ZNAK
MIESIĘCZNIK
482
ROK XLVII
KRAKÓW
LIPIEC (7) 1995

DZIEDZICTWO BAROKU

ZESPÓŁ • STEFAN SWIEŻAWSKI, STANISŁAW STOMMA, JERZY TUROWICZ, STEFAN WILKANOWICZ, JACEK WOŹNIAKOWSKI, HALINA BORTNOWSKA, STANISŁAW GRYGIEL, MAREK SKWARNICKI, WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI, TOMASZ FIAŁKOWSKI

REDAKCJA • KRYSTYNA CZERNI, JAROSŁAW GOWIN (redaktor naczelny), JAN ANDRZEJ KŁOCZOWSKI OP, IZABELLA SARIUSZ-SKĄPSKA, KAROL TARNOWSKI, ŁUKASZ TISCHNER (p.o. sekretarza redakcji), STEFAN WILKANOWICZ (przewodniczący Fundacji Kultury Chrześcijańskiej ZNAK), ELŻBIETA WOLICKA, HENRYK WOŹNIAKOWSKI, DOROTA ZAŃKO

adres redakcji i administracji • 30-105 Kraków, Kościuszki 37, I p., tel. 21-89-20, fax 21-98-14

CYTAT NUMERU:

Stanowcze odmaterializowanie kultu w nowych wspólnotach chrześcijańskich stanie się wyzwaniem do jego wzmocnienia po stronie katolickiej. Dość radykalnej spiritualizacji przeciwstawiono „przybranie na wadze". Skoro nowi chrześcijanie rezygnowali ze świętych wizerunków i wyszydzali je, starzy tym bardziej ich bronili, oddawali im cześć. W ten sposób nawet drugorzędne prawdy i praktyki, atakowane przez reformację, będą w Kościele stopniowo zajmować miejsce centralne i istotne. Umieszczą je tam nie tyle bardziej pod tym względem wyważone uchwały Soboru, co potrzeby masowej pobożności, z którymi duszpasterze musieli, chcieli i umieli się liczyć.

Jan Kracik, *Religijność baroku*

Numer wydany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki

Na okładce dzięki uprzejmości dr. Zbigniewa Porczyńskiego wykorzystaliśmy obraz Jana Breughla, Hendrika van Balena, *Anioł z chustą św. Weroniki w otoku z kwiatów*, pochodzący z kolekcji im. Jana Pawła II.

ZNAK
MIESIĘCZNIK

KRAKÓW
ROK XLVII
NR 482 (7)
LIPIEC 1995

TREŚĆ ZESZYTU:

Od redakcji — 3

Andrzej Borowski
CO NAM DZISIAJ PO BAROKU? — 4

Ks. Jan Kracik
RELIGIJNOŚĆ BAROKU
Przejaw reformy katolickiej czy kontrreformacji? — 10

Miguel de Unamuno
EL GRECO
tłum. Henryk Woźniakowski — 17

Mirosława Hanusiewicz
ZMYSŁOWY ŚWIAT WYOBRAŹNI RELIGIJNEJ
POETÓW „SARMACKICH" — 24

Włodzimierz Galewicz
MIĘDZY FANTAZJĄ A WIARĄ
O hipotezie złośliwego ducha w *Medytacjach* Kartezjusza — 38

Andrzej Chłopecki
BACH POSTMODERNISTYCZNY — 53

Michajło Łomonosow
ODY DUCHOWNE
tłum. Adam Pomorski — 61

Gawrila Dierżawin
WIERSZE
tłum. Adam Pomorski — 64

MIEJSCA WSPÓLNE

Jan Błoński
UPARTE TRWANIE BAROKU ____ 69

Wojciech Bonowicz
TRADYCJA OCZYWISTA?
Kilka uwag o recepcji baroku w polskiej poezji współczesnej ____ 76

Czesław Hernas
DZIEDZICTWA I ANALOGIE ____ 85

Janusz Tazbir
BAROK WCIĄŻ ŻYWY ____ 90

MÓJ BAROK

Tadeusz Chrzanowski
BAROKOWE TRZY PO TRZY ____ 100

Antoni Czyż
BAROK NIEZNISZCZALNY ____ 105

Jacek Kaczmarski
RUCH I TRWANIE
Moje barokowe asocjacje ____ 111

ZDARZENIA – KSIĄŻKI – LUDZIE

Grzegorz Chrzanowski OP
ŚWIĄTYNIA ZBUDOWANA W CZASIE ____ 114

Roman Mazurkiewicz
STAROPOLSKIE ZAŚWIATY ____ 119

Jerzy Szymura
CZY MOŻNA NAUCE SIĘ POŚWIĘCIĆ
I RELIGIJNOŚĆ ZACHOWAĆ? ____ 125

Aneta Mazur
„DE PROFUNDIS" HISTORYKA ____ 133

Jan Kiełbasa
FILOZOFIA: WIEŻA Z KOŚCI SŁONIOWEJ
CZY INSTYTUCJA PUBLICZNA ____ 137

Bronisław Wildstein
UCIECZKA DO KRESU NATURY ____ 142

Janina Katz-Hewetson
LIST Z KOPENHAGI
TYCHO BRAHE ____ 151

Krystyna Czerni
CZYTAJĄC MIESIĘCZNIKI
POWRÓT DO EDENU ____ 154

SUMMARY ____ 159

SOMMAIRE ____ 160

OD REDAKCJI

Czy w obliczu autorytetu naukowych studiów nad XVII wiekiem można wciąż naiwnie utrzymywać, że stulecie owo było okresem trwania jednorodnego, łatwo uchwytnego i ściśle skodyfikowanego kulturowego prądu? Barok proteuszową ma naturę! Był czasem ugruntowania się podziałów w łonie chrześcijaństwa, co jednak pozwoliło przebudzić się Kościołowi z duchowego letargu. Wiekiem rozumu, bezsilnego wszelako wobec „nieskończonej mnogości rzeczy, które go przerastają" (Pascal). Rozkwitu nauki, która coraz bardziej oddalała się od teologii. W malarstwie zaś często, jak dowodzi Wisława Szymborska, epoką nietolerancji wobec chudych czy wręcz ich banicji... Może zatem miast o baroku lepiej mówić, jak proponuje Andrzej Borowski, o barokizmie – amalgamacie przeciwieństw, pluralizmie prądów i wiar w świecie, który utracił niewinność jednomyślności?

Poszukując w kulturze tamtych czasów źródeł współczesności, odnajdując powinowactwa i różnice, staraliśmy się uwzględnić możliwie wiele aspektów i składników barokowej „klęski urodzaju". Podzieliliśmy zeszyt na trzy części. W pierwszej znalazły się artykuły problemowe. Obok wspomnianego tekstu Andrzeja Borowskiego umieściliśmy tu krytykę antyekumenicznego przesłania Soboru Trydenckiego autorstwa ks. Jana Kracika, esej Mirosławy Hanusiewicz o korzeniach polskiej religijności, w której nieskończenie odległego Boga przybliża Jego zmysłowy wizerunek. Włodzimierz Galewicz z kolei w artykule o Kartezjańskiej hipotezie złośliwego demona odsłania hamletyczną chwiejność epistemologicznej pewności XVII–wiecznego racjonalizmu. Wreszcie Andrzej Chłopecki śledzi niezwykłą przygodę muzyki współczesnej – rehabilitację muzyki Bacha, a dzięki niemu Tradycji, którą zapoczątkowali... wiedeńscy dodekafoniści. Literackim kontrapunktem jest esej Miguela de Unamuno o El Greco, poprzedniku baroku i odkrywcy hiszpańskiej duszy, a także marinistyczne w duchu, choć dopiero XVIII– czy nawet XIX–wieczne wiersze–medytacje Michaiła Łomonosowa (słynnego przyrodnika i poety) i Gawriły Dierżawina.

Podblok zatytułowany „Miejsca wspólne" dostarcza niezbitych dowodów na to, że barokowy nurt, wykazując się chytrością, bezustannie płynął przez następne stulecia i wytryska na naszych oczach wielością krynic. O Miłoszu i Gombrowiczu pisze Jan Błoński, o polskiej poezji ostatnich kilku dekad – Wojciech Bonowicz, Czesław Hernas odsłania przyczyny atrakcyjności barokowych poetyk, z kolei Janusz Tazbir bacznie śledzi kolejne metamorfozy sarmatyzmu.

Barokową część numeru zamykają głosy Tadeusza Chrzanowskiego, Antoniego Czyża i Jacka Kaczmarskiego, którzy w cyklu „Mój barok" zwierzają się ze swoich fascynacji kulturą XVII wieku i zachęcają do osobistej refleksji nad pytaniem „Cóż mi dzisiaj po baroku?"

