup>4</sup> W *Natjasiastrze* odnajdujemy cztery podstawowe figury poetyckie (*alamkary*): *upamā* – porównanie, *rūpaka* – metafora rzeczownikowa, *dīpaka* – zeguma, oraz *yamaka* – rym. Szczegółową klasyfikacją i omówieniem roli figur poetyckich zajmował się w swoim dziele *Kāvyaśāstram* Bhāmaha – jeden z najważniejszych przedstawicieli szkoły *alamkary*.

<sup>5</sup> Za prekursora szkoły stylu uważa się Dandina (Daṇḍin), autora traktatu *Kāvyaśāstra*. Dandin nadal ważną rolę przypisywał figurom poetyckim, ale uważał, że piękno poezji tkwi przede wszystkim w odpowiednim zastosowaniu tzw. *guṇa*, czyli „zalet” (stylistycznych), takich jak np. uporządkowanie, spójność, jasność, dokładność itd. Vāmana, inny reprezentant szkoły *riti*, pojmował styl jako specyficzny układ (organizację) słów. Istotę stylu stanowiły *guṇy*, czyli czynniki przydające dziełu piękna zarówno w warstwie znaczeniowej, jak i brzmieniowej.

<sup>6</sup> *Dhwani* to inaczej siła sugestii. Wskazuje, że sens literatury leży poza dosłownym znaczeniem słów. To coś, co leży ponad i poza słowami. Jak czytamy w *Dhwanjaloc*: „Mocą poezji jest sens sugerowany, zaś *rasa* jest niczym innym, jak właśnie tym sugerowanym przez utwór sensem”. Por. H. Marlewicz, op. cit., s. 98-99.

czepane z figur poetyckich lub *dhwani* w końcu rozplývają się w *rasa*, która jest formą najwyższej sugestii i nośnikiem esencji utworu literackiego.

W myśli teoretycznej Abhinawy znalazły się tak reinterpretacje wcześniejszych koncepcji (w *Abhinawabharati* autor prezentuje niektóre idee swoich poprzedników), jak i oryginalne elementy. W swoich, wspomnianych już wcześniej, dwóch głównych pracach teoretyk ten rozpatrzył niemal wszystkie zagadnienia indyjskiej estetyki. Jego komentarze opierają się głównie na interpretacji i wychwytywaniu „ukrytych”, sugerowanych znaczeń z określonych wersów, pochodzących z dzieł poprzedników. Jako interpretator Abhinawa wykazuje się wielką przenikliwością, a biegłość językowa pozwala mu na wyciągnięcie błyskotliwych wniosków.

Żadne z dzieł Abhinawy nie było pomyślane jako stricte filozoficzne, jednak mając na uwadze dalszy tok naszych rozważań, warto podkreślić, że Abhinawa był głęboko zainteresowany wykazaniem solidnych, filozoficznych podstaw swoich teorii. Znajduje to swój wyraz pośrednio w doszukiwaniu się transcendentnych cech literatury i kierowaniu uwagi ku jej filozoficzno-religijnej podbudowie. Następuje tu pewne zerwanie z dotychczasową tradycją krytycznoliteracką: zagadnienia religijne nie były przedmiotem zainteresowania *Natjasiastry*, nie znajdujemy tam bowiem odpowiedniej terminologii ani analogii z literaturą religijną. U Anandawardhany religijne zainteresowania były wyraźniejsze, jednak nie znalazły ujścia w sformułowaniu autorskiej teorii<sup>7</sup>. Abhinawa dostrzegł natomiast potrzebę przeczepienia pewnych filozoficzno-religijnych doktryn na grunt estetyki.

Możemy przypuszczać, że jako człowiek głęboko religijny Abhinawa musiał zmagać się z pewnego rodzaju wewnętrzną presją, wymuszającą uzasadnienie zainteresowania czysto świecką literaturą. Wynikiem tych wątpliwości okazała się potrzeba nadania swoim tezom rzetelnego filozoficznego uzasadnienia. Sytuacji Abhinawy nie ułatwiał fakt, iż wielu indyjskich filozofów odnosiło się do poezji z lekceważeniem lub co najwyżej pobłażaniem<sup>8</sup>. Abhinawa pragnął zaś dowieść, że najlepsza literatura potrafi przybliżyć człowieka do transcendencji. Posługując się językiem właściwym religii, zdołał również wykazać, że przeżycia estetyczne i mistyczne opierają się na podobnych podstawach.

<sup>7</sup> W swoim zaginionym dziele pt. *Tattwaloka (Tattvāloka)* Anandawardhana miał ponoć rozpatrywać wzajemne relacje pomiędzy poezją a filozofią. Tego, czy owo dzieło miało jakiś wpływ na rozwój poglądów Abhinawy, możemy się jedynie domyślać. Por. J.L. Masson, M.V. Patwardhan, op. cit., p. VII.

<sup>8</sup> Logik Dżajantabhata (Jayantabhata) miał stwierdzić: „Nie ma sensu spierać się z poetami”. Filozofowie szkoły mimansy również nie byli poetom przychylni: „Powinno się unikać bezużytecznej paplaniny, jaką jest poezja” – głosiła jedna z ich maksym. Ibidem, p. VIII.

## DOŚWIADCZENIE ESTETYCZNE I MISTYCZNE JAKO STANY POKREWNE

Jednym z poprzedników Abhinawy, o którym on sam wyrażał się z uznaniem, był Bhattanajaka (Bhaṭṭanayaka, IX/X w.). Teoretyk ten pojmował efekt doznania estetycznego jako zbliżony do stanu osiąganego w trakcie medytacji. Jego zdaniem, w wyniku mechanizmu uogólnienia (*sadharanikarāṇa*), tak widzowie, jak i aktorzy dramatu odzierają najpierw *rasa* z przynależnego jej w danych okolicznościach kontekstu. Dzięki temu procesowi mogą wspólnie „smakować” i przeżywać wrodzone stany emocjonalne w oczyszczonej postaci. Charakterystyczny dla doświadczenia estetycznego ma być stan błogości, doświadczany dzięki zintensyfikowaniu przejawiania się *guny* boskości – *sattwy*<sup>9</sup>. Świadomość widza wypełnia się świetlistością i szczęśliwością, jej stan podobny jest do tego, jaki osiąga się realizując w sobie prawdę o mistycznej tożsamości atmana z brahmanem<sup>10</sup>. Takie przeżycie jest zasadniczo różne od wszelkich doświadczeń normalnego życia. Jest przede wszystkim pozbawione dezorganizujących, chaotycznych elementów codzienności, a przepełnione tylko *sattwą*.

Jak pokazują współczesne badania naukowe, prowadzone nad psychologią doświadczeń religijnych, umysł człowieka zaangażowanego w mistyczne odczuwanie rzeczywistości funkcjonuje w sposób odmienny od zwyczajowych schematów. Stan ten charakteryzuje się tzw. „deautomatyzacją”, czyli „zawieszeniem normalnych sposobów postrzegania i myślenia, wywołanych zmianą trybu wykorzystania uwagi”<sup>11</sup>. Zajmujący się tą problematyką Arthur Deikman zauważył, że człowiek dysponuje dwiema głównymi możliwościami w organizacji uwagi: pierwsza – konwencjonalna – towarzyszy nam w codziennym życiu, gdy natomiast druga, zwana modalnością receptywną, jest „ukierunkowana na teraźniejszość”, kiedy to zanika poczucie jednostkowego „ja”, a celem percepcji staje się odbiór otoczenia, a nie interakcja czy manipulacja nim. Deikman podkreśla, że taka kontemplacyjna postawa nie powinna być rozumiana jako beczynność, lecz jako odmienny sposób postrzegania świata, nakierowany na inne niż zazwyczaj cele. W tym momencie pojawia się pytanie, jak dalece ów model funkcjonowania ludzkiego mózgu można zastosować do przeżyć o charakterze estetycznym?

<sup>9</sup> To nawiązanie do teorii, wedle której cała rzeczywistość składa się z trzech pierwotnych jakości – *gun* (*guṇa*): *sattwy* (*sattva*) – pierwiastka boskości i czystości, *radžas* (*rajas*) – pierwiastka pasji i aktywnej energii, oraz *tamasu* (*tamas*) – pierwiastka pasywności i umysłowego zaślepienia.

<sup>10</sup> Znaczenie brahmana w ortodoksyjnej myśli bramińskiej ewoluowało od magicznej mocy zawartej w wedyjskich formułach ofiarnych, aż do pierwotnego bytu, ostatecznej rzeczywistości, podstawy wszystkiego, co istnieje. Brahmanowi, rozumianemu jako makrokosmos, odpowiada atman (*ātman*), czyli mikrokosmos, rozumiany jako zasada indywidualna, dusza lub duch. Teorię utożsamiającą pierwiastek obiektywny z subiektywnym odnajdujemy po raz pierwszy w *Upaniszadach* (*Upaniṣad*). Wielokrotnie interpretowana i rozwijana, stała się ona podstawą m.in. dla niezwykle popularnej i wpływowej filozoficznej szkoły wedanty (*vedānta*).

<sup>11</sup> M. Jakubczak, M. Sacha-Piekło, *Wprowadzenie*, [w:] *Między wiarą a gnozą*, red. M. Jakubczak, M. Sacha-Piekło, Kraków 2003, s. 24-25.

Aby uzupełnić nasze rozważania o nowe konteksty i jednocześnie potwierdzić intuicje Abhinawagupty co do pokrewnego charakteru interesujących nas zjawisk, sięgnijmy na moment do myśli estetycznej Zachodu.

Z założeniami wystosowanymi przez cytowanego powyżej Deikmana wydaje się korespondować postawa socjologa i estetyka Stanisława Ossowskiego, choć jego teoria dotyczy kwestii stricte estetycznych. Jak zauważa Ossowski, w momencie poważnego i skupionego odbierania dzieła sztuki obserwator rezygnuje ze sposobu myślenia, który towarzyszy mu na co dzień, czyli z nieustannego „zagładania” w przyszłość celem lepszej organizacji swoich zajęć, a skupia się na danym „tu i teraz”, innymi słowy – na życiu chwilą. Postawa ta charakteryzuje się przede wszystkim bezinteresownym i niepragmatycznym zgłębianiem postrzeganego zjawiska i cechuje wszystkie typy przeżycia estetycznego, zarówno te o charakterze czynnym (artysta, wykonawca), jak i te o charakterze kontemplacyjnym (widz, odbiorca)<sup>12</sup>. Polskiemu estetykowi nie umknęła bliskość doznań o charakterze religijnym i estetycznym, jednak analiza ich pokrewieństwa nie stanowiła bezpośredniego przedmiotu jego zainteresowania<sup>13</sup>. A i nas, w świetle tych rozważań, interesuje raczej fakt, iż Ossowski przeżyciu estetycznemu gotów jest przypisać zdolność uruchomienia odmiennego trybu pracy świadomości: skupionego i bez reszty oddanego terażniejszości.

Cofając się kilkanaście wieków wstecz, napotykamy spójny system estetyczny Plotyna (ok. 204-269), który doznania estetyczne uznał za jeden ze szczebli, po których duch ludzki wspina się ku absolutowi. Plotyn widział istotę sztuki nie jak dawniejsi Grecy, w naśladowaniu przyrody, lecz w twórczości urzeczywistniającej idee. Postulowany przez Plotyna absolut, z którego wyłonił się cały byt, odznaczał się dynamizmem, jego wrodzoną właściwością była nigdy niekończąca się ekspansja. Skoro byt najwyższy posiada tak silny aspekt twórczy, to praca artysty jest „odblaskiem bóstwa i sposobem upodobnienia się do niego”<sup>14</sup>. Postawa estetyczna w tym modelu jest zaś (obok wysiłku poznawczego i moralnego) jedną z dróg wiodących ku sferom doskonałości bytu. Piękno to odblask świata nadzmysłowego w zmysłowym; jego źródłem jest duch, który „prześwieca” przez formę dzieła. Jeśli podobają nam się zjawiska zmysłowe, barwy i kształty, to tylko dlatego, że w nich również przejawia się dusza. Duch ludzki delektuje się pięknem przez swoje pokrewieństwo z nim. W *Enneadach* (II 9, 16) czytamy:

<sup>12</sup> Por. S. Ossowski, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 76-84.

<sup>13</sup> „Jeszcze trudniej przeprowadzić choćby mglistą granicę pomiędzy pewnym typem przeżyć estetycznych z przeżyciami intelektualnymi (...) albo pomiędzy innym typem estetycznych przeżyć a sferą stanów religijnych”. Ibidem, s. 68.

<sup>14</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii. Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2000, s. 169.

Któż, kto ma muzykę w duszy, kontemplując harmonię duchowego świata, nie wzruszy się harmonią dźwięków, które słyszy ucho? (...) Przecież nawet spośród tych, co patrzą na obrazy wykonane przez artystów, nie wszyscy widzą to samo. A gdy w tym, co jest dane ich zmysłom, rozpoznają obraz czegoś ze świata myśli, to wstrząsa nimi przypomnienie prawdziwego bytu. I dopiero z tego przeżycia rodzi się miłość<sup>15</sup>.

Plotyn uczynił naukę o pięknie istotną częścią swego systemu metafizycznego, przyznając sztuce aspekt poznawczy: ujmuje ona ducha, który jest prawdziwym bytem. Człowiek, znajdując się w świecie materialnym, najmniej doskonałym, szuka dróg powrotu do absolutu. Jedną z nich jest sztuka.

Warto w tym miejscu, choćby w ogólnym zarysie, przypomnieć także rolę przeżycia estetycznego w filozofii Artura Schopenhauera. Kontemplacja sztuki u Schopenhauera została zakorzeniona głęboko w systemie jego metafizyki. Sztuka jest tu jednym ze środków do przewyciężenia woli, kategorii wyrażającej uniwersalną dążność i pragnienie, jakie bezustannie wypełnia i „napędza” cały świat. Wola nigdy nie ustaje i nigdy nie pozostaje w spoczynku. Na skutek uprzedmiotowienia w różnych obiektach ulega zarówno zróżnicowaniu, jak i skłóceniu. Jej cechą immanentną jest więc wewnętrzny konflikt, który niesie cierpienie światu i ludziom. Najwyższym celem etyki Schopenhauera jest wyrzeczenie się owej bezrozumnej siły. Zaznaczmy jednak, że w obliczu piękna wola ulega tylko chwilowemu zawieszeniu, ostatecznym jej zaprzeczeniem jest wyrzeczenie – asceza.

W swoim głównym dziele, *Świat jako wola i przedstawienie*, niemiecki filozof stwierdza, że przeżycie estetyczne jest formą kontemplacji dostępną człowiekowi, który stawia siebie w roli biernego widza.

Przed obrazem każdy powinien stać jak przed władcą, czekając, czy i jak się on do niego odezwie, ale pierwszemu odezwać się do niego nie wolno, tak jak do władcy, bo wtedy usłyszysz się tylko siebie samego<sup>16</sup>.

Widz opuszcza swoją zwykłą, nacechowaną pragmatyzmem postawę wobec rzeczy, przestaje troszczyć się o ich praktyczne przeznaczenie i zastosowanie, a skupia się jedynie na tym, co odbiera swoimi zmysłami. Zaprzestaje myślenia abstrakcyjnego, a całą aktywność swojego umysłu wkłada w kontemplowanie tego, co ma przed sobą. Wypełnia swą świadomością

<sup>15</sup> Idem, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Wrocław 1962, s. 384.

<sup>16</sup> A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, [w:] J. Garewicz, *Schopenhauer*, Warszawa 2000, s. 140.

mość tym, czego doświadcza. W ten sposób, przez swoją zdolność do zaprzeczenia woli, kontemplacja estetyczna staje się formą najwyższego poznania.

Każde dzieło sztuki stara się pokazać życie i rzeczy takimi, jakie są naprawdę, choć nie każdy potrafi je w ten sposób uchwycić, gdyż patrzy przez mgłę przypadków obiektywnych i subiektywnych. Sztuka rozprasza tę mgłę<sup>17</sup>.

Zgodnie z postulatami wspomnianego już Bhattanajaki, zdolność wyostrzonego odczuwania, możliwa podczas kontemplacyjnego spotkania z dziełem sztuki, owocuje oglądaniem rzeczywistości oczyszczonej z problemów dnia codziennego. Myśl ta, nieobca wzmiankowanym powyżej myślicielom, została w systemie Abhinawagupy połączona z tendencjami mistycznymi. Powróćmy zatem do Abhinawagupy, by ustalić z jakich elementów skonstruował swój model przeżycia estetycznego.

#### MODEL PRZEŻYCIA ESTETYCZNEGO U ABHINAWAGUPTY

Abhinawa przyjął koncepcję uogólnienia, czyli zdekontekstualizowania *rasa* podczas oglądania przedstawienia teatralnego. Dla niego *rasa* nie jest doświadczeniem różnym od innych, dostępnych nam sposobów poznania. Efekt wywierany przez dzieło sztuki jest zasadzony na znanych nam emocjach stałych, jednakże jest od nich odrębny: to specyficzny, jednolity stan świadomości. *Rasa* istnieje w każdym odbiorcy, zanim jednak może dojść do jej właściwego przejawienia się, emocje stałe przechodzą proces odszczegółowienia, za sprawą którego wszyscy widzowie mogą przeżywać np. dramat sceniczny w podobny sposób.

Współodczuwający (*sahridaja* [*sahrdaya*], dosł.: „mający serce”) widzowie, oglądający sztukę teatralną, tracą poczucie czasu i miejsca. Ponieważ nie są obojętni na przedstawiane treści, lecz zaangażowani w nie, muszą odczuwać emocje innego rodzaju niż te znane z codziennego doświadczenia. Nie są bezpośrednio „w skórze” aktora czy też przedstawionych postaci, dlatego mają poczucie bezpieczeństwa, pozwalające na wejście w świat emocji przedstawionych bez strachu i zahamowań towarzyszących im w codziennym życiu. W końcu zaangażowanie widzów staje się tak głębokie, że identyfikują się z tym, co obserwują. „Ego” każdego z nich transcenduje i na moment doznają oni zanurzenia poznającego w poznawanym. Abhinawagupta uznaje, że taki moment zawieszenia naszego „ja” w doznaniu estetycznym charakteryzuje się przede wszystkim doświadczeniem umysłowego i emocjonalnego spokoju. Jest to stan, w którym wszystkie poziomy naszej świadomości i nieświadomości

<sup>17</sup> Ibidem, s. 139.

stapiają się w jedno. Doświadczamy czystej, niezróżnicowanej błogości (*ānandaikaghana*), gdyż dotarliśmy do nieodkrytych pokładów własnej nieświadomości, gdzie „silne jest jeszcze wspomnienie unii między człowiekiem a wszechświatem”<sup>18</sup>. To tłumaczy, dlaczego na określenie ostatecznego celu przeżycia estetycznego Abhinawa woli użyć wzniosłego terminu *ananda* (*ānanda*) – „błogość”, „szczęśliwość”<sup>19</sup>, zarezerwowanego zazwyczaj dla religii i mistyki, niż preferowanych przez innych teoretyków określeń *priti* (*prīti*) – „przyjemność”, „zadowolenie”, czy *winoda* (*vinoda*) – „rozrywka”.

U Abhinawy przeżycie estetyczne wydaje się być daleko odmienne od doświadczeń codziennego życia. Jest *alaukika* – nie z tego świata, pozbawione uwarunkowań czasoprzestrzennych. Błędem byłoby jednak sądzić, że prowadzi do odrzucenia ziemskich uczuć i doświadczeń – jest raczej katalizatorem ukazującym je w najczystszej postaci. Życie widziane przez pryzmat tak pojmowanego przeżycia estetycznego jest pozbawione zanieczyszczających namiętności. To rodzaj skupienia świadomości, uwolnienie jej od zewnętrznych uwarunkowań i „smakowanie” pełnej wolności danej przez możliwość obcowania ze sztuką. Sztuka nie jest zaprzeczeniem życia. Jest nim samym, lecz oczyszczonym ze wszystkich negatywnych aspektów, ze wszystkiego prócz *sattwy*. Ponadto w dziele literackim wszelkie prezentowane emocje są uwolnione od specyficznych ograniczeń czasu, miejsca i postaci, aby odbiorca mógł uchwycić je w sposób bezstronny.

Abhinawa podkreśla też niepragmatyczny i nieużyteczny aspekt nastawienia estetycznego. Obiekt estetyczny nie powinien być kontemplowany z innego powodu niż przyjemność, jakiej może dostarczyć. Nastawienie i oczekiwania względem emocji przedstawionych w literaturze są jakościowo różne od tych przynależnych codziennemu życiu, ponieważ doświadczenie estetyczne przekracza ramy zwykłej percepcji. W *Abhinawabharati* czytamy:

Oglądając przedstawienie teatralne widz nie pomyśli choćby przez chwilę: «dziś muszę zrobić coś pożytecznego». W miejsce takiej postawy pojawia się inna: «mam zamiar cieszyć się tym wyjątkowym widowiskiem»<sup>20</sup>.

Odnosząc się do specyfiki przeżycia estetycznego, Abhinawagupta używa języka właściwego religii. Czyni tak, aby nadać procesowi odczytywania literatury cech najwartościowszych, uczynić zeń akt obcowania z absolutem. Jak pamiętamy, szczytowy moment delekto-

<sup>18</sup> J.L. Masson, M.V. Patwardhan, op. cit., p. VIII.