ANDRZEJ BOROWSKI

CO NAM DZISIAJ PO BAROKU?

Odchodzi w przeszłość „neo–linneuszowy" paradygmat wiedzy o literaturze. Rozmaitego rodzaju „atlasy" i „zielniki" literackie wydają się potrzebne już tylko nauczycielom i uczniom szkół średnich. Może bardziej nauczycielom? Oni to bowiem pozostali z całym tym kłopotem: jaka etykieta, które pudełko, które miejsce w danym rzędzie? Takiej wiedzy wymaga wciąż jeszcze encyklopedycznie skonstruowany program nauczania, o to „pytają" uczniów w czasie matury. Pisarz „renesansowy" czy już... „barokowy"? Im bardziej zwięzła i zdecydowana pada odpowiedź, tym „lepiej".

Dlatego też moje pytanie tytułowe. I moja odpowiedź: nic mi po takim „baroku", pisanym przeważnie małą literą, więc myląco podobnym do określenia w potocznym języku nacechowanego ujemnie, prawie że wyzwiska: „barok" czyli „przesada", „przewaga formy nad treścią", „udziwnianie". Smutne, ale wciąż prawdziwe.

A przecież widocznie żywy jest w kulturze współczesnej i żywo oddziałuje nurt, który nazwać można „barokizmem", tak jak „renesansyzmem" nazwano kiedyś uwielbienie dla Renesansu żywione w drugiej połowie XIX wieku. Ów „barokizm", o którym myślę, zaczął się w Polsce powojennej w latach 60. jako przejaw głębszych zainteresowań dawną literaturą i kulturą rodzimą, a także europejską. Zapewne znaczną rolę odegrał w genezie tego zjawiska naturalny sprzeciw wobec urzędowo popieranych i zarazem upraszczanych w poprzedniej, tuż powojennej dekadzie przedstawień „procesu historycznoliterackiego", w którym mocno zideologizowany obraz „postępowego" humanizmu renesansowego przeciwstawiano (nie tylko u nas, na przykład w Czechach znacznie ostrzej!) tzw. „barokowej reakcji". Cóż w ówczesnej sytuacji mogło być bardziej nęcącego dla normalnych ludzi, aniżeli „katolicka, barokowa reakcja"! Z drugiej strony, mówiąc serio, w połowie lat 60. trudno już było przyjmować łatwowiernie schematyczne i utrwalone od początków naszego

stulecia wyobrażenie o „epoce baroku" jako o czasach upadku kultury literackiej. Ogromny dorobek całego pokolenia filologów i historyków (przede wszystkim Aleksandra Brücknera i Romana Pilata), odsłonił tymczasem rzeczywiste rozmiary i prawdziwą urodę materiału, który jeszcze trzydzieści lat wcześniej oceniał jako „bardzo szczupły", studia zaś nad nim jako „bardzo stosunkowo młode" Julian Krzyżanowski (*Barok na tle prądów romantycznych*, w: *Od średniowiecza do baroku. Studia naukowo–literackie*, Warszawa 1938). Na poezję barokową zwróciła wtedy powszechniejszą uwagę wydana w popularnej serii wydawniczej antologia Jadwigi Sokołowskiej i Kazimiery Żukowskiej *Poeci polskiego baroku* (t. 1–2, Warszawa 1965) z obszernym i nowatorskim wówczas wstępem. Osobną zasługę dla wzniecenia zainteresowań estetyką barokową oraz jej odniesieniem do idei nurtujących poetów tworzących w drugiej połowie XVI wieku miała świetna (czemuż nie wznawiana?!) książka Jana Błońskiego *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku* (Kraków 1967). W owym czasie te i inne publikacje poświęcone literaturze barokowej zbiegły się z rocznicą urodzin Williama Szekspira, która przyniosła nie tylko wznowienia i omówienia twórczości geniusza ze Stratfordu, lecz także przypomniała twórczość współczesnych mu autorów epoki elżbietańskiej, w tym również i tak zwanych „poetów metafizycznych". Właśnie to niejasne i tym bardziej urzekające określenie cieszy się u nas od owej chwili niesłabnącym powodzeniem i rozumiane jest zazwyczaj jako nieomal synonim barokowej (czemu tylko barokowej?) poezji filozoficzno–religijnej. Często obecne w twórczości poetów barokowych dramatyczne pytania o sens życia, śmierci, miłości czy cierpienia, dobitnie wyrażane pragnienie rozkoszy albo też skrajnie przeciwne wobec takiej postawy deklaracje ascetyczne, a także równie „nieobliczalna" jak uzewnętrzniana tam uczuciowość, estetyka wypowiedzi – wszystko to w latach 60. bardzo silnie oddziaływało na znudzonych śmiertelnie czytelników, zanurzonych w nijakości ówczesnej „małej stabilizacji".

I jeszcze coś nas wtedy do barokowej literatury, zwłaszcza zaś do prozy, przyciągało: mianowicie „sarmatyzm". Każdy, kto czytał *Trylogię*, albo nawet te biedne dzieci, które zniechęcone do Sienkiewicza śledziły tylko na ekranie przygody Kmicica czy „pana Michała" (kiedyś student wymienił to jako tytuł powieści!), każdy, powiadam, ma jakieś soczewkowo zwięzłe i wyostrzone pojęcie o „sarmatyzmie". Odruchowo niemal wyczuwa się w tym pojęciu formułę polskiej świadomości narodowej w jej postaci ostatecznie wykrystalizowanej, właśnie siedemnastowiecznej. Wszystko, co powiedziano później na temat tożsamości polskiego charakteru narodowego, na temat naszego stosunku do „obcych", do „chrześcijańskiej Europy", do Boga... – wszystko to właściwie są dodatki, albo też zasadnicza z owymi stereotypami polemika. Otóż barokowy „sarmatyzm" przyciągał magnetycznie i na przekór wszelkim rozsądnym przesłankom, kojąc do pewnego bodaj stopnia blizny i obolałe poczucie godności, a zarazem bawiąc absurdalną pewnością siebie.

Tak to było z początkami urzeczenia Barokiem w Polsce w latach 60. i 70. To urzeczenie trwa do dziś i przejawia się w rozmaitych formach twórczości – od poetyckich aluzji Stanisława Grochowiaka, Wisławy Szymborskiej czy Jerzego Harasymowicza albo pastiszu Kazimierza Wyki, Kazimierza Brandysa i innych, po eseistykę popularną na przykład Zbigniewa Kuchowicza. To wszystko, co kojarzy się dzisiaj potocznie z arcywzorem „kultury staropolskiej", jest właśnie dziedzictwem rodzimego barokowego siedemnasto– i osiemnastowiecznego „sarmatyzmu".

Równocześnie zajęto się kulturą literacką w Europie rozkwitającą pomiędzy XVI a XVIII stuleciem. Czyniono to z większym niż dotychczas rozmachem, porównawczo, odrzucając naukowe przesądy i uprzedzenia. Odpadły naklejki z dzieł Corneille'a, Racine'a, Szekspira, Miltona i Calderóna de la Barca. Utraciły do pewnego stopnia magiczną siłę wykluczające się rzekomo pojęcia klasycyzmu, manieryzmu, konceptyzmu i wreszcie Baroku rozumianego coraz bardziej wieloznacznie: najpierw stylowo (w opozycji do klasycyzmu jak też i Rokoka), potem chronologicznie (jako okresu, w którym ten styl panował, czyli z grubsza był to synonim terminu włoskiego „*seicento*" – wieku XVII), wreszcie w znaczeniu prądu, czyli w pojęciu najszerszym, najbardziej dynamicznym. Mam wrażenie, że wciąż do napisania jest książka o tym trzecim właśnie rozumieniu Baroku – o prądzie barokowym, o jego morfologii, o zasięgu oddziaływania i o jego proteuszowych inkarnacjach. Mamy bowiem dotąd bardzo dogodny punkt wyjścia: świetną syntezę o k r e s u barokowego w akademickim podręczniku Czesława Hernasa *Barok* (wiele wydań w dużej i w małej wersji), a także ambitnie alternatywny wobec niej obraz e p o k i w niedawno opublikowanej książce znakomitego znawcy literatury staropolskiej Janusza Pelca *Barok – epoka przeciwieństw* (Warszawa 1993). Pojęcie, które przed stu latu było dla pioniera literaturoznawstawa barokowego Edwarda Porębowicza określeniem stylowo wyrazistym (w kontraście wobec renesansowego klasycyzmu), dzisiaj, stosowane w znaczeniu głównie o k r e s u literackiego, staje się coraz bardziej wieloznaczne. Rozciągają to określenie i czynią je wieloznacznym wypełniające Barok konkretne zjawiska, które poznajemy coraz dokładniej, bardziej wszechstronnie i bez przyjmowanych z góry założeń. Hipostatyczny „człowiek barokowy", niczym swego rodzaju „genotyp" określany na podstawie powtarzających się i powielanych przez teksty literackie cech osobowościowych, utracił, jak się zdaje, swą pierwotną atrakcyjność poznawczą. Literaturoznawczy odpowiednik „Frankensteina" okazał swoją nieprzydatność zwłaszcza w odniesieniu do kategorii prądu barokowego. W przypadku bowiem Odrodzenia skupionego na modelowaniu człowieczeństwa i na wychowawczej paranetyce literackiej taki paradygmat (np. „*Renaissancemensch*" rekonstruowany przez Jacoba Burckhardta) miał w końcu jakiś sens rzeczywisty bo historyczny. Natomiast w przypadku Baroku podziwiać możemy właśnie rozmaitość, dynamikę i „nieobliczalność" przedstawień człowieka ukazywanego w równie „nieprzewidywalnym", zazwyczaj fantastycznym krajobrazie.