<sup>19</sup> Terminu *ananda* (w znaczeniu „błogość”, „szczęśliwość”) używano na określenie cech najwyższego brahmana. Posługiwał się nim np. Ramanudża, twórca filozofii wiśiṣṭādvaita vedānta, a także reprezentanci dewocyjnych nurtów hinduizmu (*bhakti*).

<sup>20</sup> K.V. Chari, op. cit., p. 44.

wania się działaniem *rasa* podczas przeżywania dzieła sztuki ulokowany jest na planie transcendentnym. Począwszy od procesu odszczegółowienia *rasa*, tak by stała się tak samo zdatna do „smakowania” dla wszystkich, podmiotowość widza ulega chwilowemu roztopieniu w doświadczeniu błogości. Jak zauważa H. Marlewicz, taki stan jedności świadomości musi kiedyś się zakończyć, a poszczególne „ja” rozdzielić swoje świadomości. Tym, który jest odpowiedzialny za wywołanie jedności, jak i rozłączenia, jest sam Bóg. „Taka przyczyna doświadczenia estetycznego zbliża nasze doznanie estetyczne do mistycznego”<sup>21</sup>. Aby jeszcze dokładniej prześledzić wzajemne związki tych zjawisk, musimy poznać kolejny termin z filozoficznego słownika Abhinawy.

### ŚANTARASA

Do podstawowego zestawu ośmiu emocji trwałych i przedstawionych, opisanego w *Natjasiastrze*, Abhinawa dodał *rasę* „spokoju” – *śantarasę* (*śāntarasa*). Teoretyk nie tylko skomentował najbardziej istotne fragmenty dzieł krytycznych, mówiące o tej *rasa*, ale przedstawił jej własną interpretację, czyniąc *śantarasę* centralnym zagadnieniem swojej teorii estetycznej.

Fragmenty dotyczące tej najniezwyklejszej i jak postaramy się wykazać, najdonioślejszej z *rasa*, znajdują się już w *Natjasiastrze* (choć niemal na pewno stanowią późniejsze interpolacje):

*Śantarasa* jest środkiem do zdobycia najwyższego szczęścia, manifestuje się jako dążenie do wyzwolenia duszy, a prowadzi do osiągnięcia prawdy<sup>22</sup>.

*Śantarasa* to stan, w którym człowiek czuje jednako względem wszystkich istot; kiedy nie ma bólu, ani szczęścia, ani nienawiści, ani zazdrości. (...) To naturalny stan umysłu. Inne emocje (np. miłość) są zaledwie zniekształceniem tej emocji podstawowej. Powstają z niej, by później powrócić i złączyć się z nią na nowo<sup>23</sup>.

Jak widzimy, ta specyficzna *rasa* jest nie tylko stanem umysłu zbliżonym do jogicznego skupienia, prowadzącym do zdobycia wiedzy o wyzwoleniu, ale także czymś na kształt źródła innych emocji podstawowych. Abhinawagupta pojmował *śantarasę* jako wewnętrzne wycofanie, spoczynek i ukojenie, kiedy to umysł zdaje się być uwolniony od namiętności i spoczywa sam w sobie. Taki stan znany jest mędrcom i joginom<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> H. Marlewicz, op. cit., s. 100.

<sup>22</sup> J.L. Masson, M.V. Patwardhan, op. cit., p. 93.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> K.V. Chari, op. cit., p. 56.



Możliwość wprowadzenia podobnej „uległości” i uspokojenia umysłu do dramatu była przez wielu krytykowana; uważano, że taka jakość nie może być nazwana emocją, a przez to zaprezentowana i odegrana przez aktora. Abhinawagupta zaprzeczył, jakoby stan doświadczany podczas przeżywania *śantarasy* był niemożliwy do udratyzowania. Nie jest to bowiem uczucie porzucenia i odsunięcia się od świata, lecz pozytywne doświadczenie wewnętrznej radości; poza tym wszystko, co możliwe do odczucia, jest możliwe do przedstawienia na scenie.

Ważnym punktem doktryny Abhinawy było wykazanie emocji trwałej (*sthajibhawa*) dla *śanty*. W *Abhinawabharati* połączył on zdolność odczuwania *śantarasy* z pragnieniem osiągnięcia *mokszy* (*mokṣa*) – wyzwolenia z kręgu narodzin i śmierci.

Skoro stany umysłu właściwe miłości, określanej mianem *rati*, mogą zostać wyrażone i przyswojone przez współodczuwającego odbiorcę pod postacią erotycznego „smaku” *śringary*, zapytujemy dla czegoż, zgodnie z tą zasadą, stan umysłu, jakim jest pragnienie najwyższego celu ludzkiego życia – *mokszy*, nie mógłby zostać przedstawiony jako *rasa*<sup>25</sup>?

Teoretyk Dźagannatha (Jagannātha) jako emocję trwałą dla *śanty* proponował uczucie „znużenia światem” (*nirveda*), wynikające z kontemplacji wiecznej rzeczywistości (atman-brahman) i jednoczesnej obserwacji tymczasowości wszelkich ziemskich zjawisk. Dysonans poznawczy powstały z tak nakreślonej postawy miałby prowadzić do odrzucenia przyjemności tego świata i szukania kontaktu z tym, co wieczne i trwałe. Abhinawa przytacza również inne stanowisko, w myśl którego wszystkie z emocji trwałych mogą w określonych warunkach stać się *sthajibhawa* dla *śanty*. Jako przykład podaje się miłość – *rati*. Jeżeli miłość za swój obiekt ma przenikniętą, niezakłóconą błogością duszę, może stać się emocją trwałą dla *śantarasy*. Podobnie pozostałe ze *sthajibhawa* mogą zostać wzięte za emocję trwałą dla *śantarasy*. Abhinawa odrzuca te teorie, uznając, że w przypadku, gdybyśmy wszystkie *sthajibhawa* uznali za emocje trwałe dla *śanty*, emocje te uległyby wzajemnemu zniesieniu. Ponadto, taka sytuacja doprowadziłaby do istnienia wielu *śantarasa*, zależnych od preferencji poszczególnych osób.

Jakie jest więc rozwiązanie tego problemu? Dla Abhinawy jedynie wiedza, znajomość ostatecznej prawdy prowadząca do *mokszy*, może być uznana za emocję trwałą *śantarasy*. Przez znajomość prawdy powinniśmy rozumieć tu znajomość duszy, samowiedzę; a jako że atman immanentnie posiada najczystsza błogość i wiedzę, a także pozbawiony jest wszelkich

<sup>25</sup> J.L. Masson, M.V. Patwardhan, op. cit., p. 122-123.

przyjemności pochodzących z obcowania z obiektami zmysłów, on sam jest *sthajibhawa* dla *śanty*. Atman jako *sthajibhawa* powinien oczywiście być rozumiany odmiennie niż w przypadku tradycyjnych emocji stałych. Abhinawa tłumaczy to następująco:

Uczucia, takie jak miłość, które pojawiają się i zanikają zgodnie z odpowiednimi przyczynami, są zwane *sthajibhawa* tylko wtedy, gdy łączą się na pewien okres z płótnem, którym jest atman o niezmiennej naturze. Jednakże znajomość prawdy [wiedza] jest płótnem, czyli tłem dla wszystkich innych emocji, dlatego uznajemy ją za najstabilniejszą ze wszystkich emocji trwałych. Przemienia ona wszystkie stany umysłu, takie jak miłość, w emocje o charakterze przejściowym<sup>26</sup>.

Jest więc *śanta* dla Abhinawy inną formą doświadczenia samopoznania, które zachodzi w warunkach delektowania się dziełem sztuki. Podporządkowuje sobie wszystkie inne emocje, unifikuje ich cel, znajdując go w sublimacji samopoznania. Jest dążeniem do błogości, kulminującej w zanurzeniu się we własnej świadomości i przekroczeniu ograniczeń podmiotowości.

Na zakończenie przyjrzyjmy się, jak Abhinawa wyjaśnia oddziaływanie *śantarasy* na duszę odbiorcy:

Jaka jest więc natura procesu delektowania się *śantarasą*? Wiemy, że dusza zabarwia się emocjami takimi jak odwaga, miłość etc., gdyż mają one zdolność nadawania jej swoich specyficznych właściwości. *Śanta* jest jak biała nić, która prześwieca przez luźno nawleczone nań klejnoty. Przyjmuje postać wszelkich możliwych uczuć, gdyż te są zdolne nadać jej swój odcień. Jednak nawet wtedy jej blask przedostaje się na zewnątrz. Ona sama jest wolna od wszelkich niedoli będących rezultatem odwrócenia się od atmana. Jest tożsama ze świadomością realizacji najwyższej błogości. Osiąga swój efekt na drodze procesów uogólnienia w poezji i dramacie, a poprzez wywołanie specyficznego rodzaju introspekcji (*antarmukhāvasthābheda*) czyni z serca wrażliwego widza naczynie nieziemskiej szczęśliwości<sup>27</sup>.

#### PODOBIEŃSTWA I RÓŻNICE – ZESTAWIENIE

W filozofii estetyki Abhinawagupty zarówno stany mistycznego, jak i estetycznego uniesienia wywodzą się z podobnego źródła: są najwyższą formą skupienia świadomości, która poza obcowaniem sama ze sobą nie dąży do niczego innego. Postarajmy się zestawić najważniejsze elementy zbliżające doznanie estetyczne (*rasāsvāda*) i mistyczne (*brahmāsvāda*):

<sup>26</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 142.

- Kiedy widz/czytelnik jest wystawiony na działanie *rasa*, jego świadomość jest w stanie swoistej ekstazy, porównywalnej z tą osiąganą przez mistyków i joginów. Obydwa typy doświadczeń w momencie największej intensywności cechuje stan spontanicznego zachwytu – *camatkara* (*camatkāra*). Możliwy jest on dzięki szczególnej wrażliwości odbiorcy (*sahridaja*).
- Doznanie *rasa* jest stanem pozbawionym bólu, przepelnionym błogością. To samo możemy powiedzieć o zaawansowanych stanach medytacyjnych.
- W obydwu przypadkach człowiek chwilowo zatracza samoświadomość. Również dystans dzielący podmiot od przedmiotu zostaje na chwilę zniesiony.
- Obydwa doznania nie dają materialnych profitów. Są niepragmatyczne i nieużyteczne.
- Znikają uwarunkowania czasoprzestrzenne, obserwujemy zespolenie się z przedmiotem obserwowanym i zatracenie świadomości otaczającego świata.
- Podkreśla się rolę wysiłku włożonego w skupienie na przedmiocie kontemplacji. Istotny, tak w wypadku świadomości mistycznej, jak i estetycznej, jest trening koncentracji i usuwanie przeszkód na drodze skupienia, takich jak rozproszenie uwagi i brak zdolności do kierowania nią.
- W przypadku omawianych tu doznań nie ma mowy o osiągnięciu czegoś nowego. *Rasa* nie „pojawia się”, tylko jest manifestowana lub sugerowana. Zaś w przypadku tożsamości atmana i brahmana mówimy o *zniszczeniu* niewiedzy, a nie o zdobywaniu jakiejś nowej jakości.
- W obu przypadkach powstaje uczucie spokoju i spełnienia, jak gdyby doznane przeżycie było granicą, poza którą nie ma już nic więcej do osiągnięcia.

Pomimo wykazania wielu uderzających podobieństw Abhinawa nigdy nie doprowadza do pełnego utożsamienia diskutowanych tu zjawisk. Przeciwnie – stara się nakreślić oddzielające je granice.

Jak już ustaliliśmy, akt obcowania ze sztuką nie polega na odrzuceniu emocji charakterystycznych dla codziennego życia. Sztuka ma służyć raczej jako ich katalizator i oczyszczać emocje ze wszystkich degenerujących (*nie-sattwiczych*) aspektów. Inaczej rzecz ma się w trakcie jogicznego skupienia. Tu medytujący doprowadza do zaniku dyskursywnego myślenia i oddziela się od wszelkich obiektów zmysłowych. Według Abhinawy, zjednoczenie się człowieka z Bóstwem ma wymiar najwyższy i ostateczny:

Radość, jaka wynika z konceptualnego zrozumienia przedmiotów na drodze spekulacji filozoficznej, lub nawet ta, która pochodzi z przeżycia estetycznego, nie może równać się ze stanem odczuwania jedności z Bogiem. I nawet doznanie estetyczne jest jedynie odbiciem blasku pojedynczej kropli takiej mistycznej szczęśliwości<sup>28</sup>.

Wyłaniające się zasadnicze różnice możemy podsumować następująco:

- Doświadczenie mistyczne jest najczystsza formą percepcji, pozbawioną kontaktu z jakimkolwiek obiektem zmysłowym. Przeżycie estetyczne jest natomiast „skażone” pragnieniem posiadania obiektu postrzeganego oraz zależnością od tegoż obiektu. W doznaniu mistycznym dochodzi do zniesienia relacji podmiot – przedmiot; jogin pozostaje w stanie całkowitego nieuwarunkowania. Doświadczenie estetyczne wymaga zaś uruchomienia pokładów emocji trwałych, które w sposób oczywisty zabarwiają świadomość<sup>29</sup>.
- W doświadczeniu mistycznym potrzeba elementu religijnego oddania (*bhakti*), prowadzącego do pełnego utożsamienia się z przedmiotem czci. Dochodzi wtedy do zawieszenia normalnych relacji poznawczych, co nie jest możliwe w przeżyciu estetycznym, gdzie zostaje zachowana świadomość odrębności podmiotu i przedmiotu, pomimo znacznego zniwelowania dzielącego ich dystansu.
- Doznanie mistyczne jest czynnikiem mogącym przewartościować ludzkie życie. Głębokie przeżycie estetyczne powoduje uczucie wielkiej satysfakcji, lecz nie jest w stanie wywołać drastycznych zmian w życiu jednostki.
- Dla większości krytyków celem przeżycia estetycznego jest rozrywka i przyjemność. Tylko Abhinawa obstaje przy *ananda* – (najwyższej) błogości, szczęśliwości. Widzimy różnice w postrzeganiu motywacji, z jaką ktoś udaje się, by zobaczyć sztukę teatralną. Może być nią ciekawość, co w odniesieniu do doświadczeń religijnych jest raczej nieadekwatne.

Stanowisko Abhinawagupty, odnoszące się do specyfiki i wagi doznań estetycznych, zostało w Indiach powszechnie zaakceptowane. Następcy Abhinawy (Mammata, Wiśwanatha, Dźagannatha itd.) dokonywali własnych interpretacji przeżycia estetycznego i *śantarasy*. I tak w dziele pt. *Rasagangadhara* (*Rasagaṅgādhara*) autorstwa Dźagannathy (Jagannātha) czytamy:

<sup>28</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>29</sup> Por. M. Sacha-Piekło, *Doświadczenie mistyczne w tradycji tantryzmu hinduskiego*, [w:] *Między wiarą a gnozą*, op. cit., s. 171-172.

(...) umysł współodczuwającego czytelnika lub widza, rozpamiętujący kolejne emocje trwałe, zostaje przemieniony w pełną błogości świadomość, która jest naturą duszy, tak jak umysł jogina pogrążonego w głębokiej medytacji (*samādhi*). Ta błogość duszy nie jest porównywalna z żadnymi innymi rozkoszami życia, gdyż są one ze swej natury jedną z własności umysłu (*antaḥkāraṇa*), natomiast błogostan powstały podczas obcowania z poezją (*kāvyañānda*) ma naturę czystego atmana<sup>30</sup>.

## DZIEDZICTWO ABHINAWAGUPTY

Zadanie, jakiego podjął się Abhinawagupta – ugruntowania filozoficznych podstaw literatury, miało wielorakie konsekwencje dla sanskryckiej poetyki i estetyki. Badaczowi udało się nie tylko zdefiniować koncepcję *rasa* i określić jej miejsce w teorii poetyki, ale również „dokonać błyskotliwego objaśnienia zjawiska, które wystawiło na próbę pomysłowość wielu wcześniejszych myślicieli”<sup>31</sup>.

Poważne potraktowanie poezji miało uczynić ją (tak w oczach krytyków, jak i samego Abhinawagupty) dziedziną godną uwagi albo po prostu usprawiedliwić zainteresowanie nią. Abhinawagupte, jak i większości krytyków, nie było obce wrażenie, że duża część tzw. poezji dworskiej, czyli *kawji* (*kāvya*), będącej głównym obiektem zainteresowania teoretyków, nie reprezentowała wartości bardziej uniwersalnych niż czasy, w których powstała. Co jednak zaskakujące, winą za wszelkie jej niedostatki Abhinawa gotów jest obarczyć raczej niewrażliwego odbiorcę niż poezję jako taką. Powołując się na *śantarasę* stwierdza, że jeśli naprawdę wierzymy w przesłanie utworu, w którym *śanta* jest emocjonalną dominantą, niechybnie uzyskamy stan wielkiego uspokojenia płynącego z transcendencji. *Śanta* posiada cechę, której nie ma żadna z pozostałych emocji trwałych – potrafi nami wstrząsnąć i odcisnąć trwałe ślad na naszej osobowości. Za najznakomitszy przykład dzieła będącego w całości manifestacją tej *rasa* Abhinawagupta uznał wielki poemat epicki *Mahabharata* (*Mahābhārata*). Wzoruje się tutaj na swoim poprzedniku – Anandawardhanie, który o *Mahabharacie* pisał:

Wielki wieszcz Wjasa (Vyāsa) gotując Wrisznią (Vṛṣṇi) i Pandawom (Pāṇḍava) tak żałosny koniec, wieńczy swoje dzieło nastrojem melancholii, by pokazać, w jaki sposób powstaje uczucie znużenia życiem (*vairāgya*). Sugeruje przez to, że spośród wszystkich *rasa śanta* powinna zostać uznana za dominującą, a spośród wszystkich celów życia najpierwsze znaczenie winna mieć *moksha*<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> J.L. Masson, M.V. Patwardhan, op. cit., p. 175.

<sup>31</sup> S.K. De, *History of Sanskrit poetics*, Calcutta 1960, p. 177.

<sup>32</sup> J.L. Masson, M.V. Patwardhan, op. cit., p. 105. Należy wyjaśnić, że klan Wrisznych, z którego pochodził Krishna, uległ zagładzie 36 lat po wielkiej bitwie na polu Kuru, natomiast bracia Pandawowie zginęli wszyscy (prócz Judhiszthiry) podczas pielgrzymki na górę Meru.

Zdaniem obu teoretyków, poczucie tragizmu ludzkich losów, które daje obcowanie z tym gigantycznym dziełem, może poruszyć nas do głębi oraz wytworzyć tak silną tęsknotę za stałością i spokojem, że wzbierające odczucia znajdują w końcu ujście w doznaniu *śantarasy*.

Abhinawagupta, przeszczepiając problemy poetyki na grunt filozofii, uczynił z zagadnień estetycznych temat dostępny i zdalny dla filozofów. Udało mu się myślenie filozoficzne wyposażyć w pewne wartości przynależne literaturze, co uczyniło dyskurs filozoficzny bardziej elastycznym. Warto podkreślić, iż poprzez ukazanie „poważnych” filozoficznych podstaw poezji Abhinawagupta był w stanie przywrócić poecie należne miejsce w hierarchii społecznej. Odmienne niż w tradycji europejskiej, w Indiach to zawsze mistycy i asceci uważani byli za indywidualistów, którym zezwalano na przejawianie ekscentrycznych zachowań. Poeci w Indiach stanowili zawsze integralną część społeczeństwa. Nie wykształcił się tam, zrozumiwały dla nas, idiom twórcy stroniącego od życia społecznego. Abhinawagupta przypisał poecie istotniejsze funkcje i obdarzywszy go większą estymą, pomógł uchronić jego niezależność.

Za sprawą Abhinawy *rasa*, dotąd charakterystyczna dla poezji dworskiej i dramatu, została uznana za cechę przynależną wszystkim gatunkom literackim. Szczególną uwagę zwraca przytaczany już fakt uwagi, z jaką Abhinawa odczytywał *Mahabharatę*, ale i to, że nigdy nie próbował poddać analizie tekstów takich jak *Upaniszady*. W rzeczywistości żaden z sanskryckich krytyków nie pokusił się o krytyczną analizę tych dzieł, a mogłyby one dostarczyć przecież najbardziej wyrazistych przykładów manifestowania się *śantarasy*. *Upaniszady* nie leżały w kręgu zainteresowania krytyków, nie były nawet klasyfikowane jako „literatura”. (Wydaje się zrozumiałe, że dla ówczesnego Hindusa *Upaniszady* znajdowały się w zupełnie innym układzie odniesienia niż dworskie poematy i dramaty).

Filozofia Abhinawagupty pomogła także wypracować konsensus w sprawie oceny wartości dzieła literackiego. Rozwiązano fundamentalny problem, kładący powątpiewać w to, czy dwie osoby odczytujące to samo dzieło sztuki odczuwają podobnie. Dla Abhinawy i jego następców było jasne, że wartość dzieła literackiego tkwi zawsze w pobudzeniu odbiorcy do smakowania jego własnych, wrodzonych stanów emocjonalnych, że jest to zawsze *ātmananda* – odczuwanie błogości „ja”. Odnosi się więc wrażenie, że Abhinawa zajmował się nie tyle dziełem sztuki *per se*, co pewnymi uogólnionymi stanami umysłu. Jednak zgadzając się, że prawdziwą funkcją literatury jest ewokowanie intensywne doznań emocjonalnych, krytycy zyskali wspólne stanowisko, pozwalające na ocenę wypowiedzi artystycznej. W istocie w Indiach panowała zadziwiająca zgodność co do tego, które dzieła można uznać za wartościowe, a które nie. Co charakterystyczne, wielu poetów, o których Abhinawagupta pisał z szacunkiem, również i dziś, dziesięć wieków po jego śmierci, znajduje uznanie w oczach znawców.