Otóż „krajobraz" Baroku, lub, ściślej mówiąc, przestrzeń barokowej kultury literackiej... Cóż za urzekający temat! Mam tu na myśli oczywiście rzeczywistą przestrzeń kultury, wszystkie drogi i ścieżki wiodące do ośrodków wielkich jak Wiedeń, Paryż, Rzym czy Amsterdam, przede wszystkim jednak do ośrodków średniej i małej wielkości. Albowiem Europa barokowej kultury literackiej, a także w pewnym sensie i kultury artystycznej, to układ przestrzenny wysoce w porównaniu z Renesansem „zdecentralizowany". Molekułami tej decentralizacji miały się stać bardzo prędko, bo w przeciągu kilkudziesięciu lat, ośrodki szkolne, konkurencyjne dla średniowiecznych i renesansowych uniwersytetów oraz „akademii", rozmaite szkoły humanistyczne, miejskie i zakonne, dwory magnackie i wreszcie miasta, w których spotykano się na sejmach, sejmikach i na dorocznie urządzanych jarmarkach.

Zostawmy tymczasem Europę i spójrzmy na wielojęzyczne, wielowyznaniowe ziemie Rzeczypospolitej Wielu Narodów – nie tylko „Obojga" przecież, ani nawet „Trojga", bo oprócz Polaków, Litwinów i Rusinów była ona ojczyzną Żydów, Niemców, Tatarów, Ormian, Szkotów, egzulantów holenderskich, także osadników angielskich. Od roku 1564 (pierwsze kolegium jezuickie w Braniewie, więc właśnie na „prowincji"!) do końca stulecia powstało 11 szkół tego typu w Rzeczypospolitej, w tym jeden uniwersytet jezuicki w Wilnie. Do końca wieku XVII było już na tym obszarze 46 kolegiów, zaś do roku kasaty zakonu (1773) aż 66 (w prowincji polskiej 35, a w prowincji litewskiej 31). Oto decentralizacja ośrodków kultury, także i literackiej, spowodowana „zwalczaniem" Reformy protestanckiej na obszarach najbardziej przez nią opanowanych. Podobne przyczyny „rozproszenia" ośrodków kultury literackiej można odczytać w lokalizacji gimnazjów czy drukarń (zatem i „wydawnictw" w sensie dzisiejszym) innowierczych: Raków, Leszno, Gdańsk, Toruń i inne. Były jeszcze i inne zjawiska, prywatne inicjatywy „mecenasów", takich jak Jan Zamoyski (miasto Zamość z akademią i z ośrodkiem intelektualnym czynnym w pierwszych dekadach XVII wieku) czy hetman Stanisław Żółkiewski, zdobywca Moskwy w roku 1610, który w założonym przez niego mieście Żółkwi także założył szkołę humanistyczną. Trzeba wreszcie brać pod uwagę jeszcze inne ośrodki: tzw. „kolonie uniwersyteckie" (od roku 1617) czy klasztory na przykład bernardynów czy bazylianów.

Wzorcem kulturowym, który cieszył się na tym obszarze największym autorytetem i który odzwierciedlał się również i w literaturze, był oczywiście polski „sarmatyzm", czyli styl myślenia, pisania i noszenia się szlachty polskiej. Sarmatyzm był rzeczywiście „polski" w sensie najgłębszym, jako wyraz dojrzałej świadomości narodowej, ale czegóż w tym stylu, w tej „formacji kulturowej" (Janusz Maciejewski) nie odnajdujemy, jakże skrajnie przeciwstawne składniki go współtworzyły: „łacińskość" i „orientalizm", rzymski katolicyzm i prawosławie albo kalwinizm, pierwiastki śladowe zarówno włoskiego jak i węgierskiego pochodzenia! Ostatnio coraz bardziej interesujemy się twórczością literacką „mniejszości" w Rze-

czypospolitej XVII i XVIII wieku, jeśli tak anachronicznie można nazwać właśnie Rusinów. Wiąże się to z poszukiwaniem przez kolegów filologów ukraińskich, białoruskich czy litewskich pierwocin ich literatur narodowych. Okazuje się, że owe pierwociny wyrastały z tej właśnie gleby, to jest renesansowo–barokowej polskiej kultury literackiej. A oto jeszcze inny, bardzo pociągający i ostatnio coraz częściej podnoszony temat: twórczość niemieckojęzyczna na obszarze Rzeczypospolitej w XVII–XVIII wieku, wtenczas jeszcze przecież łącząca, a nie dzieląca dwie wielkie kultury Europy środkowej. Czy wobec takiej rozmaitości można mówić o jednym tylko, albo o dwóch, albo o trzech nurtach twórczości literackiej w epoce Baroku? Cóż zatem dopiero powiedzieć o barokowej Europie, pomiędzy Madrytem a Kijowem, gdzie w tamtejszym kolegium prawosławnym, zreformowanym w roku 1632 na wzór uczelni jezuickich, wykładano tę samą poetykę i retorykę co w Krakowie, Wiedniu, Paryżu czy Rzymie! Można zresztą tę oś barokowej kultury literackiej przedłużyć aż do Moskwy, która od roku 1687 miała swoją własną Akademię Słowiańsko–Grecko–Łacińską, czyli... „akademię europejską". To właśnie oddziaływanie tej między innymi instytucji sprawiło, iż „przypisuje się barokowi literackiemu na Rusi funkcje, jakie na Zachodzie pełnił renesans" (Paulina Lewin).

Jakaż więc nieokiełznana rozmaitość europejskiego pejzażu kulturalnego w „dobie Baroku"! Jakie zróżnicowanie wzorców przedstawień człowieka i świata, które można wiązać z tymi tak rozproszonymi, odległymi od siebie środowiskami narodowymi. Najbardziej jednak do owego zróżnicowania barokowych kultur literackich przyczyniło się właśnie wtenczas ostateczne krzepnięcie świadomości narodowej.

Dlatego jedną z najbardziej wymownych figur barokowej antropologii filozoficznej może być „Dafnida w drzewo bobkowe przemieniona" (temat znanej rzeźby Berniniego i zarazem wielu utworów literackich wieku XVII). Na uchwycenie bowiem schematu „człowieka barokowego" szanse nasze są równie nikłe jak szanse Apollina na pochwycenie owej nimfy, córki Peneusa.

Zaczynamy przeto rewidować również i tradycyjną periodyzację, która przede wszystkim uwydatniała „schyłkowość" Renesansu na przełomie XVI i XVII wieku i która każde zjawisko z pierwszej połowy XVII stulecia starała się ukazać jako znamię obecności Baroku w polskiej kulturze literackiej. A przecież naszym oczom ukazuje się nieco inny obraz: do lat 30. czy 40. wieku XVII widać przecież dynamiczny rozkwit kultury literackiej wyrosłej na podłożu Renesansu (książka, szkoła, teatr, tradycja klasyczna) i właśnie dzięki temu oparciu kultury nowatorskiej, eksperymentującej, kipiącej pomysłowością, konceptystycznej. Drugi rozdział Baroku polskiego to kultura literacka „po potopie" (szwedzkim), jakościowo odmienna, stopniowo się zamykająca, odwracająca się ku tradycji. To właśnie Barok sarmacki, sarmacka „formacja kulturowa", której urokom ulegała nie tylko prowincjonalna, choć wykształcona, bliska wsi szlachta,

lecz także wielcy, również i umysłem, panowie. Łatwa pseudosocjologia niczego tu jaśniej nie wytłumaczy.