## ABSTRACT

Abhinavagupta (c. 950-1020) was a famous Indian philosopher, theologian, aesthetician, mystic and poet. Besides being one of the most influential exponents of the so-called Kashmir Shivaism, he took a vital interest in the theory of Sanskrit poetics. Abhinavagupta's works on aesthetics cover almost every aspect of the discipline. Above all, he created a coherent aesthetic system, which can be viewed as a continuation and an enhancement of the influential *rasa-bhava* theory. The aim of this article is to provide a succinct description of Abhinavagupta's theory of aesthetics which encompasses his interpretation of the *rasa* theory and his views on the nature of aesthetic and mystic experiences as closely related through *śāntarasa* – a special kind of emotion described by Abhinava as a form of universal bliss of the Self (*ātman*).

## BIBLIOGRAFIA

1. Chari K.V., *Sanskrit criticism*, Delhi 1993.
2. De S.K., *History of Sanskrit poetics*, Calcutta 1960.
3. Garewicz J., *Schopenhauer*, Warszawa 2000.
4. Marlewicz H., *O interpretacjach idei rasa w staroindyjskiej teorii dramatu*, [w:] *Teatr Orientu*, red. P. Piękarski, Kraków 1998.
5. Masson J.L., Patwardhan M.V., *Śānta Rasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Bandarkar Oriental Research Institute, Poona 1969.
6. *Między wiarą a gnozą. Doświadczenie mistyczne w tradycjach Orientu*, red. M. Jakubczak, M. Sacha-Piekło, Kraków 2003.
7. Ossowski S., *Wybór pism estetycznych*, wpraw., wybór i oprac. B. Dziemidok, Kraków 2004.
8. Tatarkiewicz W., *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Wrocław 1962.
9. Tatarkiewicz W., *Historia filozofii. Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2001.

Ян Чайковський  
(JAN CZAJKOWSKI)

## **ПОЛІТИЧНЕ ВІДЧУЖЕННЯ ЛЮДИНИ У СУЧАСНОМУ ЛІБЕРАЛІЗМІ**

### ВСТУП

Людина постійно знаходиться в процесі подвійної самоідентифікації: з однієї сторони, як соціальної істоти, що потребує тісного контакту (об'єднання) з собі подібними, з іншої сторони, як незалежного індивіда, з притаманними тільки йому характеристиками та особливостями, що формують неповторну суб'єктивність. Людська соціальність, яка вмістила в собі історію успіхів і невдач, перемог та трагедій, конфліктів та примирень минулого, протистоїть людським надіям та мріям, очікуванням та переживанням майбутнього, що формують людську суб'єктивність. Людська суб'єктивність завжди напрямлена на поширення своєї неповторності на інших з інтенцією до створення соціальних форм. Діалектика людської соціальності і людської суб'єктивності не дає можливості злитися обом началам самоідентифікації, що і породжує явище відчуження людини.

Сучасні дослідження питань відчуження звернені на вивчення змісту категорії «відчуження», причин та наслідків відчуження, форм відчуження, дегуманізації. Концепції дослідників, що пояснюють феномен відчуження, становлять істотну базу для вивчення та аналізу, але, незважаючи на це, ряд питань залишається недостатньо розглянутим. Зокрема, не вивченим залишається питання зв'язку між проблемою відчуження людини й лібералізмом, критика якого спровокувала ґрунтовний аналіз проблеми відчуження. Не розкрита зміна характеру відчуження людини у зв'язку з модифікаціями лібералізму, спричиненими соціально-політичним розвитком людства. Недостатня систематизованість і фрагментарність аналізу впливу відчуження людини



в контексті сучасного науково-технічного прогресу (зокрема генних технологій) та їх вплив на політичні інституції.

#### ВІДЧУЖЕННЯ ЛЮДИНИ НА РІВНІ ПОЛІТИЧНОГО ДОМЕНУ

Ліберальні теорії в кн. XX ст. – поч XIX ст. констатували завершення формування відносин у межах політичного домену. На основі тісного переплетіння ліберальних принципів та демократичних установ створюється достатньо стійка система інституцій, що забезпечують життєздатність держави. Проте в сучасного лібералізму в політичному полі найбільш дискусійними постають проблеми глобалізації, універсалізації, що відбуваються у світі. Розмиття державного суверенітету, завдяки якому людська свобода змогла бути конституційована в рамках певної формальної інституції, що взяла на себе відповідальність за її забезпечення, ставить під загрозу забезпечення свободи людини. Делегування повноважень наднаціональним органам, чи ми говоримо про Європейський союз і інші органи, рішення яких є обов'язком для виконання державних інституцій, частково обмежують права громадян цієї держави. Концепції засновників лібералізму, таких як Т. Гоббса та і Дж. Локка, вказували, що Левіафан чи держава не має права передавати свої повноваження, які втримала згідно з суспільним договором третім особам чи інституціям. Факт передачі таких прав означає не що інше як розірвання договору і практично розпад відповідної соціальної інституції. Наднаціональні інституції, такі як Рада Європи чи Європейський суд з прав людини, стають арбітром між державою на громадянином, забезпечуючи функціонування автономії особистості громадян від держави і тим самим розширюючи їх сферу свободи. Функціонування цих інституцій можливе за умови визнання державами обов'язковості виконання рішень цих інституцій, а отже, делегування частини свого суверенітету і як наслідок – часткове обмеження свободи своїх громадян в частині правового забезпечення. Замкнуте коло вирішується шляхом визначення критерії демократичності й свободи (Декларації прав людини) і позиціонування цих інституцій не над державними утвореннями, а ніби арбітрами, сторонніми спостерігачами.

Ситуація в Європейському союзі є відмінною. Європейський союз втягує в себе функції держави, зокрема з питань контролю та встановлення якості, що напряду впливає на економічний розвиток і на всі галузі економіки, а як наслідок – і на політичну ситуацію.

Одним із завдань, що стоїть перед кожною ідеологією – сформуванню концепції органів управління, що максимально відповідали потребам людей. Вертикальні відносини між людиною та державою чи суспільством і державою мають особливе трактування в контексті глобалізації та державного суверенітету. Отже, проблему необхідно розділити на дві частини: по-перше, проблему кількості прав, що згідно з теорією лібералізму в сучасному контексті можливо до делегування державі, і функції та контроль за політиками й бюрократією, а друге – повноваження держави до делегування своїх повноважень наднаціональним органам.

Змінна ставлення людини до цього власного створіння, а як наслідок постійна зміна самого творіння, що з одного боку намагається адаптуватися до постійно змінних основ, а з іншого – втягнути людину в свої рамки, тим самим намагаючись забезпечити собі максимальне довголіття, завжди спричиняє внутрішній конфлікт з ним.

Держава, її суть, структура і повноваження виходять не передній план, тільки повстає питання про зміну функціонування будь-яких суспільних інститутів – чи громадянського суспільства, чи економічної сфери, чи науково-культурного розвитку, та й навіть морального визначення самої людини. Останні 300 років сформували державу як точку відліку всіх соціально-політичних відносин. Не дивно, що держава стала основною точкою критики марксизму й одним із основних людських творінь, що, створене людиною, відділяється від людини й стає творінням, що протистоїть людині, людській природі й повинно бути втрачене в рамках історичного розвитку.

Марксизм за визначенням розглядав державу як інституцію, відчужену від людини, але таку, що стоїть над людиною і тим самим обмежує її реальні можливості та свободний розвиток. Держава як надлюдська інституція повинна зникнути в рамках історичного прогресу. Але прості відповіді, що їх давали марксистки, зокрема В. Ленін, не дали реального результату. Процес відмирання держави виявився набагато довшим, ніж це припускали марксистки. Сучасний лібералізм частково сприйняв критику держави з боку марксизму, що великою мірою було спричинено реальними історичними умовами розвитку суспільства. Він спробував знайти максимальний мінімум повноважень, що їх отримувала б держава, прагнучи зняти деклароване марксизмом відчуження, але й розуміючи необхідність цього створіння.

Держава стає специфічною формою діалогу між людиною та людиною, посередником, що вбирає в себе і зберігає людські особливості. Характеризуючи функції держави, сучасні ідеологи лібералізму чітко розділяють сучасний стан і перспективу, до якої повинна прагнути ліберальна держава. Сучасні ліберали, розуміючи холодність

та раціональність просвітницьких проектів демократії та лібералізму як однієї з підстав відчуження людини від держави, прагнуть проаналізувати сутність зв'язків, що їх повинні мати держава й людина, виходячи з їх сутності держави та людини, для подолання негативних сторін відчуження від людини її творіння. Вони прагнуть проаналізувати кожен із вище визначених аспектів співвідношення між людиною та державою, а саме відносини між самою людиною та її творінням, відносини людини в суспільстві з наступною проекцією цих зв'язків на державу, відносини між державами (в контексті глобалізації та розмивання суверенітету) і вплив цього явища на переживання людини.

Однією з найбільших проблем для лібералізму є сторона, на яку завжди було спрямовано найбільше критичних зауважень – формування відносин між автономними індивідами. Зрозуміло, що кожна людина зокрема не може створити державу. Принципи формування держави, що були закладені в лібералізмі, сприяли максимальному уникненню зв'язків між людьми, обмежуючи їх формальними і в рамках індивідуальної користі. Тим самим держава ставала все більше відчуженою від конкретної людини, тому що вона не мала бути в системі зацікавлення конкретної людини, а перебувати поза впливом на неї і поза її впливом на людину. Але самі такі зв'язки дають можливість функціонування лібералізму й демократії. Це явище отримало назву «парадокс Бюкенфорда», котрий стверджує, що демократія й ринкова економіка не може забезпечити для себе існування таких зв'язків між людьми в суспільстві, на основі яких вона функціонує. «Парадокс Бюкенфорда» чітко показує, що ліберальна система може функціонувати й функціонує в системі відчуження між людиною та державою, яке постійно долається. І наслідком подолання відчуження стає новий стан аленациї. Прагнучи розв'язати цей парадокс, теоретики лібералізму прагнуть сформулювати принципи подолання цього відчуження.

Р. Дарендорфф артикулює критерії формування зв'язків між людьми, що давали б можливість ефективно функціонувати ліберальним державам:

- вони мусять бути більші, ніж безпосередні й короткотривалі зв'язки; вони повинні сягати «глибин культури»;
- вони повинні проникати в публічну сферу; йде мова про зв'язки спільні, суспільні;
- зв'язки не можуть бути залежні від політичних та економічних інституцій;

- зв'язки створені впевненими в собі людьми, які не турбуються своєю приналежністю до певних інституцій та груп<sup>1</sup>.

Вище перелічені критерії дають можливість зрозуміти механізми подолання відчуження між людиною та державою, що їх закладають сучасні ліберали. Але в цих критеріях яскраво відчують аспекти інших ідеологічних систем. «Глибини культур» відсилають нас до системи певних спільних цінностей, що повинні об'єднувати всіх членів суспільства, а щодо визначення їх виникає багато суперечок. Комунітаристи – ліберальна течія, що прагнула знайти вирішення цієї суперечності за допомогою констатації необхідності формувати співвідношення між людьми в ліберальному суспільстві.

Сприймаючи таке розуміння людини, ліберали прагнуть витворити нове розуміння держави, що давала б можливість людині функціонувати в рамках цих вимог і не обмежувати її жодними формальними інструментами, навіть тими, що ще декілька років тому вважалися цілком адекватними. Зокрема це стосується роботи Ф. Хаєка та Дж. Роуза. Слід пригадати, що «Політичний лібералізм» побачив світ 1991 року й упродовж 15 років, що ще зовсім недавно для теорії були практично не відтинком часу, був критикований, аналізований, переосмислений і в його рамках створилася не одна нова течія – як у лібералізмі, так і в його критиці.

Повертаючись до функціонально сутнісного місця держави для людини, можна відзначити дві основні тенденції: прагнення максимального ігнорування цього органу, оскільки глибокий аналіз стравить достатньо важкі запитання, в більшості випадків, на які немає конкретних відповідей, або розгляд цього інституту, як складової частини більшої групи інститутів, чи групи питань, як, наприклад, міжнародні відносини. З одного боку це зрозуміло хоча б тому, що аналіз сутності держави на сьогоднішньому етапі неможливий без аналізу світової системи, з іншого боку це дає можливість уникнути внутрішніх функцій держави, акцентуючи увагу на її зовнішніх особливостях і мовчазно забуваючи, що держава, яка має зовнішні недемократичні інтенції (оправдання яких, в теорії, завжди можна знайти в загатковому понятті безпека), можуть з успіхом сублімуватися на внутрішню політику (де поняття безпека вже не дає таких широких можливостей, тому що стикається з поняттям свобода, що відсилає нас до попереднього рівня).

---

<sup>1</sup> R. Dahrendorf, *Wolność a więzi społeczne. Uwagi o strukturze pewnej argumentacji*, tłum. A. Kopacki, [w:] *Spółczesność liberalna. Rozmowy z Castel Gandolfo*, Kraków 1996, s. 15-16.

Одна з головних концепцій держави, що існують в сучасних теоріях лібералізму, є концепція мінімальної держави. Своє походження вона отримала у засновників лібералізму, а найбільшими її сучасними прихильниками є Р. Нозік та течія лібертанізму. Відповідно до її принципів держава повинна забезпечувати лише охорону негативних прав. Основна проблема теорії мінімальної держави – це пошук визначення меж негативних прав. Проте теоретики цієї концепції не дають чітких визначень сутності та змісту негативних прав. Як наслідок – неможливо чітко визначити повноваження держави, що спричиняє розвиток різних підходів до функцій уряду. Класичний лібералізм, який сформувався на основі *laiser faire*, що передбачали лише аналіз економічної сфери, що формувалася і роль уряду у цій сфері. Нічний сторож – це держава, що не втручається в економічний ринок в рамках національної держави. Принцип нічного сторожа вже не відповідає ситуації наднаціональних корпорацій та й ситуації з розвитку соціальної та технічної сфери, про яку йшла мова в попередньому розділі. Як зазначив Джон Грей, концепція мінімальної держави є пустою концепцією<sup>2</sup>.

Батьки-засновники американської демократії запропонували іншу форму обмеження впливу уряду та його функціонування – конституціоналізм. Основним завданням Головного закону держави було встановлення рамок втручання в публічну й приватну сферу кожної людини. Американська конституція була написана так, щоб забезпечити принцип розподілу влади, обмежити тиранію більшості та гарантувати свободу підприємництва. Проте останні 50 років ХХ ст. показали, що конституціоналізм не може забезпечити необхідної свободи, зокрема через розширення сфер загроз, що повстали перед людством – загрози тероризму, розповсюдження ядерної та бактеріологічної зброї, вірусних хвороб, зокрема ВІЛ, та й економічного співробітництва з державами, чий режим не відповідає демократичним стандартам, і свободи ринку. Як вдало відзначив М. Оакешотт, «які характеристики нашого суспільства визначають те, що ми вільні, що вважаємо себе вільними людьми і без яких не були б вільні в нашому розумінні цього слова. Слід було б зауважити, що наша свобода не складається з сукупності незалежних характеристик нашого суспільства, які разом узяті визначають наші свободи. Можна окреслити окремі свободи – деякі з них можуть бути загальні чи краще аргументовані й дозрілі, як інші – але свобода, яку знає й цінує англійський ліберал, – то ємнісний збір взаємно підтримуючи цінностей, з яких кожна підтримує цілість і жодна не є самодостатньою. Свобода не появляється з відділенням

---

<sup>2</sup> J. Gray, *Dwie twarze liberalizmu*, tłum. P. Rymarczyk, Warszawa 2001, s. 120.

держави від церкви, ані з правової держави, ані з приватної власності, ані з парламентської системи, ані з букв *habeas corpus*, ані з незалежного суду, але з того, що кожна з них означає й репрезентує, а характерним для нашого суспільства є низький рівень концентрації влади. Також в діяльності уряду нашого суспільства закладений принцип розподілу влади – не лише між окремими органами влади але і з опозицією. Коротко кажучи, ми вільні, оскільки ніхто в нашому суспільстві не може мати необмежену владу – жодний лідер, фракція, партія чи «клас», жодна більшість уряд, церква, корпорація, спітовариство, фірма чи профспілка. Секрет свободи ховається в тому, що наше суспільство складається з багатьох організацій, які є відбиттям розпо-рошення влади, що характерне для нього.

Теоретик лібералізму Ф Хаєк, розуміючи неадекватність конституційних розробок, запропонував нове розуміння сутності конституціалізму й конституційного забезпечення свободи людини й економічного розвитку. Він стверджує, що конституція й конституційні права повинні бути основою державного управління і конституція має бути саме тим інститутом, що обмежує сфери впливу держави на людину і розширює й забезпечує права та свободи людини.

Ф. Хаєк погоджується, що конституціоналізм не може забезпечити всі необхідні права та свободи громадянина, тому що прийняття певних норм законодавчим органом чи будь-яким іншим чином не є достатнім принципом для цього. Конституціалізм забезпечує законність дій уряду й прозору легітимність. Закон може надати урядові необмежені права діяти на власний розсуд, і відповідно дії уряду будуть легітимні, але не будуть дотримуватися верховенства закону. Законодавчий орган не може обмежити свою владу законом, оскільки він завжди може змінити закон, що обмежує його владу. Тому необхідні механізми, які б забезпечили функціонування законодавця в руслі реалізації прав і свобод людини. Влада закону, легітимно прийняті закони, що відповідають певним принципам, є єдиним механізмом, що може забезпечити автономію особистості й функціонування ліберальної держави.

Влада закону «є обмеження всього законодавства, впливає, що сама собою вона не може бути законом (у тому сенсі, що її прийняв законодавець)»<sup>3</sup>. Верховенство закону не є владою конкретного закону, «а владою, згідно з якою повинен утверджуватися закон, метазаконною доктриною або політичним ідеалом»<sup>4</sup>. Основними принципами

<sup>3</sup> F. Hayek, *Konstytucija swobody*, per. M. Olijnyk, A. Korolyszyn, Lwów 2002 (Ф. Гаєк, *Конституція свободи*, пер. з англ. М. Олійник, А. Королишин, Львів 2002), s. 221.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 222.

закону, що відповідає владі закону, повинні буди абстрактні норми, що стосуються не конкретних ситуацій, а ще не відомих, і не містять жодних посилань на терміни, особи, місця та об'єкти. Другим принципом є те, що закони повинні бути відомі й очевидні. Коли принцип відомості зрозумілий і його намагаються дотримуватися, існує тенденція розширення матеріального законодавства, що підлягає під державну таємницю. Фактично повстає ситуація, що законодавство, яке повинно забезпечувати свободу людині, їй просто не відоме. Очевидність застосування норм є однією з найбільших проблем сучасного законодавства. Інтерпретація законодавчої норми завжди будується на традиції сприйняття термінів і навіть силогізмів, що в ньому використовуються. Багато загальних принципів сформульовано невичерпно й дозволяє інтерпретувати їх відповідно до потреб інтерпретатора.

Наступний принцип – принцип рівності. На перший погляд це простий принцип, відповідно до якого будь-який закон повинен мати однакове застосування до всіх об'єктів спричиняє проблему розшарування об'єктів на який він спрямований, а отже на порушення вищезгаданого принципу. Коли законодавчий акт спрямований на обмеження чи розширення фінансових зобов'язань держави перед групою людей, він одночасно виокремлює групу з-поміж інших громадян, навіть якщо забезпечує внутрішньогрупову рівність.

Законодавство держави, що його приймає законодавчий орган, уже не є суто законом «матеріальних прав», що встановлює відносини між людиною та людиною, між людиною та державою, – це виступало основним завданням законодавчого органу в ліберальній теорії. Одночасно воно не відповідає принципам верховенства закону, порушуючи один чи декілька вище перелічених принципів.

Парламенти все більше й більше займаються прийняттям, як охарактеризував це Ф. Хаєк, «інструкції», що її готує держава для своїх службовців з питань розпорядження засобами, які є в її володінні, чи виконання наданих їм функцій. «Більшість так званих законів є радше інструкціями які видає держава для службовців, указуючи на те, як вони повинні спрямовувати урядовий апарат і ті засоби, котрі є в розпорядженні цього апарату»<sup>5</sup>. Ототожнення закону як акту всезагальної сили з подібними «інструкціями» обмежують права людини, тому що закон отримує повноваження керувати не лише засобами, що є в його розпорядженні, але й засобами, що є в розпорядженні громадян.

---

<sup>5</sup> Ibidem, s. 213.