Sądzę, że to swoiste urzeczenie problematyką barokową, zarówno u nas jak i za granicą, nie bierze się z zachwytu. Raczej z ciekawości i z przeczucia, że mamy do czynienia z zapisem dramatu człowieka nowoczesnego. Prawie nowoczesnego. Przyznaję, że jest bardzo niewiele tekstów, które nazwałbym z czystym sumieniem „barokowymi" i które równocześnie wskazałbym jako moje ulubione. Dotyczy to może zwłaszcza utworów tak zwanych „religijnych", czyli – mówiąc poprawnie – takich, które pełniły kiedyś funkcję modlitewną, liturgiczną, homiletyczną, apologetyczną, polemiczną itd. Skłaniają one nie tyle do zachwytu, ile raczej do zadumy nad bezradnością języka artystycznego wobec tej strefy, którą nazywamy „świętością". Nie tylko o to zresztą idzie. Barok w literaturze to przecież ostentacyjne, czasami wręcz „nieprzyzwoicie" szczere sondowanie własnej obłudy, bezradności, poczucia winy, granic absurdu. I zarazem Barok to heroiczne, może tragiczne trwanie przy wielkości, wzniosłości – też własnej, choć niezasłużonej, niesamodzielnej. Do tego jeszcze przemijanie, rozkład, niestałość jako temat obsesyjnie powracający, choć nie dopiero przez estetykę barokową wynaleziony, a przecież jakże dojrzale, świadomie i wszechstronnie wykorzystywany.

Dlatego nic nam po „baroku", jeśli miałaby ta nazwa pozostać nadal zaledwie etykietką doczepianą do tekstów literackich i do bezbronnych wobec naszych poczynań indywidualności twórców. Zapowiada się natomiast dalej trwająca hossa dla badań nad prądem barokowym, w którym odkrywamy bliskie naszym akurat czasom skłonności. Barok to przecież jeden z powracających „postmodernizmów", które na przekór estetykom normatywnym chcą zawsze być eklektyczne, niefunkcjonalne, przez to niezależne. Które bez ceremonii poczynają sobie twórczo (ale i wybiórczo) z zastanym kanonem wiedzy o kulturze i przyjętym systemem kryteriów. Które odrzucają imitację wzorców na rzecz emulacji, posuwają się do współzawodniczenia z każdym arcydziełem, albo też je rozbijają na kawałki, aby zobaczyć, co z tego wyniknie. Sądzę, że ożywienie studiów nad Barokiem w Europie i w Polsce w latach 60. nie było więc całkiem przypadkowe i nie jest także dzisiaj oderwane od szerszych, nurtujących naszą kulturę wątpliwości. Warto zacząć pisać tę nazwę dużą literą.

Andrzej Borowski

ANDRZEJ BOROWSKI, profesor, dyrektor Instytutu Filologii Polskiej UJ. Autor publikacji na temat literatury polskiej i europejskiej epoki Renesansu i Baroku (ostatnio wydał m. in. *Renesans*, Warszawa 1992).

KS. JAN KRACIK

RELIGIJNOŚĆ BAROKU

PRZEJAW REFORMY KATOLICKIEJ CZY KONTRREFORMACJI?

„Chyli się do upadku cały system zbudowany na postanowieniach Soboru Trydenckiego, system, który się kształtował powoli od XVI wieku i panował w Kościele do ostatnich lat" – pisał włoski historyk w czasie, gdy kończący się II Sobór Watykański rozpoczynał nową epokę życia Kościoła.[1] Poprzednia, której kulturowym kształtem stał się barok, zdominowała cztery stulecia. Tak zakorzeniona formacja nie mija od razu, a próbom zastąpienia jej nową towarzyszyć muszą napięcia, balansowanie i stopniowe realizacje. Spóźniony proces odbarokizowania Kościoła potrwa jeszcze, dzieląc losy historii niejednej reformy.

Schemat jakby się powtarzał, także na naszych oczach: długie odkładanie niezbędnych przekształceń wzmogło ich potrzebę, ale podjęta wreszcie decyzja *aggiornamento* polaryzuje stanowiska: entuzjaści napierają na przyspieszenie, zatrwożeni tym ostrożni naciskają hamulce, zaś niezdecydowani czują się zagubieni w owym zamieszaniu. Efekt zależy od wielkości tych środowisk oraz bilansu ich aktywności i znużenia. Także od okoliczności zewnętrznych, których nacisk ma wpływ nie tylko na tempo, ale i kierunek reform. Im owa presja silniejsza, tym reforma szybsza, ale też i bardziej jednostronna (tu mieści się podstawowa różnica między realizacją *Tridentinum* a *Vaticanum II*), dokonywana w odruchu samoobrony lub harmonijnie. Tamtą reperację, gdy minęło bezpośrednie zagrożenie, w poczuciu ulgi i triumfu uznano za generalny remont. Kiedy jednak zabrało się zań pokolenie inicjatorów ostatniego Soboru, w całej ostrości ujawniły się braki i dysproporcje barokowej reformy, dokonywanej ongiś w warunkach „frontowych".

W światłach II Soboru Watykańskiego widać wyraźnie organiczne, a nie tylko wykonawcze braki trydenckiej formacji. Doraźny i niezbędny

[1] G. Alberigo, *Nowe poglądy na Sobór Trydencki*, „Concilium", Poznań 1968, s. 539.

opatrunek ranionego reformacją Kościoła, noszony zbyt długo, przywarł do ciała, stając się utrudniającą wzrost skorupą. Pozbycie się go jest dziś trudniejsze niż dwa wieki temu, gdy katolicka postać Oświecenia usiłowała rozluźnić barokowy gorset. Nie udało się to ani powszechnie, ani na stałe. Poczucie zagrożenia przez liberalizm i socjalizm sprzyjało zwieraniu szeregów wokół zastanej postaci katolicyzmu, jaki ukształtował się w dobie walki z wrogiem. Katolicyzmu skupionego na sobie, zwartego aż po integryzm, naznaczonego bliznami. Wobec świata był on nieufny, dialogu z innymi chrześcijanami się obawiał, a nadużywania wolności przez człowieka lękał się bardziej niż jej braku. Skoncentrowany na duchowieństwie, wobec świeckich paternalistyczny. Na krytykę mało odporny i niezbyt biegły w umiejętności jej rozróżniania i wykorzystania. Lepszy w urządzaniu coraz nowych nabożeństw niż w przybliżaniu Biblii. Skupiony bardziej na utrzymaniu mas niż pozyskiwaniu elit, z natury mniej potulnych, bardziej samodzielnych.

Jakie zatem były w konkrecie historii owe mechanizmy kreujące zespół takich a nie innych cech religijności potrydenckiej? W jakim stopniu religijność odziedziczoną po średniowieczu poddano oczyszczeniu z obcych chrześcijaństwu pozostałości, do jakiego zaś stopnia tolerowano je, by nie zrażać wiernych, a protestanckiej krytyce nie przyznać zbyt wiele racji? Inaczej mówiąc: powrót do źródeł czy pilnowanie także bocznych dopływów, sprawdzonych w chrześcijaństwie w jego kulturowym kształcie?

Czy zatem religijny dynamizm baroku brał się z przeciwstawiania się heretykom, czy raczej z obudzonej żarliwości wewnętrznej? Co było podstawowe, co wtórne? Osobista wiara, którą obrońcy żyli na co dzień, choć zdarzało się im zapomnieć, że innowierca to też bliźni? Czy może bezpardonowa walka o wyznaniowy monopol, a w tle nieco autokorekty, niezbędnej do utrącenia co słuszniejszych zarzutów reformacji? Jest zatem wystrój barokowej świątyni złocistym gejzerem wytryskującym z samego środka wiary, czy tylko jej plastyczną propagandą, pomnikiem triumfalizmu i kłótnią z gołą ścianą zboru? Jeśli zaś nie jedno albo drugie, lecz to i to, pytanie zabrzmi: do jakiego stopnia?

Jest to podstawowe pytanie o wzajemny stosunek katolickiej reformy do kontrreformacji. Historycy ciągle szukają na to pełniejszej odpowiedzi. Samo określenie pojęć i ich zakresu zajęło im sporo czasu, jako że definiowanie utrudnia tu zarówno wielowarstwowość samych zjawisk, jak i rozbieżne założenia historiozoficzne, a bywało, że i światopoglądowe autorów.

Jeszcze dziś część historyków i publicystów określa różnorodną aktywność potrydenckiego Kościoła jako kontrreformację. Inni unikają tej nazwy, posługując się równie uogólniającym terminem „reforma katolicka". Obydwa pojęcia uzupełniają się i dopiero razem ogarniają dwa przenikające się, choć odrębne aspekty historycznej rzeczywistości. Alternatywne ich stosowanie zaciemnia obraz niesłuszną generalizacją, sugerując albo jedynie konfrontacyjny, albo też wyłącznie samonaprawczy chara-

kter zróżnicowanej działalności Kościoła. Spór o jej naturę jest dawniejszy niż sam rozłam chrześcijaństwa.

Dla ludzi średniowiecza słowo *reformatio* (w łacinie klasycznej: *reformare* – przywracać czemuś pierwotny kształt) oznaczało naprawianie zdeformowanej instytucji społecznej. W odniesieniu do Kościoła miał to być powrót do czystej, pierwotnej postaci obyczajów wspólnoty wierzących. Hasło reformy całego Kościoła, jego głowy i członków, przyświecało ruchom odnowy w XV wieku. Program Lutra i Kalwina objął jednak również i rewizję doktryny oraz kultu, z zakwestionowaniem ich historycznego rozwoju, co katolicy uznali za pseudoreformę i nowinkarstwo, które zamiast reformować deformują religię.

W połowie XIX wieku pojawiło się pojmowanie reformacji jako rewolucji religijnej. W związku z tym na oznaczenie przeciwstawnych działań katolickich w historiografii niemieckiej i anglosaskiej używano chętnie terminu „restauracja", pojmowanego przeważnie jako odzyskiwanie przez Kościół utraconych pozycji. Historiografia marksistowska, dopatrzywszy się w reformacji wczesnoburżuazyjnej rewolucji, uznała, że w jej przebiegu religia stanowiła jedynie ideowy oręż walki o konkretne cele klasowe. Związany z rozpadającym się światem feudalnym Kościół bronił się przed przedstawicielami miejskiej, wczesnokapitalistycznej formacji. (Według tej diagnozy reformacja musiałaby się rozpocząć w najnowocześniejszym kraju ówczesnej Europy, czyli we Włoszech, gdzie najwcześniej, już w XV wieku, w systemie opartym na podziale pracy i środków produkcji, prosperowały banki i handlowe kartele.) Kościelne przeciwdziałanie zwolennicy materializmu historycznego chętnie więc zwali kontrreformacją, jakkolwiek nie oni ów termin wymyślili. Po raz pierwszy użył go w roku 1778 prawnik z Getyngi, Pütter, w znaczeniu przywracania katolicyzmu na terenach protestanckich. Leopold Ranke objął tym pojęciem także różne przejawy wewnętrznej odnowy Kościoła.

Tak poszerzonym rozumieniem kontrreformacji posługiwała się większość historyków PRL. Nie tylko propagandowe opracowania chętnie akcentowały ciemne strony (nietolerancja, fanatyzm, zacofanie itd.) określenia, brzmiącego złowrogo jak kontrrewolucja, a podobnie podatnego na mitologizującą obróbkę. Ukuty przez historiografię protestancką, a u nas użyty przez Stefana Czarnowskiego termin „reakcja katolicka" nie przyjął się. Używano go wszak chętnie, rzeczownikowo i przymiotnikowo, nie tylko w odniesieniu do odległych procesów historycznych.

Polscy historycy kościelni nie mieli przekonania do słowa „kontrreformacja". Zarówno starsze encyklopedie katolickie, jak i dawniejsze, a nawet nowsze (także z roku 1974) podręczniki historii Kościoła znają tylko pojęcie reformy katolickiej, względnie trydenckiej. Jest to zatem ujęcie całkowicie przeciwstawne temu, jakie prezentowali autorzy piszący z pozycji pozawyznaniowych.

Sporą rolę w uporządkowaniu pojęć i rozgraniczeniu zakresów znaczeniowych terminów katolicka reforma i kontrreformacja odegrała praca

Huberta Jedina *Katholische Reformation oder Gegenreformation?* Reformą katolicką (termin pojawił się już w roku 1880, ale się wówczas nie przyjął) byłoby więc, w odróżnieniu od reformy protestanckiej, to wszystko, co w okresie potrydenckim służyło, w duchu tego soboru, usprawnieniu i unowocześnieniu starych instytucji kościelnych (od Kurii Rzymskiej po bractwo parafialne), poprawie stanu wiedzy i obyczajów duchowieństwa (zakładanie seminariów, wzmocnienie nadzoru diecezjalnego), ulepszaniu duszpasterstwa, akcji charytatywnej, działalności misyjnej wśród pogan, powrotowi teologii do biblijnych i patrystycznych źródeł, reformie ksiąg liturgicznych (mszał, brewiarz) czy rozwojowi ascetyki lub mistyki. Przejawem zaś kontrreformacji będą nie tylko wojny religijne, antyprotestanckie dekrety wydawane z błogosławieństwem kościelnym przez władców katolickich, nawracanie przy użyciu nacisków administracyjnych, lecz także dyscyplinarne separowanie wiernych od niepożądanych wpływów (indeks), obrona politycznych, gospodarczych i społecznych prerogatyw duchowieństwa, triumfalizm, a nawet przyspieszenie reform (nie one same) wskutek protestanckiego zagrożenia.

Wykazy te można oczywiście wydłużać, lecz nie należy włączać do nich ludzi i instytucji, jak papiestwo, kuria, nuncjatury czy biskupi, jako że przeważnie te same urzędy i osoby zajmowały się zarówno naprawianiem Kościoła od wewnątrz, jak jego obroną i zwalczaniem wyznaniowych przeciwników. Trudno też wydłużać listę kontrreformacyjnych działań o osławioną nietolerancję i powiązanie religii z polityką, skoro była to wspólna właściwość wszystkich większych wyznań tej epoki.[2]

Rozgraniczenie reformy katolickiej od kontrreformacji, uzasadnione rzeczowo i potrzebne poznawczo, rozdziela wprawdzie aspekty odrębne, ale przenikające się i współzależne w wielu dziedzinach. Obszar życia religijnego jest tu terenem szczególnie narażonym na złe skutki przeplatania się reformy z kontrreformacją. Podstawowe szkody duchowe wynikały ze stanu wojny, która nie tylko w swej wersji zbrojnej demoralizowała uczestników. Zresztą sam szczęk oręża katolików i protestantów ustawał w podzielonym chrześcijaństwie zbyt rzadko, by mogły zagoić się emocjonalne rany i mogła wystygnąć nienawiść. Syciła ją także krew ludzka przelewana w rzeziach i pogromach, w katowniach i na placach straceń. Niezależnie od ilości ofiar rozniecaniu emocji służyła szeroko rozwijana propaganda. Obie strony miały swoich męczenników, których udręki – w kazaniach, drukach, rycinach – wystawiano na widok publiczny: sprawcom na pognębienie, swoim na pobudzenie.

Jedne tłumy profanowały hostie, wyrzucały z kościołów relikwie, paliły obrazy. Inne rozwalały zbory, deptały Biblię, bezcześciły zwłoki kacerzy. Przemoc, jak zawsze, uciekała od samokrytyki. „Ocena moralna tortur i stosunek do stosu zależał od tego, w jakim celu były zadawane oraz kogo spalono: współwyznawcę czy przeciwnika religijnego."[3] Odrażającą postać

[2] H. D. Wojtyska, *Reformacja – reforma katolicka – kontrreformacja*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne", t. 24: 1977, z. 4, s. 223–249.

tego drugiego prezentowały kazania i ilustrowane druki ulotne tej epoki, a po stronie katolickiej dodatkowo pisane czy malowane w kościołach żywoty, zwłaszcza bardziej współczesnych męczenników. Wyobraźnię uczniów tego samego Chrystusa, poddaną oddziaływaniu słownej i wizualnej propagandy, zasiedliły stereotypy demonizowanych heretyków lub papistów. Podzieleni chrześcijanie na całe pokolenia kodowali w swej społecznej świadomości skłonność do generalizowania. Zarówno katolicy jak protestanci o tolerancję wołali wyłącznie dla siebie – tam, gdzie byli w mniejszości; gdzie zaś mieli przewagę – ograniczali swobodę pozostałym. Etyka Kalego niszczyła po obu stronach moralne fundamenty życia chrześcijańskiego.

Hasło „religijność baroku" kojarzy się zwykle z niezliczonymi procesjami i pielgrzymkami, z patetycznym kaznodziejstwem i bujną sztuką tej epoki. To odruchowe utożsamianie religii z jej rytem i obrzędem, a rzadziej z pytaniami o moralność pobożnych, stanowi także jakąś pochodną potrydenckiej formacji, która nie podjęła Erazmowego nawoływania o skupienie się przede wszystkim na życiu ewangelicznym, wyprowadzanym z podstawowych prawd wiary i powiązanym z niezbyt wystawnym kultem. Przywódcy kościelni i teologowie XVI–XVII wieku nie wnikają zbytnio w to, czy aby wznoszenie monumentalnej i pełnej przepychu architektury sakralnej nie jest związane ze szkodą (rzadkie i rachityczne przytułki) czy krzywdą poddanych; albo czy na złocie gromadzonym wokół ołtarzy nie ma śladów indiańskiej krwi.