Фактично сучасне законодавство створює систему об'єктивного відчуження людини від державного апарату. Практика законодавчого органу, а отже, він сам себе, прагнучи контролювати, задля забезпечення прав і свобод людини повноваженнями, що прямо обмежують саме ці права й свободи. Розширюючи й розширюючи список гарантованих прав, законодавець все більше й більше обмежує свободу людини. Без сумніву, причини цього явища в розвитку сучасних технологій, і розширення багатоаспектних вимог, що часто стають суперечливими між собою, але окремо ні одна не дає підстав сумніватися в її демократичності. Це суспільство з нерівними можливостями, тому що дехто може змінювати право, а інші можуть лише його інтерпретувати, проте видумка і вроджений талант може давати значні переваги як одній, так і іншій стороні. Права мають соціальне походження, а не природне, але забезпечення свого права потребує особливих вмій та інтерпретації. Кожен отримує право, але його реалізація не забезпечена нічим. Боротьба за реалізацію права відбувається в площині юридичних аргументів, але головні інституції цього поля – судова система, законодавча гілка влади та виконавчі служби правоохоронних органів – мають достатньо маневру для дії. Кожен здійснює боротьбу за своє право. Цей стан Дж. Грей назвав «новою дилемою Т. Гоббса» і яка є фактичною реалізацією його війни всіх проти всіх в рамках юридичного поля. Кожна людина отримує право, і кожна людини веде боротьбу за реалізацію цього права. Держава, що має забезпечувати реалізацію права, стає одним, хоча й дуже потужним, суб'єктом боротьби, який з одного боку слідкує, щоб боротьба не вийшла за межі юридичних аргументів шляхом формування інституцій, а з іншого – робить усе для збільшення своїх повноважень на цьому полі. Використання свого доміантного становища спричиняє узурпацію влади й відчуження людини від цієї системи. Законодавча практика методом фактично видозміни інтерпретації поняття закон вбирає в себе повноваження і визначає напрямки розвитку, суперечливі із завданнями, що на них покладені, чи навіть суперечливі з конституцією. Наслідком є не що інше як зростання відчуття відчуження людини, що спричинене неможливістю вплинути на ситуацію часто через нерозуміння причин, що її викликали.

Ліберали пропонують різні шляхи подолання цього явища. Ф. Хаек пропонує відділити закон від інструкції, навіть якщо вони будуть прийматися тим самим органом – законодавчим. Це відділення понизить в юридичному статусі законодавчі акти, набирали таку сферу свого розповсюдження, яка суперечлива з загальними принципами верховенства права. Продовження практики розширення сфери впливу інструкцій для державних чиновників до всезагального закону поглиблює також і відчуження, сформо-



ване і рамках діяльності адміністративних одиниць чи менеджерів з державного управління, тобто державною бюрократією. Розширення формальних повноважень держави має прямим наслідком дві взаємопов'язані з проблемами функціонування бюрократії.

#### ВІДЧУЖЕННЯ ЛЮДИНИ НА РІВНІ ІДЕОЛОГІЇ

Рівень ідеології можна характеризувати як перший рівень формалізації політичного домену. Ментальні моделі груп творять спільну контекстуальну модель і через неї впливають на формування ціннісного ядра ідеології. Одночасно стабільна вже діюча ідеологія протистояє змінам і прагне формалізувати свої цінності в політичному домені у вигляді законів, права. Закон (право) – це не що інше як відчужена форма ідеологічних цінностей контекстних груп, формалізованих у політичному домені.

Як наслідок, в політичних ідеологіях, зокрема в лібералізмі, повстає певна термінологічна трудність – а саме розрізнення поняття прав і цінностей. Часто право й цінності у теоретиків лібералізму вживаються як синоніми, розуміючи під цінностями зобов'язання, що його має взяти на себе держава, а отже, юридично оформити їх. Юридичне оформлення цінностей надає їм політичного забарвлення, одночасно наділяє право морально-ціннісною складовою.

Сучасний розвиток науки та техніки, видозміни суспільних відносин, а головне, збільшення доступу до найрізноманітнішої інформації як шляхом збільшення можливостей найрізноманітніших індивідуальних контактів (реальних чи віртуальних). Як наслідок, цінності, які ще на початку та в середині ХХ ст. не підлягали політичному осмисленню, перебуваючи в системі «суспільного ґрунту» чи ідеологій, стали предметом перегляду в межах політичного домену. Перебуваючи в політичному домені через повторне переосмислення в металних і контекстних моделях, нові цінності прагнуть формалізувати у відчуженій формі через зміну права, що існує. Право, як відчужена форма, часто протистоїть змінам, тим самим зберігаючи за цілісністю ідеологічних принципів. У цьому розділі ми розглянемо основні ціннісні та правові зміни, що виникають в контексті сучасного розвитку генних технологій, клонування, абортів та автаназії.

Для розуміння причин появи та трактування нових цінностей необхідно звернути увагу на відправну точку лібералізму, природний стан людини. Саме у ньому найбільш яскраво можна виділити основу морально-ціннісного ядра лібералізму. Морально-ціннісне ядро ідеології включає в себе особливості трактування людини, відносин між

людьми в середині суспільства, а отже, інтепретації таких політичних цінностей, як справедливість, свобода, рівність і похідні від них плюралізм, автономія особистості.

В основі лібералізму лежить категорія ліберальної людини, сукупність яких творить ліберальне суспільство. Основні три характеристики ліберальної людини – активність, володіння власною концепцією добра і раціональність.

Ліберальна людина – це активна людина, яка прагне й відчуває задоволення від власних досягнень, від успішної реалізації власної активності. Ліберальна людина розуміє, що лише її праця може забезпечити її власний добробут<sup>6</sup>. Таке визначення зародилося в економічній гілці лібералізму й стало домінантним для розуміння людини в ціннісному ядрі лібералізму. Воно зобов'язує людину діяти на власний розсуд і нести відповідальність за власні успіхи й невдачі перед самим собою. Активна людина одночасно повинна буди відповідальною людиною, тому що лише за цих умов вони зможе реалізувати свій потенціал.

Відповідальність людини перед самим собою визначає другу характеристику ліберальної людини – володіння незалежною концепцією добра. Ліберали стверджують, що кожна індивідуальна концепція не може бути повністю асуспільною, оскільки ліберальна людина, будучи відповідальною перед самою собою і прагнучи активності, не може повністю протистояти суспільству, а отже, повинна підтримувати основні суспільні цінності. Одночасно ліберали підкреслюють, що хоч всі люди прагнуть визнання суспільних цінностей, це не спричиняє стремління до створення єдиної концепції добра, але лише стверджує про певні спільності індивідуальних концепцій. Звичайно, що різноманітність концепцій добра породжує певні конфлікти між людьми. Концепція добра кожної людини показує преференції цієї людини, що проявляються в процесі обдумування ліберальною людиною тієї чи іншої ситуації. Можливість обдумувати свої преференції, змінювати їх і ще раз їх обдумувати і творить людину автономною.

Здатність обдумувати преференції виказує третю характеристику людини – раціональність. Раціональність виступає оплотом індивідуальної автономії, що базується на основі кантової етики: вищій етичний імператив, згідно з яким ми повинні себе поводити з іншими людьми як з вільними і раціональними суверенами... і поважати їх рівних носіїв індивідуальних прав автономного самоорганізації. Кантівська автономія

---

<sup>6</sup> D. Gauthier, *Liberalne indywiduum*, tłum. P. Rymarczyk, [w:] *Komunitarianie: wybór tekstów*, Warszawa 2004, s. 118.

тісно пов'язана з тим, що ми називаємо цінною критичною еволюцією, вибором, а звідси і моральною відповідальністю.

Моральна важливість індивідуальної автономії накладає обмеження на державу у вигляді невід'ємного обов'язку захищати своїх громадян у їх виборі власної концепції добра й блага, обов'язок дещо послаблюється через визнання й повагу до непорушних індивідуальних прав. Ліберали формують деонтологічну теорію права, покращену впливом утилітарної доктрини, що була дещо дискредитована через підпорядкування індивідуальних прав загальній користі. Моральної незалежності, яка стає принципом утилітаризму, і права людини стають одним з найважливіших наслідків утилітаризму. Дж. Грей вважає, що Дж.С.Мілль є утилітарним лібералом, який визначає центральну базову людську сатисфакцію в сфері безпеки та автономії як життєві людські інтереси. Дієвим залишається правило, що походить з утилітаризму: кожен калькулює користь для себе й не більше, ніж для себе. З цієї точки зору справедливою є критика утилітаристів щодо моралі, однак вона має слабе місце: індивід, що вираховує власну користь, стоїть віч-на-віч з іншими моральними індивідами, і тому знову постає питання перерозподілу в суспільстві.

Отже, третьою характеристикою людини в сучасному лібералізмі є раціональність. Ліберали стверджують, що людина за своєю природою є раціональними, і ця раціональність визначатиме як сутність самої автономії людини, так і вибір людини, якщо постане питання вибору альтернатив, так і підстави преференції, які здійснюватимуться людиною. Ліберальний індивід усвідомлює процес рефлексії, що він його здійснює, а отже, це означає, що вибір буде здійснений усвідомлено і не може бути направлений на зло, бо це б означало свідоме заподіяння собі шкоди.

Критики лібералізму вважають основною проблемою й помилкою раціональність людини, її наївний погляд, що гріх і обмеженість можна подолати засобами впровадження політичної моралі. Дж. Кекес стверджує, що політична мораль не є дієвим засобом до виправлення й обмеження людських помилок. Ліберали стверджують, що якщо людина буде мати право вільного вибору, якщо вона не буде боротися за власність, проти дискримінації, злочинів та інших соціальних хвороб, то вона матиме всі можливості обдумувати своє життя та приймати незалежні власні рішення, що будуть спрямовані не на зло, а на розвиток і добро. Критики лібералізму нагадують про егоїстичну природу людини, скупість, злобу, заздрість, агресію, жорстокість, підозрілість, лінивість та багато інших негативних рис. Як наслідок – автономія людини не

буде сприяти розширенню позитивних рис, а лише поглибленню та інтенсивному розвитку саме негативних.

Для забезпечення свого існування ліберальна людина створює право, як відчужено форму свої цінностей у відчуженій формі. На сьогоднішній день виділять три покоління прав. Перше покоління громадських прав – це класичні ліберальні негативні індивідуальні права: свобода людини на самовизначення, незалежно від наявних соціально-політичних передумов, іншими словами, природні права людини. Ліберальна теорія прав людини пояснює чому права людини так важливі для нас. Пояснення лежить у сфері «морального простору», адже для виконання власних проєктів на основі власного вибору необхідно враховувати позицію іншої сторони. Суперечності, що виникають при цьому, долають за допомогою введення цінності позитивних людських відносин, потреби в об'єднанні індивідів. Перше покоління прав покликане забезпечити існування першої характеристики ліберальної людини. Існує типовий ліберальний погляд, що володіння правами захищає й дає можливість людині діяти морально завдяки безпеці умов свободи вибору, а звідси й моральної відповідальності. Отже, індивідуальні права є дуже вадливими, тому що вони – суттєва частина людської гідності й самоповаги. Джоель Фейнберг вважає, що світ, в якому індивіди не можуть заявляти про свої права, буде дуже злидений. Наділяючи індивідуальні права таким важливим значенням для свободи, здійснюються надзвичайні зусилля, щоб визначити відношення між правами й обов'язками. Ліберальні індивідуалісти прямують до улюбленої Теорії вибору прав (*Choice Theory of Rights*). Відповідно до цієї теорії володіння правами відзначає носіїв права завдяки їх силі та здатностям бути носіями обов'язків у цьому питанні. Наприклад, якщо В пообіцяв А зробити х, А отримує владу над В й може змусити його сповнити обіцянку або ж може звільнити його від цього, або ж не вимагати цього від нього тощо. Права А зростають, зростає й свобода А, тоді як свобода В зменшується. Класична негативна свобода або позиція невтручання в права першочергово мають моральне значення в площині вимагати та захищати права, що є надзвичайною цінністю в сфері багатосторонніх відносин, де індивіди будуть мати вільний вибір та автономію. У 1950-их роках Харт (H.L.A.Hart) у своїй статті, надзвичайно впливовій поміж лібералів, робить трансцендентний логічний висновок про право на рівну свободу для всіх індивідів априорі, як природне право, право, що є фундаментальним і передбачає всі інші індивідуальні права. Суть аргументів полягає в тому, що наша щоденна моральна практика обіцянок, посередництвом яких особа, якій обіцяють, – А набуває особливих прав, а особа, яка дає обіцянку – В – відпо-

відних обов'язків, має зміст тільки тоді, коли вважатимемо, що В володіє природною свободою. І хоча ліберали вважають свободу базовим правом для інших індивідуальних прав, ліберали-індивідуалісти прагнуть розглядати мораль, принаймні її політичну складову, як основу прав. Найбільш визначною є версія «*side-constraint*» (сторона-примус, чинити тиск), розвинена Робертом Нозіком, яка використовується ліберталістами для визначення чітких меж державної влади. Відповідно до цієї теорії права є абсолютними й безумовними силовими діями. Деякі дослідники заперечують правову основу, ведуться суперечки щодо моральності прав, врахування колективу, моралі, загального блага. Як висновок – ще потребується глибокого осмислення моралі та прав індивіда.

Головною альтернативою до *Choice theory of Rights* в самому лібералізмі є теорія Інтересу (теорія користі). Відповідно до неї А має право, якщо В має обов'язок вчинити певні дії чи (не робити жодних дій), в яких зацікавлений А. Для лібералів свобода і є таким інтересом, що засновується на типових ліберальних обов'язках невтручання. Оскільки теорія знайшла послідовників серед прихильників критики «мінімальної держави» ліберталістів, що приділяють належну увагу правам, що генерують інтереси (гідність, потреби тощо), це може бути використано як основа для обов'язків підтримки прав добробуту.

Друге покоління – економічні та соціальні права, право на політичну участь та індивідуальний саморозвиток. Вони підпорядковані другій характеристиці ліберальної людини. Їх забезпечення можливе лише за умови позитивного вкладу (освіти, добробуту) від суспільства. Об'єм прав другого покоління, на відміну від першого, вже не одноставно підтримують всі течії лібералізму. Надмірне збільшення їх тягне за собою обмеження людської активності й людської свободи, з чим категорично не можуть погодитися ліберали-мінімалісти. Проте проблематика другого покоління прав переосмислена вже не одним поколінням лібералів, і в тій чи іншій мірі знайдено баланс потреб і обмежень для тієї чи іншої національної держави.

І хоча ліберали вважають свободу базовим правом для інших індивідуальних прав, ліберали-індивідуалісти прагнуть розглядати мораль, принаймні її політичну складову, як основу прав. Найбільш визначною є версія «*side-constraint*» (сторона-примус, чинити тиск)<sup>7</sup>, розвинена Робертом Нозіком, яка використовується ліберталістами

---

<sup>7</sup> R. Nozick, *Rozpodilna sprawedliwist'*, per. N. Poliszczuk, [w:] *Suczasa polityczna filozofija: Antolohija*, Kujiw 1998 (Р. Нозік, *Розподільна справедливість*, пер. з англ. Н. Поліщук, [w:] *Сучасна політична філософія: Антологія*, Київ 1998), s. 239-277.

для визначення чітких меж державної влади. Відповідно до цієї теорії права є абсолютними й безумовними силовими діями. Деякі дослідники заперечують правову основу, ведуться суперечки щодо моральності прав, урахування колективу, моралі, загального блага. Як висновок, ще потребується глибокого осмислення моралі та прав індивіда.

Найбільш нерозвинутою й цікавою в контексті відчуження людини залишається третя група прав. Їх поява зумовлена необхідністю регулювання процесів, розвиток яких став актуальним лише в кінці XX ст. До третього покоління прав відносять право на права етнічних груп та різних меншин (право на плюралізм цінностей) і генетичну зміну плоду.

Право на плюралізм цінностей включає в себе право на національне самовизначення, релігійну терпимість тощо. Одним із головних зауважень, що звернені до лібералізму, є універсалізм, що внутрішньо повинен суперечити принципам автономії особистості. Універсалізм – це завжди процес максимального відкинення питань, що можуть викликати різноякі трактування й пошук загального, що би могло об'єднати велику кількість людей. Пошук відповіді на питання про межі універсальності лібералізму завжди проходить у двох напрямках: розширення з відповідною універсалізацією кількості народів, залучених до аналізу («ліберальний захід» – термін створений саме для використання цього прийому, тому що не в усіх країнах, що є на заході, завжди можна говорити про лібералізм), і універсалізація права, з його максимальним обмеженням, щоб усі могли визнати це право за своє.

Сучасні ліберали, зокрема Дж. Грей, підтримують ідею одночасного використання обох напрямків. Для їх поєднання він використовує тезу, що лібералізм означає не що інше як толерантність: «З одного боку толерантність є пошук ідеальної форми життя. З іншого боку – пошук умов, які б уможливили мирне співіснування відмінних способів життя»<sup>8</sup>. Пошук ідеальної форми життя є не що інше як пошук мінімального переліку цінностей, формалізованих у відчуженій формі, тобто інституції. Дж. Грей стверджує, що людям не потрібні спільні цінності, щоб жити разом, але необхідні спільні інституції, в рамках яких можливе було б співіснування різних способів життя. Спільність цінностей, визнання універсального добра і зла дають можливість забезпечити толерантність ставлення між людьми а отже, забезпечують мирне співжиття в суспільстві й на планеті.

---

<sup>8</sup> J. Gray, *Dwie twarze liberalizmu*, ed. cit., s. 8.

Різноманітності цінностей повинна проявлятися не в різноманітності трактувань добра і зла, а в різноманітності розуміння способів життя. Спосіб життя, за Дж. Греєм, – це не що інше як контекстуальна модель. Спосіб життя не може сформувати одна людина, його повинні практикувати багато людей, більш як однієї генерації. Люди повинні самоусвідомлювати свій спосіб життя, і він повинен бути розпізнаваний іншими людьми, практикувати різні переконання та цінності тощо. Дж. Грей говорить практично про культуру й ментальність, що їх використовують певні групи людей. Способом життя можна вважати націю, в етнічному розумінні цього слова, сексуальні, політичні чи інші неформальні об'єднання за групами інтересів. Кожна людина може бути причетною до декількох способів життя, тим самим творити свою індивідуальну цінність.

Основний акцент Дж. Грей робить на тому, що в сучасних суспільствах не може бачити зіткнення різних способів життя, включаючи такі, що не відповідають ліберальним цінностям. Різноманітність цінностей викликає конфлікти. В основі конфліктів лежить сутність людини, і в тому, що люди мають різні бажання. Отже, конфлікти виникають через різноманітність способів життя, як раз сприяє улагодженню людських бажань, дає можливість вирішення конфліктів, що виникли з різних трактувань добра і зла. Основне завдання лібералізму – запропонувати концепцію, яка могла би об'єднати різні способи життя, не доводячи до конфліктних ситуації. Толерантність, як основна цінність, що повинна забезпечити, щоб усі способи життя, навіть якщо їх сповідує найменша група людей, були забезпечені в можливості їх розвитку й реалізації.

Друга проблема, перед реакцією на яку повстала необхідність реакції ліберальної теорії відповідно до своїх внутрішніх цінностей, сформувалася в лоні генетики, що наблизилася до можливості зміни, а отже, формування, генетичного складу зачатків дитини. Відповідно до ліберальних цінностей приймати такі рішення мають батьки чи навіть в окремих випадках сама матір дитини. Нова сфера, в якій людина може приймати рішення, стала відкритою зовсім недавно генною інженерією. Згідно з основоположними принципами лібералізму її слід трактувати як сферу розширення природних прав батьків, а отже, основоположних прав людини, тобто сферу, де втручання держави є неприйнятним. З іншого боку, виходячи з точки зору захисту прав людини, а тим більше людини, що не може себе сама захистити, держава повинна здійснювати чіткий контроль за можливістю генної модифікації плоду.

З цієї позиції, за умови визнання стовбурових кліткоплодів уже ненародженою дитиною, захист її інтересів належить до зобов'язань держави, а отже, потрапляє під її контроль. Постає питання, наскільки співвідносяться ці права і чи повинна держава втручатися в процеси генетичної зміни стовбурових клітин ненародженої дитини, і чи невтручання її в цей процес є невиконанням взятих на себе зобов'язань – захист прав дитини.

З першого погляду право батьків на корекцію генетичного коду стовбурових клітин зародка не повинно підлягати під заборону держави, тому що ця зміна не несе прямої шкоди ще не народженій дитині. Велика кількість хвороб, що передається в межах роду на рівні генетичного коду могла би бути знищена. А отже, корекція генів може позбавити майбутню людину багатьох проблем у житті, забезпечити її захист як від спадкових хвороб, так і від хвороб, що переносяться вірусами на рівні ДНК. Окрім того, модифікуючи ДНК, батьки можуть позбавити майбутню дитину незручностей, що може викликати «неприваблива зовнішність», психологічна нестабільність чи навіть схильність до насильства, що потенційно можуть призвести до труднощів життя в суспільстві. Батьки потенційно могли б ідеально підготувати людину до життя в суспільстві. Отже, можливість максимального позитивного розвитку особи повинні би підтримувати ліберали, а не обмежуватися формальними законами.

Проте генетична модифікація дає не лише позитивні наслідки, але й ставить багато запитань, особливо зі сфери соціалізації генетично модифікованої людини. Генетична модифікація хоча безпосередньо не обмеженням свободи людини, проте може негативно вплинути на статус людини в суспільстві, на її самооцінку. Подібна людина може втратити свою природність, що дана через спонтанність у творінні, й стати лише творінням соціальної культури. Практика народження дітей *in vitro* показує, що суспільство не висуває претензій до цієї людини й безпосередньо не загрожує їй. Але чи люди, що будуть усвідомлювати себе соціальним творінням, до яких не було застосовано закон випадковості природи, будуть відчувати себе рівноправними членами суспільства, які володіють автономією особи, основоположною характеристикою ліберальної людини. Постає питання, чи ця людина буде кваліфікувати себе рівною серед інших людей, що народженні в природний спосіб?