Wielowątkowy dramat rozdarcia chrześcijaństwa wyraził się też w zachwianiu równowagi prawd i proporcji norm. Katolicy akcentowali te elementy tradycji, które odrzucali innowiercy: autorytet hierarchii, pozycję duchowieństwa, rolę sakramentów. Nawet istotne sprawy traciły na znaczeniu, skoro kładli na nie nacisk przeciwnicy: powszechne kapłaństwo ochrzczonych, znaczenie bezpośredniej i pozasakramentalnej więzi jednostki z Bogiem, miejsce Biblii w osobistym życiu duchowym. Skoro protestanci odrzucali istniejącą postać kultu Maryjnego, jego katolicki rozwój znajdzie swoje apogeum w epoce potrydenckiej, ciesząc się większą popularnością niż łączny kult Boga Ojca i Ducha Świętego. Stanowcze odmaterializowanie kultu w nowych wspólnotach chrześcijańskich stanie się wyzwaniem do jego wzmocnienia po stronie katolickiej. Dość radykalnej spiritualizacji przeciwstawiono „przybranie na wadze". Skoro nowi chrześcijanie rezygnowali ze świętych wizerunków i wyszydzali je, starzy tym bardziej ich bronili, oddawali im cześć. W ten sposób nawet drugorzędne prawdy i praktyki, atakowane przez reformację, będą w Kościele stopniowo zajmować miejsce centralne i istotne. Umieszczą je tam nie tyle bardziej pod tym względem wyważone uchwały Soboru, co potrzeby masowej pobożności, z którymi duszpasterze musieli, chcieli i umieli się liczyć.

[3] J. Tazbir, *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*, Warszawa 1993, s. 71.

W Trydencie przypomniano na przykład starą naukę Kościoła, iż obrazy wiszą w świątyniach,

> nie iżby kto miał wierzyć, żeby w nich jakie bóstwo albo moc jaka była, dla której by je ćcić miano, albo żebyśmy od nich czego żądać albo prosić mieli, albo żebyśmy jaką ufność albo nadzieję w obraziech pokładać mieli, jako kiedyś pogani czynili, którzy w bałwaniech nadzieję swą pokładali. Ale iż ta cześć, która się im dzieje, ściąga się na oryginały, to jest na te, których one obrazy znamionują. Tak iż przez obrazy, które całujemy, przed którymi się kłaniamy albo klękamy, albo czapkę zdejmujemy, samego Pana Chrystusa i święte jego ćcimy i chwalimy (przekład ks. Wujka).

W dekrecie wyliczono jeszcze duszpasterskie zadania. Bo też i ciągle daleko było do zawsze obowiązującego katolików przekonania, że w obrazie nie mieszka święta moc. Duchowni mieli więc przypominać wiernym: obraz to zachęta do naśladowania przykładu, jaki dają święci. Napiętnowano towarzyszące czci świętych, ich relikwii i obrazów nadużycia jako to zabobon i chciwość (zaiste nie po równo rozdzielone pomiędzy laików i kler!), tudzież następujące po religijnych praktykach pątników zabawy i pijaństwo. Uroczystości ku czci świętego nie mogą się łączyć z tumultem i bezeceństwem. O cudowności nowego wizerunku miał orzekać biskup. Potrzeba tych obostrzeń była spora, skoro ojcowie Soboru zastanawiali się, czy w ogóle nie zakazać w kościołach sztuki figuralnej, co utrąciłoby wiele słusznych zarzutów reformacji wobec faktycznego stanu kultu obrazów.

Powtarzanie oficjalnego stanowiska było bez porównania łatwiejsze niż zapanowanie nad kultowym żywiołem, którego impet potraktowano wkrótce jako siłę nośną rekatolicyzacji. Dotknięte wojnami, nędzą i chorobami miliony ludzi w Europie garnęły się do cudownych miejsc, przeciwstawiając jedno drugiemu i szukając bardziej skutecznego. Czy można się było spodziewać, że opiekunowie sanktuariów będą te ludzkie fale odpierać, zachęcając do gorliwej modlitwy raczej w rodzimych farach? Że będą u siebie tonować wybujały kult, powtarzając ostre sformułowanie trydenckie? Stróżowie sanktuariów, jak widać choćby z szerzonych przez nich opowieści o cudach oraz z zachowanych licznych kazań, bardziej wspierali, niż hamowali rytualizację religii i folkloryzację obrzędu. Jezuici i inni protagoniści katolickiej reformy i kontrreformacji wykorzystali szansę integracji wiernych wokół wizerunków, zwłaszcza Maryjnych. Wieści o cudach i przywieszone wota poruszały tłumy. Pilnie czczono wizerunki uszkodzone przez heretyków lub wykazywano, że nie pozwoliły się im zniszczyć. Nagłaśniano nawrócenia związane ze świętym obrazem. Potrydenckim relacjom o cudach towarzyszą też inne kontrreformacyjne i triumfalistyczne akcenty; pątników najbardziej interesowały uzdrowienia.

W sytuacji frontowej wracano do logiki inkulturacji: jak najszerzej, choćby płytko, później przyjdzie czas na gruntowanie. Ale rozlewisko zaczynało znów żyć własnymi prawami, okazując się potem nie takie znów podatne na niezbyt zresztą intensywne pogłębianie. Przybywało sanktuariów, wznoszonych przez hojnych benefektorów, utrzymywanych

i przez pątników. Bez jednych i drugich klasztor nie mógłby egzystować. Poszły także w niepamięć dawne ostrzeżenia św. Bernarda przed estetyzacją i nadmierną materializacją kultu: „ściany kościoła błyszczą złotem, a biedacy w nim gołym ciałem. Kościół kamienie przyobleka złotem, a synów swych porzuca nagich."[4] Opat z Clairvaux nie wiedział jeszcze, co potrafi barok. Odwołano się wtedy, mimo nowej formy artystycznej, do archaicznej w gruncie rzeczy logiki: co ważne – jest wielkie, kosztowne i zachwycające. Należy olśnić, by porwać masy, bardziej wszak podatne na wrażenia niż na skomplikowane argumenty. Świątynie upodabniały się do pałaców, a uroczystości religijne do widowisk. Potrydencki dwór papieski czy biskupi także nie przypominał – wystrojem, ceremoniałem i trybem życia – klasztoru braci mniejszych. Religia zakuwająca się sama w złote okowy wyznaczników rangi społecznej będzie miała tym większe trudności z uwolnieniem się od nich, im dłużej i chętniej będzie je nosić. Jeszcze podczas ostatniej wojny metropolita krakowski upominał księży, by mając na względzie powszechną nędzę, powstrzymywali się od kosztownego malowania kościołów, pamiętając o pierwszeństwie potrzeb ludzkich. Do dziś jakoś nie słychać, by gdzieś ukoronowano obraz wycinanką wykonaną przez chore dzieci, a ozdobioną diamentami otartych im łez, a to wskutek przeznaczenia na taki cel środków zaoszczędzonych na świętej biżuterii. Skuteczny nacisk prolongowanego w baroku antyku religijnego jest tu podwójny: okazuje się, że to, co duchowe, szuka swego wyrazu nie tylko w pięknie, ale ciągle i w bogactwie oraz że rozdźwięk między kultem i miłosierdziem jest nadal tak znaczny. Są to jednak zjawiska znane jedynie w tych nielicznych krajach, gdzie przetrwały owe późnobarokowe praktyki.

Wyszukiwanie i rozwijanie przez poszczególne wyznania tego, co je różni, a nie łączy, budowało konfrontacyjny model utrwalania swojej tożsamości. Samookreślenie przez przeciwstawienie wpędzało reformę w kontrreformację, pobożność w manifestację, a gorliwość w zawziętość. Żywotność praktyk religijnych epoki czerpała zarówno z własnych źródeł (wzmożony adoracyjny kult Eucharystii), jak i z zastanych bocznych (z magicznymi włącznie) dopływów chrześcijaństwa, które dziś wysychają. Kredyt historii płaci się po wiekach z wysokimi odsetkami.

Chrześcijaństwo podzielone, rozbite na wrogie sobie wyznania ubożało nie tyle mimo, co właśnie w s k u t e k intensywnego rozwijania własnej specyfiki, naznaczonej już od momentu pęknięcia jednostronnością. Nieszczęście tej konfesjonalizacji religii szybko oddalało od siebie wczorajszych braci. Rozpoczętej przez nich drodze powrotnej do pełni i równowagi na imię ekumenizm.

Ks. Jan Kracik

JAN KRACIK, ur. 1941, profesor historii Kościoła PAT. Wydał m. in. *Hultaje, złoczyńcy, wszetecznice w dawnym Krakowie* (1986, wraz z M. Rożkiem), *Pokonać czarną śmierć. Staropolskie postawy wobec zarazy* (1992), *Ludzie z przedmieścia historii. Kleparzanie czasów staropolskich* (1993).

[4] *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, cz. 1, t. 1, opr. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 216–220.

MIGUEL DE UNAMUNO

EL GRECO

Dopiero wyspiarski Grek z Krety, Domenico Theotocopulos, co poprzez szkoły malarskie Rzymu i Wenecji dotarł do Toledo i utożsamił się duchowo z pejzażem i z ludem, wśród których zamieszkiwał, ofiarował nam lepszy niż ktokolwiek inny wyraz malarski duszy hiszpańskiej, odsłaniając z pomocą swych pędzli nasz spirytualistyczny naturalizm.

Powiadam: naturalizm spirytualistyczny, a nie realizm idealistyczny. Dusza hiszpańska, dusza Don Kichota i naszych mistyków nie jest przecież idealistyczna, lecz spirytualistyczna. Idealizm jest bowiem odniesieniem do idei, do gatunku lub do formy, posiada więc pewien sens racjonalny, wręcz matematyczny, podczas gdy spirytualizm jest odniesieniem do ducha, do irracjonalnej lub uczuciowej w przeważającej mierze zawartości – czy materii – świadomości.

Idea to forma, która jest społeczna, zbiorowa i w pełni komunikowalna, podczas gdy duch w jednym z arystotelesowskich znaczeń jest materią, czymś indywidualnym i w znacznej mierze nieprzekładalnym na wspólny język. Idea człowieka spełnia się w życiu ziemskim, w archetypie człowieka – takim jak nadczłowiek, Nietzscheański *übermensch* albo Chrystus wcielony. Natomiast duchowość ludzka ma wzrok wbity w niebo, w drugie życie, w Chrystusa, który umarł i zmartwychwstał. Idealizm jest doczesny, pogański, platoński, renesansowy. Nasz kastylijski spirytualizm był mistyczny, z tamtego świata, średniowieczny. Wiele jest racji w tym, że, jak się dziś powiada, Hiszpania nie przystąpiła do renesansu, lecz przeszła ten etap nie dając się zarazić jego pogaństwu i racjonalizmowi.

El Greco, który przybył do naszej średniowiecznej szesnastowiecznej Kastylii poprzez renesansową Italię, poczuł, jak kastylijski spirytualizm surowego Toledo tłumi w nim włoski idealizm. Przybył w poszukiwaniu Escorialu, gdzie chciał pracować, a znalazł naszą duszę. Od swych pierwszych dzieł wenecko–rzymskich przechodzi do prac najautentyczniej kastylijskich, spirytualistycznych, pełnych skoncentrowanej, gwałtownej i burzliwej duchowości, jaką widać w *Św. Maurycym* czy w *Pogrzebie hrabiego Orgaza.*

Nie ma tu już śladu pogańskiego tchnienia włoskiego renesansu, witalnej eksplozji Giorgione czy spokojnej radości życia najbardziej umiar-

kowanego spośród malarzy weneckich – Tycjana, nie ma właściwej Michałowi Aniołowi dynamiki życia i napiętych muskułów, jest natomiast surowe i smutne skupienie kastylijskiego ducha, który pragnie wyrwać się z ciała i wznieść ku niebu. Dusze malowanych przez El Greca osób, postaci suchych i sękatych, podobnych do starych krzewów winnych – jak o św. Piotrze z Alcantara mówiła św. Teresa – zdają się chcieć opuścić swe wydłużone ciała. Św. Maurycy, którego oglądać można w kapitularzu w Escorialu, nie stawia stóp na ziemi, a zdaje się po niej – albo ponad nią – płynąć. Oświetla te postacie fantastyczne światło snu, a czasem koszmaru.

Pogrążone są w zamyśleniu, w skupieniu. Rycerze obecni na pogrzebie hrabiego Orgaza, których głowy jak paciorki różańca odbijają się od czerni ubiorów i tła, stoją razem, jeden przy drugim, ale nie zwracają się do siebie, nie tworzą żadnej społeczności. Nie wiążą się ze sobą – wiąże ich Bóg. Jawią się jako zjednoczeni, wszyscy bowiem podlegają tej samej śmierci – którą wyraża hrabia – i temu samemu niebu, otwartemu ponad ich głowami.

To wspólne niebo oświetlone jest światłem burzy, błyskawic. Gdyby można było zatrzymać światło błyskawicy, zobaczylibyśmy świat oświetlony tak, jak na obrazach El Greca. Chmurami na tym niebie są jary i wąwozy. Burzliwe chmury mają w sobie ciężar i dotykalną materialność pasm górskich Kastylii. Przywodzą na myśl góry wokół Toledo.

El Greco żywo odczuwał to, co tak wyraziście dochodzi do głosu w dramacie Calderóna *Życie jest snem*, i dlatego raczej z tym dramatem niż z *Don Kichotem* porównywałbym *Pogrzeb hrabiego Orgaza*. Sen bowiem ożywa dla tego, kto czuje lub rozumie, że życie jest snem, komu zacierają się granice pomiędzy snem a czuwaniem. Taki właśnie był El Greco, który śnił życie przeżywając swe sny.

A że to ostatnie zdanie może się wydać cokolwiek konceptystyczne – cóż jednak, jeśli nie konceptyzm i jego bliźniaczego brata, gongoryzm, widzimy w płótnach El Greca? Malarstwo jego jest raz konceptystyczne, by kiedy indziej skłaniać się ku gongoryzmowi. Dolna, ziemska część *Pogrzebu* jest konceptystyczna, podobnie jak u innych naszych mistyków, część górna, niebiańska jest gongorystyczna.

Obrazy El Greca zdają się być wizjami, snami o rzeczywistości raczej niż jej kopiami czy odbiciami. Co nie znaczy, że przeczymy ich naturalizmowi, wręcz przeciwnie. Być może przeczymy ich realizmowi. Nic bowiem bardziej naturalnego jak sen, ale w pewnym sensie nic mniej odeń realnego.

Oto dlaczego sztukę El Greca nazwałem spirytualistyczną, a nie idealistyczną, i naturalistyczną, a nie realistyczną. To, co rzeczywiste, zwraca się ku idealnemu, rzeczywistość kieruje się w stronę idei; co naturalne, zwraca się ku duchowemu, natura kieruje się w stronę ducha. Obrazy El Greca przedstawiają więcej niż idee, wzorce czy archetypy wcielone w realności i konkretne przypadki. Przedstawiają one duchy wcielone w natury pełne życia, lecz wyśnione.

Duch tego Greka głęboko zanurzył się w naturze kastylijskiej docierając do tego, co najbardziej specyficzne i lokalne. Cervantesa i Velázqueza ponad kastylijskość wynosi humor, przydając im waloru uniwersalności. Humanistycznym renesansowym humorem tchną *Don Kichote* i płótna Velázqueza. Ale nie El Greca. Nie uświadczysz w nich nawet uśmiechu. Nawet mistycznego uśmiechu przenikającego słowa, które św. Teresa, współczesna El Greco, kieruje do Jezusa. I tak jawi się nam kreteńczyk El Greco jako bardziej swoiście i wyłącznie kastylijski niż Hiszpanie z krwi i kości, z wychowania i miejsca zamieszkania, którzy jednak umieli wznieść się ku temu, co powszechne.

Ludzie malowani przez El Greca, obwarowani w kasztelu swego ja, surowi i sztywni, zdają się mówić za naszym bratem Janem od Aniołów: „Ja dla Boga i Bóg dla mnie i to jest cały świat!" Światło, które ich oświeca, nie pochodzi z tego świata, lecz bezpośrednio z niebios. Ludzie ci cierpią i skręcają się w sobie, a potem wyciągają się, jakby chcąc wznieść się do nieba, a rzeczy tego świata mają dla nich niewielkie znaczenie. Kiedy rozmawiają między sobą, czynią to spokojnie, bez zbędnej gestykulacji. Wszelki wyraz, całe życie koncentrują we wnętrzu i posługują się nim w dialogu – a raczej w monologu – ze swym Bogiem. Święty Maurycy zaledwie słucha tych, co doń mówią. Szlachta z *Pogrzebu* jest milcząca – równie milcząca jak sam hrabia Orgaz. Mówią tylko dłonie.

Właśnie one najwięcej mówią u El Greca: namalowane przezeń dłonie. Dłonie, które tyleż mówią, ile mówiły jego własne. El Greco jest jednym z tych, którzy najdobitniej uczą nas szlachetnej prawdy, że ręce w równym lub wyższym niż język stopniu sprawiły, iż człowiek stał się człowiekiem. Przypomina to nam mocną strofę z *Poematu o Cydzie:* „Języku bez rąk – jakoż ośmielasz się mówić?"