Батьки завжди прагнули максимально виховувати власних дітей, виконуючи одну з головних своїх соціальних функцій, що є не що інше як соціальне втручання в свідомість людини. Суб'єктивне відчуження, що виникає у відношеннях між людиною й суспільством і активно вивчалось екзистенціалістами, не порівняти по наслідках,



з можливими проблемами у свідомості генетично спланованої людини. Розчленованість людської свідомості між соціальним та індивідуальним, що тягла за собою втрату людської автономії, за твердженням екзистенціалістів могла бути подолана через формування відповідних політичних інститутів, які захищали людську індивідуальність.

Генетичну модифікацію стовбурової клітини плода можна трактувати як пряме втручається в свідомість людини, визначеність її самоідентифікації. Людина вже може не відчувати власну самоідентичність, а отже, автономність, і буде ідентифікувати себе узалежненим від суспільства й одночасно відчуженим від нього елементом тотальної системи. Ю. Хабермас стверджує що «такий вид дифузії чи розщеплення власної ідентичності спричиняє відчуження і є ознакою, що ця деонтологічна завіса, що відгороджувала людину, забезпечуючи непорушність особи, незамінність індивідуума й незамінність власної суб'єктності, не виконує своєї функції»<sup>9</sup>.

Отже, дозвіл на дослідження в сфері генетичної модифікації плоду і введення його в користування призведе до поглиблення психологічного відчуження людини від своєї власної особистості, про що говорили екзистенціалісти. Принцип спонтанності людської природи та всіх явищ, який був запропонований для подолання відчуження, вже не може застосовуватися. Така людина не зможе вважати себе відмінною від інших, тому що своєму походженню, своїм рисам обличчя та характеру вже буде завдячувати не природі, Богу чи випадковості, що в цій ситуації є контекстуальними синонімами з амбіціями, моді, очікуванням своїх творців.

В аналізі екзистенціалістів бачимо поєднання двох елементів, причому двох суб'єктивних елементів – свідоме переживання людиною впливу суспільства й психологічний тиск суспільства на людину. Жодне з цих явищ не є незворотним, в вплив суспільства можна усвідомити і протистояти йому. Людина відчувала себе спроможною протистояти суспільству, а саме на розвиток цієї вольової дії (відрив від суспільства) і самостановлення себе було спрямовано основні інтенції екзистенціалізму.

Природа відчуження, що може повстати в процесі генетичної модифікації стовбурових клітин, має відмінний характер – з боку людини ми маємо суб'єктивне сприйняття, тоді ж як з боку суспільства чи в даному випадку батьків дії об'єктивізують себе, оскільки здійснюються над анатомічними характеристиками людини, які вже не можуть бути відмінені.

---

<sup>9</sup> J. Habermas, *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2003, s. 88.

В межах соціалізації дитини – виховання дітей – батьки несуть соціальну відповідальність перед ними. Батьків часто звинувачують, що їх вплив є визначальним для життєпису людини і її розвитку, успіху в житті, а отже, в ставленні до цінностей суспільства, відношення між людьми й до соціальної системи. Але батьки здійснюють лише специфічні фрагментарні впливи, окрім батьків, мають вплив і інші соціальні інститути – школа, церква, референтна група. Ці впливи конкурують між собою і здійснюють загальний розвиток дитини в контексті суспільних цінностей, але в специфічно індивідуальному напрямку. Відповідальність, що покладається на батьків, у цій ситуації розмита соціальними факторами й спонтанністю контактів дитини, а також домішується «природними задатками», як генетично випадковими характеристиками. Відповідно обдарованість у мистецтві і спорті сприймають як «дар Божий» і одночасно не обдарованість в співі чи відсутність ідеального голосу також належить до випадкових явищ. Випадковість і природність завжди пом'якшується аргументами щодо рівня впливу на людину шляхом виховання, а отже, й відповідальності батьків перед нею. Відповідальність за дитину після досягнення повноліття (теж цікавого соціального феномену) повністю перекладалася на неї саму.

Структура відповідальності батьків, що потенційно можуть здійснити генетичну корекцію, дістає нові аспекти. Випадковість уже не є аргументом, що виправдовує здатність чи нездатність людини до здійснення певних дій. Розширення сфери прийняття рішень одночасно розширює сферу відповідальності. Батьки вже відповідають не за частковий вплив, а повністю за сутність самої дитини.

Можна виділити два аспекти наслідків. Поява підстав як моральної, так і матеріальної відповідальності батьків за фізіологічні та психологічні характеристики людини, а отже, дитина дістає право судового позову на батьків через незгоду чи шкоду, якої їй було завдано відповідними діями батьків. Поява відповідальності батьків за дітей перед державою за дії чи бездіяльність їх дітей навіть після досягнення повноліття. Важко не прирівняти результат генетичної модифікації, за умови її негативних наслідків, до кримінального злочину – ненавмисне вбивство чи нанесення тяжких тілесних ушкоджень. Перше й друге звинувачення не мають у сучасному праві терміна давності, тоді й відповідальність за генетичну модифікацію повинна буди довічна. Але з іншого боку, повнолітня дитина, яке в суспільстві і в праві інтерпретується як передання відповідальності від покоління до покоління й набрання повної автономії особистості, фактично ніколи не зможе настати. Відсутність цієї межової

точки у відносинах дитина – батьки спричинить знищення усталеної системи відносин між поколіннями.

Розмивання відповідальності дитини за своє життя, за спосіб життя, що його вона веде, знижує відповідальність дитини за своє життя, а отже, знижує рівень автономності особи. Безсумнівно, відповідний розгляд базується на певних попередніх умовах – що людина, над якою здійснено генетичну модифікацію, не є людиною, яка прийняла рішення про цю дію, але вона одночасно усвідомлює те, що її стан відмінний від інших тільки тією мірою, яка дозволяє їй усвідомлювати свою відмінність, і ця людина повинна відмовлятися визнавати цей стан за «природну частку власної особистості».

Весь розгляд також базується на умові, що людина отримує інформацію про те, що вона генетично змінена. Можна припустити, що інформація про ці зміни не будуть доступна для людини, але заборона про розповсюдження такої інформації суперечить принципам демократії й права особистості володіти інформацією, яка є життєво важливою для неї. Вважати інформацію про генетичну модифікацію неважливою досить важко. Не можна виключати, що така дитина колись дізнається, що вона є штучним твором ідеальних прагнень її батьків. Наслідки цієї дії можуть бути просто згубними для кожної окремої дитини.

Проблема генної зміни стовбурових клітин – це не лише проблема впливу на людину, що потенційно народиться, але й проблеми права лікаря здійснювати дослідження в цій галузі, а саме здійснювати клонування як один із різновидів розвитку генних технологій. Призупинення досліджень у цьому напрямку в законодавствах розвинутих країн не означає зупинення досліджень в цій галузі повністю, а тільки перенесення дослідницьких лабораторій до країн, де ці заборони не діють і знижений рівень контролю як над процесом дослідження, так і над його результатами.

Розвиток сучасних технологій, зокрема в генній інженерії, здійснили нові виклики перед суспільством, розширивши можливості прийняття індивідуальних рішень у сферах, які вважалися у відповідальності природи і в рамках яких діяв закон спонтанності появи.

Спонтанність відіграла одну з провідних ролей в асортименті джерел подолання відчуження, і на основі спонтанності базується практично основа всіх ідеологічних конструкцій, коли заходить мова про людину. У структурі цінностей, що їх відстоює лібералізм, – свобода, рівність, справедливість – людина є випадково сформована сукупність емоційних та фізіологічних характеристик, що виховані в певних соціальних

умовах. Саме з цього ракурсу можна розглядати питання потреб, що виникають випадково і як наслідок починають конкурувати між собою, задоволення, що визначається різними способами переживання дійсності, успіхів та невдач чи навіть відносин у самому суспільстві, що частково є сукупністю спонтанних дій великої кількості людей.

Зміна спонтанності на спланованості в питанні формування людини змінює сприйняття цінностей людиною і сприйняття людиною самої себе в межах спонтанного суспільства. Ліберальна теорія не дає відповідей на питання, що може повстати в суспільстві і в відносинах між людьми. Рівність можливостей як категорія вже порушується за фактом походження, тому що люди мають різні джерела власного походження: спонтанне і сплановане, закладаючи потенційних конфлікт між цими двома класами. Генетично модифікована людина може мати такі якісні переваги, як відсутність хвороб чи покращені властивості людських відчуттів (кращий слух, зір, пам'ять), тобто мати автоматичну перевагу над іншими. Як наслідок звичне пояснення, що його давали ліберали про природну нерівність, але рівність потенційних можливостей в соціальній сфері буде неадекватна. Генетично змінені люди стануть не природним, а соціальним продуктом, отже, в суспільстві порушиться правило рівності можливостей. Сучасний лібералізм ще не запропонував варіантів вирішення цієї проблеми.

Свобода людини, основна цінність лібералізму, підпадає під загрозу соціальних стереотипів. Спонтанність, як вдало зауважували екзистенціалісти, є гарантією індивідуальності, автономії особистості – базової основи лібералізму. Подальший розвиток генної інженерії ставить під загрозу цей принцип спонтанності, а отже, і свободи людини та її волі. Залежність людини від попередніх поколінь завжди розглядалася як виклик для свободи людини. Сьогодні ця загроза стає ще більшою, ніж була до тепер. Хорошою ілюстрацією цієї проблематики є бажання сучасних лібералів вийти з-під впливу Просвітництва, що означає вийти з-під впливу концепцій поступу й раціонально-здетермінованого розвитку. Цей підхід необхідний для подолання відчуження, що створюється між здетерміноваю західною культурою й постійним впливом на неї людей, які не визнають цінностей ліберального суспільства. Тоді як генетично модифіковані люди – це практика просвітництва в фізіології людини, суспільства людства. Конфлікти, що потенційно можуть виникнути, мають ту ж саму основу, але потребуватимуть не лише переосмислення цінностей, але й переосмислення всіх відносин у суспільстві та самоідентифікації.

Сучасна ліберальна ідеологія максимально адаптується до ситуації, запропонувавши можливості подолання фактичного відчуження, що виникає між членами суспільства у різних політичних культур, повстала перед проблемою сучасних технологій. Вона не пропонує вирішення проблем, що повстануть після активізації використання генних технологій у розвитку людини, і, як наслідок, поява суб'єктивного відчуження членів суспільства в самому суспільстві і всіх інституціях, що воно породжує.

#### ВІДЧУЖЕННЯ ЛЮДИНИ НА РІВНІ СУСПІЛЬНОГО ҐРУНТУ

Кожна доктрина про людину чи суспільство, розроблена теоретиками й утілена в життя, має непередбачувані наслідки, оскільки завжди між доктриною й практикою є величезна різниця. Особливо яскраво ця відмінність виявляється в політичному житті, бо в ньому відбувається одночасне втілення декількох доктрин. Окрім того, всі суспільні інститути завжди мають в собі механізм внутрішньої деградації. Ця особливість закладена в момент їх створення, тому що основним завданням інститутів влади є схоплення певної форми відносин з її постійно повторювальним впровадженням і контролем за тим, щоб від неї не відходили, а людина, суспільство, що постійно змінюються, відповідно завжди починають протистояти їм. Зростання невідповідності інституцій та потреб людини й суспільства загалом призводить до їх постійної деградації й постійної зміни, а отже, пошуку нових теоретичних доктрин та їх поновного втілення.

Лібералізм з моменту свого заснування був чутливий до всіх змін у суспільствах і максимально швидко прагнув адаптуватися до них. Не став виключенням кінець XIX ст. – поч. XX ст. Проте зміни, що їх необхідно ввести, по крайній мірі з позиції сьогодення, виглядають найбільш радикальними з часів заснування лібералізму. Головні виклики сучасності вимагають корекції на кожному рівні дискурсу – «на рівні суспільного ґрунту», ідеології та на політичному рівні. Упродовж XX ст. в ліберальній ідеології реалізовувалися прагнення до зниження рівня відчуженості людини засобами соціалізації цінностей і великою мірою монополізації ролі держави як у зовнішній політиці, так і посиленням державних упливів у внутрішній політиці розвинутих країн 50-их – 80-их років (великою мірою забезпеченого біполярною міжнародною системою). Кінець XIX ст. та початок XX ст. показав неефективність використовуваних ліберальних схем, спричинених у більшості трьома факторами: новими технологіями, несформованістю нової міжнародної системи (в контексті глобалізації та регіоналізації), відсутністю «ідеологічної пропозиції» для формування як першого, так і другого.

Проте і інші ідеології – марксизму, націонал-соціалізму, великою мірою консерватизму тощо, що проявлялися й пропагувалися в насиченому змінами ХХ столітті, не змогли реалізувати механізми свого самовідновлення відповідно до потреб суспільства, декларованих ними ж, що й призвело до їх деградації. Як стверджує Дж. Грей, «марксизм став першим світоглядом людських дій, що знищив сам себе»<sup>10</sup>.

Лібералізм, прагнучи не потрапити в цю пастку, постійно видозмінював себе і свої інституції. Проте кінець ХХ ст. змушує здійснити не лише корекцію трактування основних цінностей, але й переосмислення основи ідеології, що стається фактично вперше за останні 300 років. Ліберали кн. ХХ ст. – поч ХХІ ст. поставили перед собою ціль змінити фундаментальні трактування сутності людини і її відношення до природи, змінити «суспільний ґрунт» соціальної системи.

Людина, як діючий суб'єкт, лежить в основі всіх концепцій лібералізму. Діючий суб'єкт можна поверхнево розшифрувати як вроджена активність людини та набута усвідомленість, а отже, відповідальність за самостійно прийняті рішення. Рівень активності та відповідальності зазвичай використовують як критерій оцінки та аналізу людини загалом.

Ідея діючого суб'єкта була закладена та активно розвивається з часів Просвітництва. Вона сформована на ґрунті відділеності людини від природи – явища, що його неможливо реалізувати на практиці, тому що людина завжди перебуває в рамках природного середовища, а лише уможливно це можна сконструювати в мисленні.

Утвердження відмінності людини від інших істот на землі закладена ще в християнстві, проте лише в кінці ХVІІІ ст. воно отримує свій розвиток. В центрі гуманізму лежить свідомо людина, що має вільну волю. В основі культури просвітництва лежить ідея, що кожне судження, незалежно від його походження, може стати предметом раціональної дискусії, і як наслідок при правильному веденні такої раціональної дискусії можна завжди дійти правильних висновків. Метою та змістом раціональної дискусії було знайти правду, і визнавалися лише ті методи, що давали можливість віднайти помилки і встановити те, що істинне.

Р. Декарт пропонує використати мислення, як засіб відділення людини від природи, що отримує своє інобуття стосовно природи й виступає необхідною умовою для його функціонування. «Щоб мислення почало працювати, воно ніби має прородитися онтологічно, тобто має скомпонуватися певна стихія мислення, дозволяючи нам

<sup>10</sup> J. Gray, *Po liberalizmie. Eseje wybrane*, tłum. P. Maciejko, P. Rymarczyk, Warszawa 2001, s. 51.

дізнатися щось про світ»<sup>11</sup>, – говорить дослідник творчості Р. Декарта М. Мамардашвілі. Саме онтологічність мислення і його скомпонованість стають принципами розуміння людини в світі.

Онтологічність – це створення іншого, що трансцендентне до природи як такої, і як наслідок – трактування природи не як чогось внутрішньо ємнісного в людині, а як елемент, що перебуває поза нею, сторонній їй, чужий їй. Відповідне трактування природи як наслідок відображається у всьому ставленні людини до природи. Відчуження, зокрема політичного, закладений в цьому твердженні.

Скомпонованість – елемент, що дає можливість частково охопити безмежне та вмонтувати його в рамки обмеженості людини, бо лише так може здійснюватися рефлексія. Вся філософія – не що інше як спроби компонувати з постійним збільшенням часток безмежності.

Онтологічність та скомпонованість як принципи розуміння передбачають необхідність певного абсолюту, до якого слід прагнути, але неможливо досягнути. У християнських концепціях, з яких просвітники запозичили ідею, абсолютом виступав Бог. Проте з часом ідея Бога була замінена, з першого погляду, на більш соціальну ідею моралі.

Людина визнається як винятковий мешканець землі, що володіє надзвичайними здібностями, зокрема здатністю до самопізнання. В основі морального абсолюту лежить моральна й ціннісна концепція християнства. Християнські цінності любові до людини, взаємоповаги й стриманості виступають критерієм раціональності в дискусії, до них звертаються для оцінки рівня моральності людини. Моральна людина, що дотримується правил і має подібні бажання, очікування, потреби, лежить в основі концепцій І. Канта, Д. Юма, Дж. Локка.

Поступовий відхід від ідей Просвітництва в кн. ХХ ст. ставить перед людиною питання нової моральності. Проте пошук нової моралі вимагає вирішення дилеми, точно сформульованої А. Макінтером: «з одного боку людина як моральний суб'єкт, звільнена від ієрархії та теології, розуміє саму себе, як істоту, що наділена суверенним моральним авторитетом, і так її бачать філософи. З іншого боку... правила моралі повинні знайти інший стан, оскільки вони позбавлені свого теологічного характеру, і ще давнішого категоричного характеру, який походив від того, що їх визнавали як права, що походять від Бога»<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> М.К. Mamardaszwilli, *Kartezjans'ki rozdzumy*, Kyjiv 2000 (М.К. Мамардашвілі, *Картезіанські роздуми*, Київ 2000), s. 186.

<sup>12</sup> А. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, tłum. А. Chmielewski, Warszawa 1996, s. 128.

Теорія прав, сформована на основі морального імперативу та політичних цінностей, стає в конфлікт з фактом відчуження моралі від людини в політичній сфері, фактично створюючи внутрішню суперечність в самому лібералізмі. Всі твердження, що стосуються моралі, як з боку лібералів, так і з боку їх критиків сформовані на основі суспільно-державного контролю за їх дотриманням і внутрішньою самоцензурою кожної людини, незважаючи на причини цієї самоцензури (чи інтерес, чи раціональність).

Ліберали стоять у цьому питанні на основі базових принципів, закладених в основі християнської етики, й апелюють до християнських цінностей і християнських гріхів як основи для розуміння людини, її дій та поведінки.

Ми можемо стверджувати, що лібералізм сьогодні є на перехідному етапі переосмислення сутності своїх основоположних принципів.

Дискусія, що появилася сьогодні в лібералізмі, відбувається навколо питання про основу нової моралі, на яку можна опертися виходячи із нових викликів, сформованих розвитком науки, транспорту, систем передачі інформації.

Визначення нових критеріїв моралі тісно пов'язане з переосмисленням сутності самої людини. Дж. Грей у своїй праці «Солом'яні собаки. Роздуми про людей та інших тварин» для визначення людини, як видно з назви монографії, вибирає критерій всезагальної людськості, як фізіологічне походження, який мав би бути спільним для всіх людей у світі. Прирівнюючи людину до тварини, Дж. Грей прагне позбутися антропоцентричного підходу до людини, що притаманний Просвітництву, а тим самим позбутися соціальних, політичних та ін. міжлюдських розшарувань, які за собою несуть антропоцентризм. Стверджуючи, що «в усіх практиках застосування науки ми зміцнюємо антропоцентризм. Як наслідок, ми схильні все більше вірити, що, на противагу до інших тварин, можемо зрозуміти світ природи і завдяки цьому підпорядкувати його своїй волі»<sup>13</sup>. Дж. Грей показує, що саме в антропоцентризмі закладена нерівність, і повернення до природи дасть можливість вирішити проблеми з соціальною нерівністю. Основною перешкодою до подібного повернення на дорозі лібералізму повстає наука. Саме вона найбільшою мірою демонструє відмінності між людьми, державами, регіонами і стала заміником релігії в суспільному житті, виконуючи функції творця надії та цензури. Як у середні XVII-XIX ст. перші ліберали повстали проти релігії, так сьогоднішні ліберали прагнуть проголосити війну науці. Методи боротьби з наукою

<sup>13</sup> J. Gray, *Słomiane psy: Myśli o ludziach i innych zwierzętach*, tłum. C. Cieśliński, Warszawa 2003, s. 27.



в сучасному лібералізмі перекликається з гоббсівськими методами спасіння людини від релігії. В їх основі лежить відчуження людини, формування нового буття на протигагу старому. Проте новий шлях – це ніби дорога назад: ліберали, декларуючи «занепад проекту просвітництва» практично продовжують відчуження людини надалі від концепції добра й зла, прагнучи її повернення в перманентний природний стан. Проте як неможливо було уявити світ поза релігією у XVI ст., так само неможливо уявити світ поза науковим пізнанням у XX ст. Отже, повернення до природного стану можливе лише засобами створення абстрактного «природного стану». Основи нового природного стану лежать вже не у війні всіх проти всіх, що базується на соціально-психологічних властивостях людини, тому що вона повертає до антропоцентризму, не може бути і первіснообщинног ладу, сконструйованого засобами дослідження примітивних суспільств Африки й Австралії, популярний серед лібералів поч. XIX ст. і радянських вчених. Як перший, так і інший метод базується в основі на науковому пізнанні світу. Сучасні ліберали не хочуть використовувати подібні, на їх погляд ідеалістичні методи, як створення ідеальних умов. Основи людини без науки вони прагнуть віднайти в світі, що існує.

Для створення природного стану сучасні ліберали розробили абстрактний феномен загальної сукупності всіх людей, який у собі вміщує всю різноманітність релігій, моральних установ, цінностей та цілей, все різноманіття традицій та історій всіх народів на землі. Саме в цьому стані під час зустрічі морально диференційованих суб'єктів можна сформулювати принципи нової моралі. Ліберальна теорія прагне засобами універсалізації знайти спільне визначення для всіх людей. Будь-який процес універсалізації полягає в максимальному зменшенні проблемного поля, що універсалізується. Теоретики лібералізму, розуміючи неможливість об'єднання на основі цінностей християнства і Просвітництва, відмовляються від них, тим самим пропонуючи можливість розширення свого впливу на максимально велику кількість людей.

Об'єднавчим фактором для людей повинен стати, як і у всіх попередніх ліберальних теоріях, інстинкт самозбереження. Проте загрози, що повстали перед людством і його самозбереженням, мають інші властивості. Війна всіх проти всіх, як у Т. Гоббса, протистояння соціальним інститутам, як у Дж. Локка, стан соціальної справедливості Дж. Роулза стають загрозами не першого рівня. Основними небезпеками для людства нові ліберали вважають загрози, пов'язані з екологічним функціонуванням планети земля, техногенними катастрофами тощо, що можуть призвести до неможливості життя на планеті Земля. Дж. Грей, звертаючись до тваринного походження людини, апелює не

до спільності можливостей чи інтересів держав, націй, тощо, а саме до спільності загроз, що виникають перед людиною як твариною. Тим самим він хоче показати слабкість людини перед планетою Земля, прирівнюючи до слабкості тварини перед людиною в сучасних умовах. Тварини, хоч і фізично сильніші за людину, гинуть від людської діяльності й не можуть захистити себе, тому що людина володіє штучно витвореними додатковими засобами, які дають їй можливість перемагати. Так само й планета Земля, як людина стосовно тварини, володіє потенційними можливостями, які ми, люди, ще не усвідомили й не можемо контролювати, знищити людство повністю. Отже, кожна людина на Землі, рівною мірою як і кожна тварина, перебуває під загрозою зникнення за умови появи певних можливих природних катаклізмів.

Продовжуючи традицію лібералізму, Дж. Грей визначає основною цінністю людину, правда, акцентує основну увагу не на проблемі виживання людини серед інших людей (чи то війна, чи праця, чи забезпечення справедливості), а на основі протистояння чи, точніше, всезагального пристосування до природи, якій кожна людина зокрема не може протистояти.

Виходячи з притаманної для лібералізму універсалізації, Дж. Грей стверджує, що саме стан переживання за власне існування в контексті протистояння природі може стати спільним для всіх людей. Кожна людина будь-яких моральних, релігійних чи навіть наукових поглядів може реалізувати себе в ньому й одночасно свідомо визнавати обмеження власної свободи для запобігання природним катаклізмам. Гарантією всезагальної єдності, своєрідним суспільним договором виступило всезагальне визнання морального авторитету. Підтримка авторитету має базуватися не на вірі, як до Бога, і не на знанні, як науки. Основа визнання морального авторитету має базуватися на визнанні об'єднаного наукового й божественного начала, віра в реальну планету Земля, яку він умовно називає в честь бога Землі «Гайя»<sup>14</sup>.

Це не просте звернення до нового Бога (у звичному розумінні цього слова), це рефлексія над потребами землі, які ми знаємо завдяки науці, представлені в ранзі основної універсальної для всіх людей цілі. Джон Грей стверджує, що планета перенаселена, й нездатна продукувати стільки кисню та продуктів необхідних для фізичного виживання такої кількості людей. Екосистема планети здатна протистояти власному виснаженню засобами фізичного знищення людини й людства загалом. Тому люди на всій планеті повинні об'єднатися навколо цієї проблематики, й знайти такі

---

<sup>14</sup> Idem, *Dwie twarze liberalizmu*, ed. cit., s. 180.

шляхи саморегулювання, самовідтворення, які би відповідали потенційним здатностям планети утримувати людство, інакше планета використає засоби самозбереження і знищить його. Новий Бог у формі суспільного договору – це не віртуальне створіння, а творіння науки, яке формулюється як ідеальна ціль, що її необхідно досягнути.

Слід зазначити, що подібну операцію відчуження, як стверджує І.Кальной, проводить і К.Маркс, інтуїтивно стверджуючи, що людина відчужується від природи. Важко не помітити багато спільних, але й на перший погляд відмінних елементів між пропонованою концепцією К. Маркса та сучасних лібералів. К. Маркс говорить про власність чи, точніше, про володіння як конкретне відчуження всіх людських смислів. Володіння є дещо ширше поняття, ніж просто власність, бо воно включає в себе не лише конкретні предмети, що є у нас в руках, але й відносини людина-природа. К. Маркс стверджує, що ми не можемо побачити справжню природу, бо вся природа, що є, вже дегуманізована впливом людини. Всі суспільні науки, стверджує він у третьому рукописі, захопили й перетворили людське життя, здебільшого за посередництвом промисловості. Виробництво – це дійсне ставлення природи, а отже, природничих наук до людини. Наука має підготувати ґрунт для звільнення людини, але К. Маркс відзначає, що цей процес посилює дегуманізацію людини. Саме природнича наука повинна зайняти місце релігії. Франкфуртська школа розвиває цю думку, розглядаючи «інтерес» як центр будь-якої епістемологічної сфери. Інтерес людини в будь-якому випадку зосереджується в понятті звільнення, інакше сенс усіх наук був би лише спостереженням, описом, аналізом тощо.

Подібне трактування науки й природи в сьогodнішніх лібералів, які стверджують, що наука замістила собою релігію. В науку вкладено необхідність людського звільнення, а отже, подолання відчуження. На думку лібералів, практика показала, що наука набрала тих самих характеристик, що й релігія, і вона не призвела до подолання відчуження, а лише до його поглиблення.

Механізми подолання цього відчуження подібні як у К. Маркса, та і в сучасних лібералів: необхідно віднайти спільного ворога, проти якого об'єднатися, і перемога над ним дає можливість перемоги над відчуженням. Сутність спільного ворога практично однакова – це сутність самої людини. Марксистська традиція ворога бачить в людській природі, що опредметнилася й створила чужі для людської сутності предмети, одночасне визнання певної ідеальної природи людини, яка внаслідок подолання відчуження самовдосконалюється, самозбагачує себе (слідуючи принципам Просвітництва); ліберали стверджують, що ворогом є сутність самої людини, яка не узгоджується з сутні-

стю природи, а отже, необхідно переосмислити самого себе як опредмечення власної сутності. В даному контексті ідеальну природу людини в марксизмі можна вживати як синоніми, бо вони описують ту саму характеристику людини – бажання вижити на землі.

Правда, слід відзначити відмінність шляхів подолання відчуження. Відмова від приватної власності, тобто від володіння, інша причина відчуження за К. Марксом, мала б звільнити всі людські почуття й здібності, і, як наслідок, подолання відчуження. Але ХХ ст. показало, що саме привласнення дає розуміння поняттю творення. «Ми знову відкриваємо, що ми є творчими особами, тією мірою, якою ми поділяємо ідею привласнення<sup>15</sup>». Суть цього твердження полягає в відмінності індустріальної й постіндустріальної епохи: інформації та інтелектуальний продукт є власністю його творця і він не може відмовитися від власності на власний винахід. Тому подолання відчуження вже неможливе простою відмовою від власності, воно лише створює інший суб'єкт власності, суспільство, але ним хтось продовжує володіти. Отже, ліберали ніби продовжують традицію марксизму, стверджуючи, що наука стала наступним об'єктом, що його створила людина, і який повстав проти самої людини.

Не підтримуючи перемену сфери, що сприятиме подоланню (тому що саме вона лягла в основі відчуження) відчуження, ліберали використовують принцип, що його закладає в рамках цього процесу К. Маркс – принцип цілісності. Вони стверджують, що вихід з ситуації, яка склалася, можливий лише за умови спільного для всіх трактування загроз, що повстали над людиною, і вироблення спільних механізмів їх подолання. Принцип цілісності всієї планети, принцип універсалізму – основні принципи, що використовуються для подолання відчуження.

Проте К. Маркс викладає третій принцип подолання відчуження – принцип поступу, чи його форми – принцип історизму. Поступ можливий лише за умови збереження певної часової тривалості, тому що при розірваному розумінні світу історизм як принцип розвитку світу, теж один із принципів Просвітництва, переноситься на розуміння відчуження й відповідно на його подолання. Спроба відмовитися від історизму, тягlosti, поступу, що пробує здійснити лібералізм, дещо змінює відчуження. Але його зміна відбувається на іншому рівні, а саме на рівні цінностей.

Отже, сучасні ліберали на основі доробку К. Маркса прагнуть розробити схему подолання відчуження людини, але в них вона отримує видозмінену форму, оскільки до

---

<sup>15</sup> P. Ricoeur, *Ideologija ta utopija*, per. W. Werłok, Kyjiv 2005 (П. Рикер, *Идеология та утопия*, пер. з англ. В. Верлок, Київ 2005), s. 85.

неї включені елементами, головним чином наука, що К.Марксом вважалися основоположним, але історичний досвід показав, що вони є такою мірою відчуженим творінням людини, як і релігія чи наука. Механізми, що їх використовують ліберали, є ті самі, які пропонував К. Маркс, так само як ліберали перебрали принципи такої дії – універсальність та цілісність.

Сучасний лібералізм, сприйнявши соціально-марксистську критику, стверджує, що людина не має можливості активно реалізовувати себе, відтворювати свій природний потенціал у капіталістичному суспільстві. Ця дія є не що інше як створення інобуття до природи, виділення людини з-поміж іншої природи й початок формування людини, що живе за іншою системою, ніж розвивається вся інша частина живої й неживої природи.

Об'єктивне відчуження людини виступає необхідним методом для виконання поставленого завдання. Людині пропонується створення нового віртуального образу Бога, який би був спільний для всіх людей на землі (всесвітня універсалізація ліберальних принципів). Об'єктивне відчуження людини, після відчуження її від релігії, прав, економіки – відчуження людини від науки. Як наслідок – людина потрапляє в нову систему моральних цінностей, сформованих на місці цінностей Просвітництва, яка має створити відповідний «суспільний ґрунт» для людей всієї планети.

#### ABSTRACT

The article is concerned with the theoretical basis for alienation of the individual as well as practical forms of its functioning, social influence and its political peculiarities within modern liberalism. The paper clarifies basic values and characteristic features of modern liberalism which directly influence and form alienation. Discourse analysis is used to define three levels on which alienation can be detected: social, ideological and political. On the political level alienation manifests itself in political institutions, both on the national and supranational level. At the level of ideology it is visible in the development of shared values, such as tolerance which should draw together the maximum number of people. At the social level, what is advocated by liberal theories is the exclusion of science, including political sciences as science is alienated itself and based on the desire to create a new god common for all human beings.

#### POLITYCZNE WYOBECOWANIE JEDNOSTKI WE WSPÓŁCZESNYM LIBERALIZMIE – STRESZCZENIE

W artykule analizie poddano wpływ polityki i społeczeństwa na zmiany osobowości, będące skutkiem wyobcowania jednostki w ramach wskazanych form i teoretycznych podstaw współczesnej koncepcji liberalizmu. W artykule wyjaśniono podstawowe wartości i cechy ideologiczne liberalizmu, które mają bezpośredni wpływ na wyobcowanie i jego formy. Posługując się krytyczną analizą dyskursu, zdefiniowano trzy poziomy wyobcowania we współ-

czesnym liberalizmie: społeczny, ideologiczny oraz polityczny. Wykazano, że podstawowe wyobcowanie jednostki odbywa się w obszarze politycznym, za pośrednictwem instytucji krajowych oraz ponadnarodowych. Stwierdzono, że na poziomie ideologii alienacja jednostki przejawia się w dalszym rozwoju wspólnych wartości, w tym tolerancji. Na poziomie społecznym w teorii liberalnej propagowana jest wyłącznie nauka, zarówno polityczna, jak i taka, która dąży do stworzenia nowego, powszechnego Boga.

## BIBLIOGRAPHY

1. Dahrendorf R., *Wolność a więzi społeczne. Uwagi o strukturze pewnej argumentacji*, tłum. A. Kopacki, [w:] *Spółczesność liberalna. Rozmowy z Castel Gandolfo*, Kraków 1996.
2. Gauthier D., *Liberalne indywiduum*, tłum. P. Rymarczyk, [w:] *Komunitarianie: wybór tekstów*, Warszawa 2004.
3. Gray J., *Dwie twarze liberalizmu*, tłum. P. Rymarczyk, Warszawa 2001.
4. Gray J., *Po liberalizmie. Eseje wybrane*, tłum. P. Maciejko, P. Rymarczyk, Warszawa 2001.
5. Gray J., *Słomiane psy: Myśli o ludziach i innych zwierzętach*, tłum. C. Cieśliński, Warszawa 2003.
6. Habermas J., *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 2003.
7. Hayek F., *Konstytucja swobody*, per. M. Olijnyk, A. Korołyszyn, Lwów 2002 (Ф. Гаск, *Конституція свободи*, пер. з англ. М. Олійник, А. Королишин, Львів 2002).
8. MacIntyre A., *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, tłum. A. Chmielewski, Warszawa 1996.
9. Mamardashwili M.K., *Kartezjans'ki rozдумy*, Kyjów 2000 (М.К. Мамардашвілі, *Картезіанські роздуми*, Київ 2000).
10. Nozick R., *Rozpodilna sprawedlywist'*, per. N. Poliszczuk, [w:] *Suczasa polityczna filozofija: Antolohija*, Kyjów 1998 (Р. Нозік, *Розподільна справедливість*, пер. з англ. Н. Поліщук, [w:] *Сучасна політична філософія: Антологія*, Київ 1998).
11. Ricoeur P., *Ideolohija ta utopija*, per. W. Werłok, Kyjów 2005 (П. Рикер, *Ідеологія та утопія*, пер. з англ. В. Верлок, Київ 2005).

## RECENZJE, SPRAWOZDANIA, DYSKUSJE





DOMINIKA CZAKON, PAULINA TENDERA

**SPRAWOZDANIE Z PRAC ZESPOŁU BADAWCZEGO REALIZUJĄCEGO  
PROGRAM „KRYZYS CZY PRZEMIANA? POSTACIE «KOŃCA SZTUKI»  
W ESTETYCE WSPÓŁCZESNEJ” JAKO PUNKT HARMONOGRAMU  
PROJEKTU BADAWCZEGO WŁASNEGO NR NN101 108336**

Prowadzący: dr hab. Leszek Sosnowski (Kierownik Projektu Badawczego Własnego)

Afiliacja: Zakład Semiotyki Sztuki, Instytut Filozofii UJ

Skład zespołu: mgr Dominika Czakon, mgr Maciej Kałuża, mgr Marcin Lubecki, mgr Anna Maćkowiak,  
mgr Iwona Malec, mgr Marcin Mołoń, mgr Paulina Tendra

Od października 2010 roku w Zakładzie Semiotyki Sztuki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego odbywają się regularne spotkania seminaryjne dla doktorantów. W spotkaniach tych uczestniczą członkowie zespołu badawczego, który prowadzi dr hab. Leszek Sosnowski. W ramach seminarium podejmowane są różnorodne zagadnienia związane z filozofią i estetyką współczesną, w których elementem wyznaczającym kierunek refleksji jest problematyka „końca sztuki”.

Celem badawczym seminarium jest prześledzenie problemu, powracającego w różnych nurtach filozofii, filozofii sztuki i estetyki, wyrażanego zwrotem „koniec/zmierzch/śmierć sztuki”. W ramach programu badawczego zostało przyjęte założenie robocze, iż sformułowanie nie jest jedynie wyrazem mody intelektualnej zeszłego wieku, ale razem głębszych i poważniejszych odczuć oraz przekonań intelektualnych formułowanych w wielu dyscyplinach humanistycznych. Pytanie o to, czy przekonania te są uzasadnione, a także czy uzasadniona jest ich postać radykalna, wyrażana poglądami katastroficznymi, stanowi przedmiot spotkań naukowych uczestników seminarium. Nie ulega wątpliwości, że we współczesnej kulturze istnieje problem kryzysu, stwierdzanego na różne sposoby i przy różnych okazjach. Interesujący w tym przypadku zakres znaczeniowy jest odpowiedzią na zmiany zachodzące w obszarze sztuki, jej tworzenia i odbioru, preferowanych wartości, a w konsekwencji jej sto-

sunku do tradycji i szeroko rozumianej kultury. Tak więc problem „końca sztuki” jest wynikiem konfliktu, powstającego w ramach opozycji tradycji i nowatorstwa, i przybiera nierzadko dramatyczną postać, gdy na przykład w imię wolności wypowiedzi artystycznej nowatorstwo wkracza w sferę etyki.

Podjęmowane podczas spotkań seminaryjnych zagadnienia dotyczą różnych nurtów sztuki, ale odnotowują się również w innych obszarach filozofii oraz innych dyscyplinach humanistycznych. Problematyka końca sztuki stała się przedmiotem rozważań w kontekście zasadniczych nurtów filozoficznych dwóch ostatnich wieków, takich jak: historiozoficzny, psychoanalityczny, fenomenologiczny, hermeneutyczny, formalistyczny oraz egzystencjalistyczny. Został również uwzględniony szeroki kontekst działań artystycznych, które łączone są z „upadkiem” sztuki współczesnej. Zamierzone w ramach seminarium analizy wykraczają poza wąsko rozumianą estetykę, przywołując filozofię współczesną, która dostarcza poręczniejszych narzędzi do badania zagadnienia.

28 października 2010 roku mgr Paulina Tendra przedstawiła referat dotyczący miejsca sztuki pięknej w platońskiej hierarchii bytów. W związku z problematyką jaskini platońskiej referentka omówiła relację zachodzącą między światem zmysłowym a idealnym. Zaprezentowała tabele obrazujące hierarchię bytów w filozofii Platona w interpretacji własnej oraz z punktu widzenia metafizyki światła. Przedstawiła argumenty na rzecz nowej interpretacji miejsca sztuki mimetycznej w hierarchii bytów Platona oraz wnioski wynikające z takiego ujęcia. Referentka dowodziła, iż założenia dotyczące relacji między światem zmysłowym a idealnym niosą głębokie konsekwencje dla rozumienia roli sztuki pięknej w myśli Platona. Zwróciła uwagę, iż sztuka zainteresowana materialnym aspektem rzeczywistości znacznie bardziej zagrożona jest tzw. „końcem sztuki” niż ta, która za swój przedmiot obiera byty idealne. Stwierdzenie to rzuca nowe światło na rozumienie zjawiska „końca sztuki” w kontekście sztuki współczesnej. Seminarium zakończone zostało dyskusją wokół przedstawionego zagadnienia.

Na kolejnym spotkaniu, 5 listopada 2010 roku, mgr Maciej Kałuża – wychodząc z założeń filozofii egzystencjalistycznej – przedstawił problematykę absurdu w filozofii oraz pewne konsekwencje tego zjawiska dla sztuki. Zdefiniował pojęcie absurdu w stosunku do pojęć paradoksu, nonsensu i tragizmu. Scharakteryzował dwa ujęcia absurdu w kontekście filozoficznym: stanowisko „heroiczne” A. Camusa oraz „ironiczne” T. Nagela. Przedstawił absurd w literaturze filozoficznej, przywołując między innymi *Mit Syzyfa*, *Kaligulę*, *Obcego*, *Mdłości*. Następnie odróżnił doświadczenie absurdu od pojęcia absurdu i opisał propozycje S.M. Hallorana, M. Esslina, Camusa. W podsumowaniu referent wskazał na związki omawianych za-

gadnień z problematyką rozprawy doktorskiej oraz zwięźle omówił istotne dla pracy pojęcia, takie jak milczenie, komizm, metafora.

19 listopada 2010 roku mgr Dominika Czakon wygłosiła referat zatytułowany *Święto w muzeum. XIX wiek – czas absolutyzacji i końca sztuki*. Podczas wystąpienia referentka określiła zagadnienie, przedstawiła schemat jego opracowania oraz poszczególne punkty planu, wskazała pojawiające się wątpliwości. Tematykę badawczą scharakteryzowała jako analizę procesu przemian, jakim podlegała sztuka w XIX wieku i w początkach wieku XX. Rozważania prowadziła z perspektywy muzeum i wystawy – nowych mediów dla sztuki, które w XIX wieku stanowiły właściwe miejsce jej oglądu. Za punkt wyjścia badań przyjęła hermeneutyczną filozofię H.-G. Gadamera i jego definicję sztuki, która odwołuje się do pojęć gry, symbolu i święta. Następnie referentka podjęła próbę wyjaśnienia, dlaczego uznaje za wartościowe poznawczo zestawienie artystyczno-kulturowych idei XIX wieku z pojęciem świętowania.

Mgr Anna Maćkowiak przedstawiła referat na temat aktu estetycznego w psychoanalizie J. Lacana i J. Kristevej w dniu 3 grudnia 2010 roku. Postawiła pytanie o sens pojęcia „aktu estetycznego” we współczesnej psychoanalizie. Podkreśliła znaczenie typologii Lacana, którą podtrzymuje Kristeva. Na typologię składają się trzy „porządki” rzeczywistości: Symboliczne, Wyobrazeniowe oraz Realne. Na przykładzie ciała kobiecego referentka pokazała, jak owe porządki kształtują płęć i podmiotowość oraz sytuują cielesność. To, co Symboliczne, jest tu rozumiane jako rzeczywistość kulturowa; Realne jest czystą obecnością, stanem ciągłości natury, dziedziną pozajęzykowego; zaś Wyobrazeniowe zostało porównane do Kantowskiej władzy sądenia i jest łącznikiem między Realnym a Symbolicznym jako element fantazmatyczny, symptomatyczny. Z punktu widzenia powyższych założeń, na przykładzie sztuki nowoczesnej, referentka przedstawiła rozwój i znaczenie kobiecości we współczesnej francuskiej psychoanalizie.

10 grudnia 2010 roku mgr Iwona Malec mówiła o pojęciu ideału w sztuce w świetle krytyki filozofii metafizycznej Platona dokonanej przez Eugène’a Vérona. Referentka zwięźle określiła fundamenty myśli francuskiego estetyka, określając wiek XIX jako czas istotnych przemian zachodzących w nauce, technice oraz sztuce. Następnie omówiła poszczególne punkty jego krytycznej analizy związanej z negacją idealizmu i odrzuceniem metafizyki. Zrekonstruowała definicję pojęcia ideału, zgodnie z jego dziewiętnastowiecznym rozumieniem, i wymieniła błędy interpretacyjne, które, zdaniem Vérona, popełniali teoretycy akademizmu, odwołując się do myśli Platona. Wnioski końcowe stanowiły próbę podsumowania teorii estetyki francuskiego myśliciela ze wskazaniem na cechy ją wyróżniające, takie jak

pogląd o niezależności artystycznej twórcy i braku występowania powiązań pomiędzy sztuką a dobrem i pięknem.

Mgr Marcin Mołoń 17 grudnia 2010 roku omawiał filozofię sztuki Clementa Greenberga. Wystąpienie zatytułował *Niekończąca się opowieść. Modernizm artystyczny a formalizm. Filozofia sztuki Clementa Greenberga*. Zagadnienie nie zostało wyczerpane podczas spotkania seminaryjnego. Referent podjął próbę przebadania filozoficznych założeń teorii sztuki Greenberga, które zostały przedstawione w książce *Homemade Aesthetics: Observations on Art and Taste*. Podążając za wskazaniem filozofa, referent dowodził, że modernizm artystyczny stanowi zwieńczenie ogólnego celu sztuki, jakim jest prawda o czystym uczuciu estetycznym. W tym celu omówił formalizm Greenberga jako narrację modernizmu artystycznego. Następnie zastanawiał się nad rozróżnieniem zachodzącym pomiędzy estetyką a filozofią sztuki oraz sztuką a pseudo-sztuką. Poruszył także zagadnienie obrony modernizmu w dobie późnej nowoczesności.

Podsumowaniem pracy zespołu, która przypadła na 2010 rok, były wystąpienia w ramach V Konferencji Doktorantów „Kierunki Badawcze w Filozofii”. Członkowie zespołu przygotowali referaty oraz artykuły do tomu pokonferencyjnego, który ukaże się w ramach „Zeszytów Naukowych Towarzystwa Doktorantów UJ”. Poruszono następujące zagadnienia: Paulina Tendra „Wątki neoplatonickie w twórczości R.W. Emersona”, Anna Maćkowiak „Akt estetyczny w psychoanalizie”, Marcin Mołoń „Wpływ *Krytyki władzy sądzenia* I. Kanta na estetykę formalizmu C. Greenberga”, Iwona Malec „Linia piękna u E. Vérona”, Dominika Czakon „Charles Baudelaire – krytyk sztuki, krytyk nowoczesności”, Maciej Kałuża „Poczucie a pojęcie absurdu w twórczości A. Camusa” oraz Marcin Lubecki „Problematyka otwartości w *Przyczynkach do filozofii* Martina Heideggera”. Konferencja odbyła się w dniach 24 i 25 lutego 2011 roku, a jej organizatorami byli Towarzystwo Doktorantów UJ oraz Instytut Filozofii UJ.

PAULINA TENDERA

**STANOWISKA I KONTROWERSJE WE WSPÓŁCZESNEJ  
FILOZOFII SZTUKI. RECENZJA KSIĄŻKI BOHDANA DZIEMIDOKA  
*GŁÓWNE KONTROWERSJE ESTETYKI WSPÓŁCZESNEJ***

Książka Bohdana Dziemidoka omawiająca *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* wydana została w roku 2002 nakładem Wydawnictwa Naukowego PWN. Na trzystu trzydziestu stronach zawarto trzynaście zagadnień tematycznych, które pogrupowano w trzy bloki tematyczne.

Trzy części książki złożyły się na treść, która stanowi w gruncie rzeczy wykładnię wszystkich podstawowych stanowisk współczesnej filozofii sztuki. Sprawia to, że opracowanie posiada formę podręcznika i może pochwalić się wszelkimi jego zaletami. Pierwsza część poświęcona jest zagadnieniom metaestetycznym: pytaniom o przedmiot filozofii sztuki, jej zakres, dostępne metody badawcze, zadania, które stawiają przed sobą filozofowie, oraz status poznawczy estetyki jako dyscypliny naukowej. Każde z zagadnień generuje kilka możliwych dróg badawczych, które – formułując założenia wyjściowe – mają zasadniczy wpływ na rezultaty filozoficznych poszukiwań. Ważne w tej dziedzinie okazują się skłonności normatywistyczne estetyki, które łączone są dziś raczej ze sztuką wielką, dawną niż ze współczesną. Słusznie bowiem, jak sądzę, pisze Dziemidok:

Współczesna filozofia sztuki wolna jest od normatywistycznych skłonności i nie ogranicza wolności twórczej ani nie krępuje rozwoju sztuki. Jest ona wielce tolerancyjna i życzliwie otwarta wobec najbardziej śmiałych i kontrowersyjnych propozycji artystycznych, wystrzega się nie tylko normatywizmu, lecz nawet wartościowania. Jest natomiast ustawicznie skłonna do samokrytycznej metarefleksji<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 9.

Część druga książki porusza zagadnienia fundamentalne. Po pierwsze, pytanie o to, czy istnieje istota sztuki, to znaczy, czy mimo swojej różnorodności i dynamicznych zmian, których sztuka doznawała szczególnie w obrębie neoawangardy, dzieła sztuki posiadają chociażby jedną wspólną cechę, która mogłaby posłużyć do sformułowania definicji? Po drugie, pytanie o estetyczną naturę sztuki. Odpowiedź w tej kwestii mogłaby wyjaśnić, czy przeżycie estetyczne jest konieczne w doświadczaniu sztuki oraz czy wartości takie jak piękno, wzniosłość, ładność, powab są cechą konstytuującą pojęcie dzieł sztuki. Oczywiście, jeśli na pierwsze pytanie udzielimy odpowiedzi negatywnej, wtedy wszelkie doszukiwanie się istoty sztuki w wartościach estetycznych pozbawione będzie sensu. Wartości estetyczne interesują nas tylko dlatego, że mogą wnieść przynajmniej jeden element pewnie charakteryzujący przestrzeń sztuki pięknej.

W obrębie teorii esencjalistycznych omówione zostały dwa najważniejsze nurty w historii sztuki: emocjonalizm oraz formalizm. To teorie, które śmiało podejmują się oceny artystycznej dzieła, stąd określić je można jako teorie normatywistyczne. Jednak nie ulega wątpliwości, że wnoszą one w dziedzinę sztuki pewien redukcjonizm. Zwraca na to uwagę Dziemidok, pisząc, że współcześnie na przykład trudno byłoby się zgodzić, że granice sztuki pięknej wyznaczamy na podstawie przeżycia estetycznego, którego dany przedmiot nam dostarcza. W dziedzinę sztuki pięknej musielibyśmy tym sposobem włączyć wszelki kicz, a także przedmioty, które nie są wytworami człowieka: kwiaty, drzewa, ptaki (one przecież bardzo często mogą wywołać u odbiorcy doświadczenie estetyczne).

Pierwszym rozwiązaniem problemu, który generuje esencjalizm, było stworzenie umiarkowanych wersji teorii esencjalistycznych. Wśród wymienionych przez Dziemidoka amerykańskich filozofów sztuki wciąż żywe pozostawało pojęcie doświadczenia estetycznego, które – jak sądzono – będzie pomocne przy uchwyceniu istoty sztuki. Nie odbędzie się to w „czystej postaci”: pojęcie to próbowano łączyć z kategorią *mimesis*, formą czy ekspresją.

Zapewne tendencja łagodzenia zapędów normatywistycznych estetyki była dobrym pomysłem na rozwiązanie niektórych filozoficznych wątpliwości, jednak i ona nie odniosła sukcesu – rozwój neoawangardy pokazał wyraźnie, że istnieją jeszcze dziedziny twórczości, wobec których filozofia sztuki okazuje się zupełnie bezsilna. W książce Dziemidoka antyesencjalizm łączony jest jeszcze przede wszystkim z osobą Ludwika Wittgensteina.

Antyesencjalizmowi poświęca Dziemidok osobny rozdział swojej książki. Przedstawiciele tego nurtu głosili, że filozoficzna teoria sztuki, po pierwsze, nie jest nikomu potrzebna, po drugie zaś, nie jest nawet możliwa. Dzieła sztuki nie posiadają ani jednej takiej cechy, która pozwoliłaby nakreślić obszar świata sztuki i rozstrzygnąć ostatecznie, co będzie za dzieło

uważane, a co nie. Paradoksalnie jednak, antyesencjalizm przyczynił się do odrodzenia badań filozoficznych nad sztuką w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Reakcją na filozofię Wittgensteina była instytucjonalna teoria sztuki autorstwa George'a Dickiego, której Dziemidok poświęca osobny, siódmy rozdział książki. Należy zaznaczyć, że definicja ta wykracza znacznie poza problematykę samych dzieł sztuki i fenomenu twórczości artystycznej. Dickie formułuje zasadniczo tezę o sposobie funkcjonowania sztuki w obrębie społeczeństwa, nie odwołując się do wartości czy cech, które mogłyby konstytuować przedmiot jako dzieło sztuki. Na temat instytucjonalnej teorii sztuki pisze Zygmunt Bauman, na którego powołuje się również Dziemidok:

Zygmunt Bauman w głośnym artykule pt. *Legislators and Interpretators* (1987) słusznie zauważa, że teoria ta [instytucjonalna teoria sztuki – P.T.] jest nie tylko świadectwem śmierci estetyki normatywnej, lecz również i teoretyczną artykulacją, właściwej dla ponowoczesności, radykalnej zmiany pozycji filozofów z prawodawców w interpretatorów<sup>2</sup>.

Dziemidok kończy część drugą książki rozdziałem poświęconym estetycznej naturze dzieła sztuki. Rozdziałowi temu nadał autor formę dialogu między zwolennikami i przeciwnikami koncepcji estetycznej natury dzieła sztuki. Ostatnia część książki to znów zestawienia i próby dookreślenia takich pojęć jak *katharsis*, postawa estetyczna, przeżywanie i związane z nim wartościowanie dzieła sztuki. Stąd rodzi się pytanie zasadnicze, które towarzyszy nam właściwie cały czas podczas lektury książki Dziemidoka: jak oceniać dzieło i jakimi kategoriami, aby była to ocena wystawiona za nic innego, jak tylko za dzieło sztuki samo w sobie?

Książka Dziemidoka może być z powodzeniem czytana przez osoby, które nie są specjalistami w dziedzinie estetyki. Autor chętnie odwołuje się do historii (na przykład daje krótki wykład powstania pojęcia „estetyka”, rozpoczynając od Baumgartena), przedstawia problematykę w szerokim kontekście filozoficznym (pisze o refleksjach Platona czy Artystotelesa nad sztuką), a wszystkie pojęcia, które stosuje, są krótko wyjaśnione. Nie ulega oczywiście wątpliwości, że z książki wyniesie znacznie więcej ten, kto posiada już konkretną wiedzę z zakresu filozofii sztuki. Dotyczy to szczególnie debat, które w książce się toczą, alternatyw między intelektualnym a emocjonalnym stosunkiem do sztuki albo między esencjalizmem a antyesencjalizmem.

Osobiście cieszy mnie to, że – jak sędzę – Dziemidok skłania się ku intelektualizmowi w odbiorze sztuki. Filozof dopatruje się więc możliwości naukowego dyskursu nad twórczo-

<sup>2</sup> Ibidem, s. 12.

ścią artystyczną oraz broni współczesnej estetyki przed zarzutami, które sprowadza do dwóch podstawowych punktów: po pierwsze, zarzuca się współczesnej myśli estetycznej, że jest poznawczo jałowa, anachroniczna i nieadekwatna wobec przedmiotu swoich badań; po drugie, wskazuje się, że dyscyplina, jaką jest filozofia sztuki, jest nikomu niepotrzebna, gdyż nie pomaga wcale zwykłym odbiorcom sztuki i nie porządkuje chaosu współczesnych zjawisk w sztuce.

Jeśli chodzi o obydwie zarzuty, które w książce są dokładnie omówione, to z własnego punktu widzenia chciałabym zauważyć, że pierwszy argument jest naukowy, drugi zaś jest jedynie potocznym stwierdzeniem. Można dyskutować nad tym, w jakiej kondycji pozostaje współczesna estetyka – tą sprawą szeroko zajmuje się Dziemidok. Wątpię jednak, czy jest to dziedzina jałowa. Przeciwnie, czy znamy lepsze narzędzie, dzięki któremu możemy przeprowadzić jakąkolwiek dyskusję na temat współczesnej kultury? Sądzę, że nie. Jeśli nawet język filozofów i narzędzia, którymi się oni (my!) posługują, są anachroniczne, to czy wskazać możemy inny model dyskursu? Chyba nie mamy alternatywy. Nie jest nią antyesencjalizm, który nie stanowi przecież żadnego rozwiązania i nie zamyka definitywnie sprawy sztuki, ta bowiem nadal istnieje pomimo wszelkich zabiegów teoretycznych. Jeśli zaś chodzi o zarzut drugi, mówiący o tym, że nasza praca nie jest nikomu potrzebna, to jest to zarzut niemerytoryczny. Wszelkie szczegółowe badania, które nie przedstawiają się „szaremu człowiekowi” w postaci wymiernych zysków, będą zawsze odbierane jako strata czasu. Sztuka nie musi być egalitarna, a filozof nie musi „rzucić pereł między wieprze”.

Przeciw intelektualizmowi w sztuce podnosi się argument niemożliwości sformułowania jakiegokolwiek definicji dzieła. Na ten zarzut dobrze odpowiada Dziemidok:

Gdyby jednak żadna definicja «sztuki» nie była możliwa, to nie znaczyłoby, że nie jest możliwa teoria sztuki. Definicja nie jest ani najważniejszym, ani koniecznym elementem teorii, jest tylko wygodną (w szczególności przydatną ze względów dydaktycznych) formą utrwalania i przekazywania jej idei pierwotnej<sup>3</sup>.

Sądzę, że książka Dziemidoka stanowi istotny wkład we współczesną dyskusję na temat sztuki. Jest też pomocą dla każdego, kto pragnie się w tę dyskusję włączyć. Ponadto jest książką na wskroś filozoficzną, w której podkreślono rolę refleksji w badaniu sztuki. Nie przesądzam, jak wielki wpływ miała filozofia na rozwój twórczości artystycznej, ale doszukuję się w niej dobrego, choć jeszcze nie doskonałego narzędzia do weryfikacji sztuki. Książka nadaje się bardzo dobrze do samodzielnej lektury, jednak, jak sądzę, stanowić może także cenną pomoc w zajęciach dydaktycznych.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 127.



MALINA BARCIKOWSKA

**UCZESTNIK SZTUKI JAKO ŚWIADEK W HERMENEUTYCE  
HANSA-GEORGA GADAMERA. UWAGI NA MARGINESIE  
WYSTAWY „FABRYKA” W CSW ZNAKI CZASU W TORUNIU**

Jednym z wniosków płynących z nauki Hansa-Georga Gadamera na temat klasycznie rozumianego „od-biorcy” sztuki, jest usytuowanie go w takim świetle, które podkreśla jego rolę jako aktywnego uczestnika sytuacji artystycznej. Wzorcem uprawniającym nas do takiego odczytania myśli jest wprowadzony model gry i gracza oraz koncepcja przystawania. Sądzę, że ramy stworzone przez te pojęcia pozwalają na przeprowadzenie interpretacji uczestnika również na płaszczyźnie aksjologicznej. Znaczy to, że kryjący się pod określeniami „gracz”, „uczestnik”, jest ogarnięty przez wartości (do-„świadczą”), wykreowane przez dzieło, czyniące go ich „świadkiem”.

Gadamerowskie rozważania na temat sztuki nie są obojętne na zagadnienie odbiorcy. Pozostając w zgodzie ze współczesnymi sobie teoretykami, (powołując się zwłaszcza na Bertolda Brechta) autor *Prawdy i metody* uczynił wspomnianą figurę ważnym elementem swojej koncepcji. W kontekście teorii pisarza konkluduje:

Jedną z głównych sił napędowych nowoczesnej sztuki jest przecież chęć przełamania dystansu, jaki zachowują wobec dzieła sztuki publiczność, widownia, konsumenci. (...) W każdej jednak formie nowoczesnego eksperymentowania ze sztuką można by rozpoznać dążenie do zastąpienia dystansu widza zaangażowaniem uczestnika gry<sup>1</sup>.

Budując swoją koncepcję wokół takich pojęć, jak „gra” i „przystawanie”, filozof, realizując założenia ducha epoki, stworzył koncepcję estetyczną, zawierającą w sobie także pojęcie eto-

---

<sup>1</sup> H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 32.

su. Fakt ten sprawia, że nazywając kogoś „graczem” czy „uczestnikiem”, można, jak sądzę, spróbować określić go także mianem „świadka” zdarzenia.

#### KIM JEST ŚWIADEK?

„Świadek, z greckiego *martyr* (świadek krwi, męczennik): w *Nowym Testamencie* określenie człowieka, który na podstawie własnego doświadczenia może mówić o wskrzeszeniu Jezusa. W późniejszym okresie nazwą tą określano każdego, kto poświęcając własne życie, głosił prawdę o Jezusie”<sup>2</sup>. Tyle słownik. Pojęcie „świadka” (a także „świadcstwa”, „poświadczenia”) funkcjonuje w tradycji religii chrześcijańskiej także w szerszym znaczeniu. Świadcstwo znaczyłoby więc tyle, co ręczenie za kogoś, coś. Jest wobec tego sens mówienia o ręczeniu, świadczeniu za wartości w ogóle. Świadcstwo takie można by więc nazwać dla odróżnienia świadcstwem metafizycznym<sup>3</sup>. Jestem zdania, że w koncepcji Gadamera można pokazać wspólną, uniwersalną strukturę, obejmującą zarówno świadcstwo dawane wartościom etycznym, jak i estetycznym. Sądzę, że z racji występującego powinowactwa tych wartości<sup>4</sup> istotna staje się jej rekonstrukcja. Poniższy tekst zawiera taką skromną próbę. Inspiracją do jego napisania były prace Gadamera oraz wykłady i książka K. Tarnowskiego *Wiara i myślenie*, zwłaszcza fragmenty poświęcone zagadnieniu świadcstwa.

#### STRUKTURA ŚWIADECTWA

Wymieniona powyżej lektura polskiego myśliciela religijnego pozwala wyróżnić trójczłonową strukturę świadcstwa. Pierwszym z jej elementów jest apel. Akt ten umiejscawia się po stronie wartości – etycznych lub estetycznych; adresatem wezwania jest obcujący z nimi podmiot. Apel należy do struktury świadcstwa, ponieważ stawia on podmiot w pewnym „wobec”, ustanawia relację ja – ty. W kroku drugim podmiot, korzystając ze swojej wolności, odpowiada na wezwanie wartości. Jego odpowiedź jest obciążona ryzykiem – wygranej lub przegranej – i wymaga oddania się, wsłuchania, przyzwolenia na to, by wartości go ogarnęły. Po podjęciu apelu wytracony z codzienności człowiek zaczyna realizować wartości w swoim życiu praktycznym, stając się ich „świadkiem”. Dzięki temu dochodzi po pierwsze – do ich realizacji, po drugie – rozpoznania tożsamości nosiciela wartości. Przywołany proces może się

<sup>2</sup> [Online]. Protokół dostępu: <http://www.opoka.org.pl/sownik/> [5 lipca 2010].

<sup>3</sup> K. Tarnowski, wykład, Wydział Filozoficzny UJ, Kraków 1999/2000.

<sup>4</sup> Powołuję się na spostrzeżenie F. Chmielowskiego: „Doświadczenie sztuki jest, według Gadamera, analogiczne wobec doświadczenia religijnego”. F. Chmielowski, *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki H.-G. Gadamera*, Kraków 1993, s. 96.

dokonać dzięki temu, że podmiot jest wrażliwy na wartości niejako *a priori*<sup>5</sup>. Poniżej przedstawiam bliższe omówienie wymienionego procesu.

#### MOŻLIWOŚĆ WSPÓLUCZESTNICTWA JAKO AKSJOMAT PREZENTOWANEGO MODELU

Aby zilustrować fundamentalne dla procesu świadczenia zagadnienie pierwotnej wrażliwości podmiotu na wartości, chciałabym posłużyć się mitem o Prometeuszu i człowieku prometejskim z kluczowym dla niego pojęciem tzw. „rozbudzenia”. Uprawnia nas do tego, jak sądzę, pewne powinowactwo mitu i hermeneutyki (obie formy dążą do uniwersalności), a przede wszystkim uwagi Gadamera, w których wyrażał on szacunek dla tych prób wyjaśniania rzeczywistości, pisząc m.in. „W rzeczy samej to one, gdziekolwiek przemawiają, są tym, co autentycznie góruje nad wszystkim innym, są zbiornikiem wszelkiej wiedzy, czymś, co przy całym mroku, który nas otacza, mówi do nas prosto i pouczająco”<sup>6</sup>. Skierujmy więc swoją uwagę w stronę przywołanego mitu.

Opowieść ta należy do najbardziej rozpowszechnionych w naszej kulturze. Każdy zna postać tytana, który według przekazów miał stworzyć człowieka, a później przynieść mu z niebios ogień. Sam Gadamer poświęca Prometeuszowi swoje uwagi w artykule, który w polskim przekładzie został przedstawiony pod tytułem *Prometeusz i tragedia kultury*. Już sam ten fakt zwraca uwagę czytelnika na trop interpretacyjny, który sugeruje nam powiązanie osoby tytana z kulturą. Pozostawmy jednak na boku trudne losy głównego bohatera, a skupmy się raczej na stworzonym przez niego człowieku i filozoficznym wydźwięku tego faktu, istotnym dla kwestii świadectwa.

Jak pamiętamy, słynna wędrowka tytana po ogień nie była pierwszą tego typu wyprawą. Po raz pierwszy udał się on do niebiańskich spichlerzy przed aktem stworzenia człowieka. Wykradł wówczas iskry z rydwanu słońca, aby z nich uformować ludzką duszę. Powtórne wykradzenie ognia i obdarzenie nim ludzi to w gruncie rzeczy – jak to ujmuje Jan Parandowski – „rozbudzenie ducha”<sup>7</sup>, a więc aktywizacja pierwiastka obecnego już w człowieku. W konsekwencji panowanie człowieka nad światem byłoby możliwe dzięki pokrewieństwu naszej natury i daru-ognia. Owo pokrewieństwo co do istoty powoduje, że bierzemy udział w kulturze, na którą jesteśmy już *a priori* wrażliwi<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Porównaj: P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce H.-G. Gadamera*, Kraków 2004, s. 187.

<sup>6</sup> H.-G. Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*, [w:] Idem, *Rozum, słowo, dzieje*. Warszawa 2000, s. 34.

<sup>7</sup> J. Parandowski, *Mitologia*, Warszawa 1960, s. 53.

<sup>8</sup> Relację światła do piękna rozważa Gadamer w *Prawdzie i metodzie*. Zaznacza on, powołując się na naukę Platona (*Fajdros, Fileb*), symboliczne powiązanie światła oraz *nous*. Główną myśl filozofa można zawrzeć w stwierdzeniu, że bez światła nie ma „widzialnego”, nie ma samego widzenia.

Sądę, że powyższy mit można uznać za prefigurację twierdzeń o naszej tożsamości, obecnych w myśli Gadamera, jeśli przyjmiemy tezę o wzorcach (archetypach) postaw ludzkich zawartych w mitach, co czynię na potrzeby tego tekstu. Dopiero przyjęcie prawdy, którą głosi przywołana opowieść, pozwala podjąć interpretację trójstopniowego procesu, w którym realizuje się „bycie świadkiem”.

#### APEL

Gadamer pisze: „W dziele sztuki stykamy się z czymś bliskim, a jednocześnie to zetknięcie w zagadkowy sposób wstrząsa nami i burzy zwyczajność. W radosnej i straszliwej grozie dzieło sztuki oznajmia: To jesteś ty – ale mówi także: Musisz zmienić swoje życie”<sup>9</sup>. Słowa te obrazują przede wszystkim relację, w której znajduje się zagadnięty podmiot. Mówią także, jak do niej dochodzi, i zawierają ukrytą charakterystykę dzieła. Konsekwencją jej przyjęcia, co dla nas szczególnie ważne, są wnioski co do charakteru sytuacji podmiotu: na skutek wstrząsu jest on poruszony, wyrwany z codzienności, zmuszony stanąć wobec dzieła i odpowiedzieć na jego apel z głębi siebie, a nawet siebie zaryzykować. Dochodzi do tego w kolejnym kroku.

#### PODJĘCIE RYZYKA JAKO ODPOWIEDŹ NA APEL

Dzieje się tak dlatego, że w pojęcie gry, która stanowi dla Gadamera wzorzec rzeczywistości artystycznej, wpisany jest element ryzyka. „Grający ulega urokowi gry, który leży właśnie w ryzyku”<sup>10</sup> – twierdzi filozof. Chmielowski wyciągnął stąd wniosek o naturze ludzkiej, która skłonna jest stawiać się w sytuacji niewiadomej, upatrując w tym pewnej atrakcyjności – nawet w obliczu przegranej. Możliwość taka jest także wyrazem i ceną naszej wolności.

Propozycja Gadamera dobitnie pokazuje ryzyko wdania się w doświadczenie estetyczne. Decyzja o jego podjęciu jest racjonalna: możliwość przegranej włączona jest w „za” i „przeciw”, które możemy postawić naprzeciwko siebie i rozważyć, zanim podejmiemy grę. Pierwotnie samo ryzyko jawi się jednak jako element atrakcyjny – grę zawsze można powtórzyć, przystąpić do niej kolejny raz. Sytuacja ta jest nazwana obszarem odpowiedzialności ludycznej, w przeciwieństwie do życiowej<sup>11</sup>.

Istnieją w wykładni Gadamera elementy, które, jak sądzę, pozwalają na rozpatrzenie konsekwencji podjęcia gry także w wymiarze naszego praktycznego życia, co zupełnie zmienia

<sup>9</sup> H.-G. Gadamer, *Estetka i hermeneutyka*, ed. cit., s. 141.

<sup>10</sup> F. Chmielowski, op. cit., s. 51.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 50.

jej stawkę. Wówczas podjęcie jej, jak to ujmie Chmielowski, „oznacza, że musi on [gracz – M.B.] zamienić cele swojego zachowania w zadania samej gry”<sup>12</sup>. Gracz podporządkowuje się więc przedmiotowi gry, niejako rezygnuje świadomie z siebie jako całości egzystencji. Możliwy racjonalny rachunek poprzedzający podjęcie gry zostaje w jej trakcie „zawieszony”, a rozum pozwala całkowicie podporządkować się przedmiotowi. Czyni się tu wprost aluzje do mistycznego wsłuchania. Czy konsekwencją tego jest tylko odprężenie, odciążenie od życiowych problemów, pokrewne doświadczeniu zabawy? Wydaje się, że autor *Prawdy i metody* przedstawia tę kwestię w sposób na tyle otwarty, że pozwala ona na interpretację w kategoriach filozofii praktycznej – jako apel o kształtowanie postawy. Gra może być więc odczytana w szerszej perspektywie – gry o sens.

Podsumowując, trzeba uwyraźnić: podjęcie ryzyka w porządku gry Gadamera owocuje abdykacją rozumu przed instancją przedmiotu – całkowite otwarcie i wsłuchanie się w niego, mające swoje konsekwencje w podporządkowaniu mu życia.

#### PRZYJĘCIE POSTAWY AKSJOLOGICZNEJ

Ostatnim etapem, do którego prowadzą poprzednie kroki, jest wspomniane przyjęcie postawy życiowej jako rodzaj „świadectw”. Podmiot odnajduje dzięki temu swoją tożsamość. Podstawą takiego stwierdzenia jest usytuowanie rozważań w polu filozofii praktycznej, którą to możliwość zasygnalizowałam w poprzednim akapicie. Co to oznacza? Jak pisze Gadamer:

Filozofia praktyczna jest zatem z pewnością «nauką», tzn. pewną wiedzą ogólną, która jako taka jest wyuczana, jest to jednak wiedza uwarunkowana. Od uczącego wymaga się tego samego, nierozzerwalnego odniesienia do praktyki, co od nauczającego. Na tyle jest też wprawdzie bliska *techne*, jako wiedzy fachowej, tym jednak, co ją zasadniczo od niej różni, jest to, że stawia również pytanie o dobro, np. o najlepszy sposób życia, czy też najlepszy ustrój państwowy, nie zaś, jak tylko w przypadku *techne*, opanowuje pewną umiejętność, której zadanie przydziela inna instancja: cel, któremu wytwarzający musi służyć<sup>13</sup>.

W myśli Gadamera da się, jak sądzę, wyróżnić przesłanki po pierwsze – zbliżające jego filozofię sztuki (z perspektywy uczestnika) do powyższej charakterystyki, po drugie – akcentu-

<sup>12</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>13</sup> H.-G. Gadamer, *Hermeneutik als praktische Philosophie*, [in:] M. Riedel, *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, Freiburg 1972, [za:] A. Przyłębski, *Gadamer*, Warszawa 2006, s. 85.

jące zawarte w niej znaczenie etosu. Wprost pisze o tym Andrzej Przyłębski, przedstawiając etykę jako wzór takiej wiedzy:

(...) odniesienie do *praxis* jednostki w *polis*. Nie przypadkiem jej nazwa wywodzi się od słowa *etos*, oznaczającego m.in. sposób funkcjonowania społeczeństwa, oparty na istniejących prospołecznych postawach, wymagających refleksji teoretycznej oraz sprawdzenia siebie w określonych, wymagających etycznego działania sytuacjach<sup>14</sup>.

To nastawienie nawiązuje do koncepcji, w której „główne miejsce zajmuje pojęcie «udziału» jednostki w czymś, co ją przerasta”<sup>15</sup>.

#### FABRYKA, CZYLI OMÓWIENIE PEWNEJ WYSTAWY

Zachwył maszyną już znamy. Działająca w dwudziestoleciu międzywojennym Awanarda Krakowska w manifeście „3M” wyraziła fascynację „Miastem, Masą, Maszyną”. Wystawa „Fabryka” w toruńskim CSW (23.10.2009–17.01.2010) zdaje się ów podziw kontynuować, skoro obiektem swojego zainteresowania uczyniła fabrykę. Tak przynajmniej podpowiadają pierwsze skojarzenia widza, poszukujące odniesień i próby interpretacji w tym, co już poznane. Po bliższym zapoznaniu się z obiektem przychodzi jednak myśl, że pierwsze odczucia – aczkolwiek uprawnione – zbytnio banalizują temat i przedmiot wystawy, które wymagają głębszego namysłu.

Zapytajmy więc wnikliwiej: co, gdzie i jak zaprezentowało Centrum Znaki Czasu, udostępniając nam wystawę autorstwa Mariusza Warasa i Krzysztofa Topolskiego pod opieką kuratorską Daniela Muzyczuka?

Co? Makieta fabryki. Gdzie? W muzealnej sali, pośród białych ścian, błyszczących czystością posadzek, strzelistych kolumn, stanowiących architekturę pomieszczenia. Jak? W ciszy, harmonii z otoczeniem, w estetycznym uwzniośleniu.

Pierwszym nasuwającym się wnioskiem jest ten, że z fabryką jako taką nie mamy tu w ogóle do czynienia. Oto przedmiot estetyczny, dzieło sztuki, w którym realny pierwowzór funkcjonuje na zasadzie dalekiego odniesienia. Realna fabryka istnieje tu „negatywnie”, jako to, czego w instalacji brak: brak odczuwalnego hałasu, brak pracujących ludzi, brak produkcji i produktów. W zamian pojawia się my – widzowie. Przed nami, a także dzięki nam, dokonuje się przemiana prefiguracji w symbol. Symbol, którego elementy zyskują nowe znaczenia. Jednak zdaniem autorów esejów, które, jak sądzę, stanowią integralną część wystawy, przed-

<sup>14</sup> A. Przyłębski, *Gadamer*, Warszawa 2000, s. 85.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 86.

stawiony obiekt wprowadzie metaforycznie, lecz nadal możemy nazywać fabryką. Ów funkcjonuje, dystrybuje i ma odbiorców. Aby się o tym przekonać, wystarczy przenieść próbę odczytania w nowy kontekst, najbliższy samej sztuki.

„(...) czy współczesne muzeum nie jest w kilku aspektach podobne do tradycyjnej przestrzeni produkcji?”<sup>16</sup> – zapytuje się nas we wstępie katalogu. Ironia czy próba zwrócenia uwagi na przemianę zachodzącą współcześnie w sferze kultury? Jedno i drugie – twórczy dystans artystów i krytyka, zbudowane na bazie własnych doświadczeń. Także moment refleksji dla odbiorcy i jego możliwej konsumpcyjnej postawy.

Po obejrzeniu instalacji może nam się zrobić smutno. Jeśli śmiała diagnoza, którą ilustruje makietą fabryki, dotyczy i nas, to można uznać, że udział w wystawie nie bardziej absorbuje od wizyty w centrum handlowym. Czy z takim nastawieniem można odbierać, czy można tworzyć? Co wobec tego tracimy przede wszystkim my jako odbiorcy? W wydanej publikacji jeden z jej autorów – Alain Badiou – w następujący sposób charakteryzuje cichego bohatera fabryki, robotnika:

- nie jest on podmiotem, lecz siłą;
- jest zastępowalny;
- jest anonimowy<sup>17</sup>.

Po przyjęciu tezy, która utożsamia muzeum z przestrzenią produkcji, wraz z symbolicznym utożsamieniem widzów z jej pracownikami (a także odbiorcami produktu), trzeba przyjąć powyższą charakterystykę za opis nas samych, bywalców ośrodków kultury. Machina pracuje dla nas i dzięki nam. Swoją obecnością legitymizujemy jej działania. Obecnością: nie-ważne-kogo-byle-wielu, niekoniecznie-mnie-byle-kogoś, nie-istotne-kogo.

Na koniec chciałoby się zapytać: czy warto wobec tego chodzić do muzeum, jeśli poszukuje się wartości wykraczających poza ironię? Co w zamian? Jaką alternatywę możemy znaleźć dla naszkicowanej powyżej sytuacji? Myślę, że przedstawiona przeze mnie koncepcja odbiorcy-świadka może być jedną z nich. „Siła produkcyjna” robotnika może w niej zostać przeciwstawiona rzeczywistej, budującej obecności; zastępowalność i anonimowość – odnajdującej się tożsamości. Jeśli obecna w przekazie ironia nie jest jednorazowym wybrykiem artystów, lecz wszechobecnym symptomem, to dająca się wywieść z pisma Gadamera idea uczestnika jako świadka mogłaby stanowić alternatywę dla tej postmodernistycznej wizji. W jej etosie można odnaleźć propozycję adekwatną do sztuki, postrzeganej jako nośnik wartości – piękna, prawdy.

<sup>16</sup> M. Waras, K. Topolski, *Wstęp*, [w:] *Fabryka*, katalog wystawy, CSW Toruń 2009, s. 9.

<sup>17</sup> A. Badiou, *Fabryka jako miejsce wydarzeniowe*, [w:] *Fabryka*, op. cit., s. 69.

## ZAKOŃCZENIE

„Czemu jednak obraz fabryki i pracy fizycznej wraca w praktyce i teorii artystycznej?”<sup>18</sup> – zapytuje kurator Daniel Muzyczuk. Dlaczego postacią robotnika stara się zastąpić postać odbiorcy-uczestnika? – możemy dalej sami zapytać.

Nie bez znaczenia dla odpowiedzi na to pytanie pozostaje fakt, że współczesne muzea można – dosłownie lub w przenośni – nazwać „fabrykami” tak dzieł, jak i odbiorców, gdyż w rozumieniu dosłownym, jak zauważa się w przywołanym tekście, często zajmują one teren pierwotnie będący jej przestrzenią, tj. stare zrujnowane budynki produkcyjne. Rewitalizacja obdarza je nowym życiem. W przenośni, ponieważ – ujmowane symbolicznie – zamieniają produkcję dóbr materialnych na dobra symboliczne. Płacąc za bilet, stajemy wobec dzieł-*produktów*. Czy więc i my nie stajemy się także elementami fabryki?

Alternatywą dla tej smutnej perspektywy jest, jak sądzę, nauka o możliwości świadczenia wartościom, którą można wyciągnąć z pism Gadamera. Pokazuje nam ona obraz człowieka, który nie tyle jest odbiorcą dzieł, co ich „uczestnikiem”. Zgodnie w takim podejściem, mamy do czynienia z sytuacją, w której już nie tylko runęła ściana pomiędzy dziełem a odbiorcą, lecz nawet więcej – oboje łączą te same wartości. Dzieło „rozpala” iskrę tkwiącą w naszych duszach, powalając nam świadczyć wspólnym dobrom. Proces ten nie jest łatwy i oczywisty. Wymaga od nas wysiłku aksjologicznego, włącznie z podjęciem ryzyka. Efektem jest jednak przyjęcie postawy na miarę naszej wolności oraz samorealizacja polegająca na odnalezieniu własnej tożsamości. Dzięki przyjęciu możliwej postawy „świadka” rozbudowujemy własne predyspozycje, ukazując pełnię naszego człowieczeństwa, zamiast pozostawać tylko wspomnianym robotnikiem.

## ABSTRACT

One of the conclusions emerging from Gadamer's thought on the traditional notion of the recipient of art suggests that s/he should be placed in a position highlighting his/her role as an active participant in an artistic situation. The framework marked out by the concepts used to tackle this problem allows me to create an interpretation of such a participant also on the axiological plane. It means that the person revealed in the terms “player” or “partaker” is overwhelmed with the values created by a work of art, which makes him/her its witness. The subject of this article is therefore the moral dimension of human existence at play in the transformation of human consciousness and its effect clearly visible in human works and doings.

<sup>18</sup> D. Muzyczuk, *Podmiot i przedmiot produkcji i lenistwa*, [w:] *Fabryka*, op. cit., s. 42.



The model of participant-witness would accordingly play an important, unifying role for hermeneutics. A description of moral existence connected with participation in art reconciles philosophical tradition with the Christian model, while giving insight into the functioning of the practical consciousness.

#### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA (HANS-GEORG GADAMER)

1. *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
2. *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000.
3. *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004.

#### BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Chmielowski F., *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki H.-G. Gadamera*, Kraków 1993.
2. Dybel P., *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa -Georga Gadamera*, Kraków 2004.
3. Muzyczuk D., *Podmiot i przedmiot produkcji i lenistwa*, [w:] *Fabryka*, katalog wystawy, CSW, Toruń 2009.
4. Parandowski J., *Mitologia*, Warszawa, 1960.
5. Przyłębski A., *Gadamer*, Warszawa, 2006.
6. Tarnowski K., *Wiara i myślenie*, Kraków 1999.

## INFORMACJE O AUTORACH

KATARZYNA MIGDAŁ – filolożka, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w latach 2003-2006 studiowała filozofię w Instytucie Filozofii UJ. Pracuje jako redaktorka, m.in. w „Zeszytach Naukowych Towarzystwa Doktorantów UJ”.

SONIA KAMIŃSKA – doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje pracę doktorską pt. *Aristotelica Franza Brentany*.

EWA SKOTNICZNA – historyk sztuki, doktorantka Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwentka Wydziału Historycznego UJ. Ukończyła studia podyplomowe „Rynek sztuki i antyków”. Interesuje się sztuką polską 1. połowy XIX wieku, a także rynkiem sztuki w Polsce.

MAGDALENA BĄK – absolwentka filologii hiszpańskiej, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje rozprawę poświęconą literackim reprezentacjom pamięci. Publikowała w „Ruchu Literackim”, „Wielogłosie”, „Ameryce Łacińskiej” oraz w tomach zbiorowych. Współautorka przewodnika *Hiszpania. Fiesta i sjesta* (2010).

MICHAŁ MALESZKA – doktorant w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Interesuje się przede wszystkim kwestią tożsamości lokalnej w warunkach historycznej nieciągłości; główny obszar badań: Warmia i Mazury.

ZUZANNA GRÜNER – absolwentka Kulturoznawstwa Międzynarodowego UJ. Laureatka Stypendium Rządu Republiki Korei. Obecnie doktorantka w Instytucie Studiów Regionalnych na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych UJ oraz studentka Europejskiej Akademii Dyplomacji w Warszawie. Działalność badawczą poświęciła zgłębianiu relacji pomiędzy kulturą Japonii a cywilizacją Zachodu.

LUIZA KULA – ukończyła studia z zakresu filologii polskiej i filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Aktualnie doktorantka w Instytucie Filozofii UJ. Główne zainteresowania badawcze: historia filozofii starożytnej, niemiecka filozofia XX w., twórczość Martina Heideggera, literatura polska XX w.

ANNA SKÓBEL – absolwentka filologii polskiej i angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Przygotowuje rozprawę poświęconą dziejom motywu rozmowy ze Śmiercią w literaturze dawnej. Współpracownik Centrum Badawczego Bibliografii Polskiej Estreicherów.

JAROSŁAW ZAPART – absolwent indianistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w Zakładzie Filozofii Kultury Instytutu Filozoficznego UJ.

JAN CZAJKOWSKI (Ян Чайковський) – doktorant w Zakładzie Antropologii Kulturowej Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

DOMINIKA CZAKON – doktorantka w Instytucie Filozofii UJ. Interesuje się filozofią sztuki i myślą Hansa-Georga Gadamera. Przygotowuje dysertację na temat przemian sztuki w XIX wieku analizowanych z perspektywy idei muzeum oraz wystawy.

PAULINA TENDERA – doktorantka na Wydziale Filozoficznym UJ. Interesuje się filozofią sztuki oraz neoplatonizmem. Przygotowuje pracę doktorską pt. *Od filozofii światła do sztuki światła. Hegłowska interpretacja przemian pojęcia.*

MALINA BARCIKOWSKA – magister filozofii, absolwentka Szkoły Nauk Społecznych przy IFiS PAN w Warszawie. Obecnie pracuje w Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu. Obszar zainteresowań: współczesna filozofia sztuki.