Mówią więc uskrzydlone dłonie malowane przez El Greca. Wolno je nazwać uskrzydlonymi w takim sensie, w jakim Homer używał tego słowa. Trzeba słuchać tych uskrzydlonych dłoni złożonych na piersiach rycerzy lub świętych albo wirujących w fantastycznych skrótach perspektywy. Jedna z nich zwłaszcza wydaje się mistycznym gołąbkiem niosącym tajemnicę śmierci. To dłoń należąca, jak się zdaje, do jednego z rycerzy z *Pogrzebu*, która, otoczona koronkowym mankietem, pojawia się w mroku pomiędzy św. Szczepanem i św. Augustynem, nad zwłokami hrabiego, żegnając go w chwili odejścia z tego świata.

Także i ręce – ręce winne grzechu pierworodnego, które zerwały owoc z drzewa wiadomości dobrego i złego, a wraz z tym stały się przyczyną postępu i kultury, także i te ręce na obrazach El Greca zdają się chcieć opuścić ten świat, lotem wznieść się do nieba i tam, złączone i wyciągnięte w modlitewnym geście, zwrócić się do Boga. W niebiosach El Greca wiele jest tych chwalebnych dłoni. A zwieszające się nogi są jak płomienie. Wiele nagich, malowanych przezeń ciał wygląda jak płomienie. Bowiem wewnątrz nich płonęły i spalały się żarliwe duchy. Wszystko to wyrażone jest w kolorach, które – nie wiem, dlaczego – przywykło się nazywać zimnymi.

Ogień bywa przecież czerwony i wiśniowy, błękitny i biały. Ale ogień El Greca nie jest ogniem policzków płonących pragnieniem schwytania umykającego życia ani miłości ziemskiej – to jest inny ogień, ogień czyśćca. Nagie postacie świecą i trzepocą się, zwijają niczym płomienie tego ognia.

Nieraz już zwracałem uwagę na fakt, że w literaturze zimnym nazywa się to, co jest suche, jak gdyby nie było innego ciepła niż to, które starożytni nazywali ciepłem wilgotnym. Równie konwencjonalne są określenia kolorów zimnych i ciepłych. Czyż bowiem może być większy wewnętrzny żar niż ten, który wyrażają karminy i błękity El Greca? A czyż jego szarości nie przypominają szarości popiołu będącego dziecięciem iskier wygasłego płomienia albo koloru chmury, kiedy zgaśnie słoneczna pożoga? A gwałtowne, twarde kontrasty światła i cienia odzwierciedlające mocne kontrasty na wyżynie kastylijskiej – czyż nie są lustrem tej płonącej ziemi?

Przyciąga też czystość barw u El Greca. To raczej światło księżyca niż słońca, powiada Cossio, mówiąc o *Obnażeniu z szat*. A ja powiedziałbym: światło błyskawicy.

O pejzażu El Greca powiedzieć można, że najważniejszy jest u niego krajobraz nieba. Jego pejzaż to obłoki, burzliwe i otchłanne niebo nad Sierra Brava. Kiedy je widzę, przypominają mi się zawsze słowa młodego francuskiego artysty, który przyjechał do Hiszpanii po to właśnie, żeby obejrzeć i odkryć dla siebie El Greca. Przybywszy do Medinaceli powiedział mi o pejzażu tej okolicy: *C'est un paysage planétaire!* Krajobraz ziemi, na której życie jest snem, a duchy wyrywają się ze swych ciał, wydał mu się pejzażem księżycowym, z innego świata.

El Greco w drodze do Hiszpanii Filipa II przeszedł przez Italię, przez renesansowe Włochy – i u nas ów Grek zasymilował się tak, jak nie udało się to żadnemu z włoskich malarzy, którzy, jak Antonio Moro, Jordan czy Tiepolo przejeżdżali przez nasz kraj lub osiedli w nim na dłużej. Tę hispanizację czy raczej kastylizację El Greca najlepiej widać w jego *Św. Franciszkach*. Św. Franciszek El Greca nie jest XIII-wiecznym Włochem ani biedaczyną z Asyżu wędrującym poprzez ukwiecone łąki pośród prostych ludzi, śpiewającym bratu słońcu i siostrze wodzie, głoszącym kazania ptakom. Św. Franciszek El Greca jest XVI-wiecznym Hiszpanem, jest raczej św. Janem od Krzyża lub św. Piotrem z Alcantara. Habit służy mu po to, by izolować się od świata.

Fakt, że to obcokrajowiec, Grek, odkrył malarsko duszę kastylijską Kastylijczykom, którzy dotąd błąkali się w poszukiwaniu samych siebie, nie mogąc się odnaleźć w holenderskich i włoskich naśladownictwach, jest z pewnością godzien głębokich studiów. Jednakże zjawisko to pojawia się nieraz zarówno w historii sztuki, jak i literatury.

A jak Hiszpanie odpowiedzieli na to odkrycie? Tak jak niemal zawsze odpowiada lud, któremu stawia się przed oczyma zwierciadło. Czuje zarazem pociąg i wstręt. Czyżbym to był ja? – stawia sobie pytanie. Tęskni do konwencjonalnych portretów, na jakich dotąd ukazywał się samemu sobie, lecz czuje wewnętrznie, że prawda, a wraz z nią piękno, jest

w nowym przedstawieniu. Jeśli szkło zwierciadła ma jakąś krzywiznę będącą źródłem zniekształcenia, to choćby było ono zgodne z regułami, z realistycznym i naturalistycznym przedstawieniem, odmalowana postać uczepi się tej okoliczności, aby obronić się przed dojmującym poczuciem podobieństwa. Czyż jednak nasz obraz odbity w zwierciadle wklęsłym, wypukłym albo cylindrycznym jest mniej naturalny i prawdziwy, niż ten, który odbija się w płaskim? Jeśli płaskie lustro jest zamglone i przyćmione, tamto zaś jest czyste, da z pewnością lepszy obraz.

Nasi Kastylijczycy, widząc swe dusze sportretowane na obrazach El Greca w sposób tak odległy od tradycyjnych konwencji, stanąwszy twarzą w twarz z tym surowym spowiednikiem, krzyknęli, że to dziwactwo i szaleństwo. Miano więc El Greca za szaleńca, do czego zapewne przyczynił się jego charakter, kapryśny i wyniosły. Była w nim, jak się zdaje, dantejska, *anima sdegnosa* i głębokie poczucie wartości własnej i swego dzieła. Zrywał z dyskretnym umiarkowaniem narzuconym przez Filipa II.

Mówi się o niektórych rodzajach muzyki, że niełatwo wpadają w ucho, i to samo wypada powiedzieć o malarstwie El Greca: że niełatwo i nie od razu wpada w oko. Trzeba je przyuczyć do tego malarstwa, lub raczej trzeba je oduczyć malarstwa zrutynizowanego, które rzeczywistość zastępuje łatwą konwencją. Tak jak istnieje poezja, o której można powiedzieć, że jest tylko gadulstwem, i w której słowa, ciało idei, dławią idee a wraz z nimi uczucia i namiętności, podobnie istnieje malarstwo będące tylko rodzajem wizualnego gadulstwa, czystego formalizmu bez żadnego fundamentu w rzeczywistości wiecznej. Natura El Greca, choćby zdawała się nam bardzo zdeformowana, natura widziana przezeń i uwidoczniona przez jego ducha jest znacznie bardziej realna, bardziej prawdziwa niż umowny realizm osiągany dzięki formułom zaspokajającym lenistwo tłumów. Choćby były to tłumy złożone z amatorów sztuki i z artystów. El Greco dążył do uwiecznienia tego, co chwilowe, a to można osiągnąć jedynie dowartościowując wrażenie. Można powiedzieć, że był on pierwszym apostołem impresjonizmu. Impresjonizm zaś jest naturalistyczny w tej mierze, w jakiej usiłuje dać nam natychmiastowe wrażenie natury – widzianej poprzez ludzki temperament artysty – nie zaś rzeczywistość osiągniętą drogą refleksji i mniej lub bardziej idealizowaną. Iluzje w pewnym sensie mogą nie być realne, są jednak naturalne. Prawda naukowa, realistyczna, uzyskana z pomocą rozumu, nie jest bezpośrednią, estetyczną prawdą wrażenia. Jednakże ludzie nawykli drogą badań i refleksji do prawdy naukowej lub realistycznej gorszą się – jeśli nie posiadają estetycznego wykształcenia – bezpośrednią prawdą wrażenia lub natury.

Ojciec Siguenza, współczesny El Greca, w swej *Historii zakonu św. Hieronima* mówi o obrazie *Męczeństwo św. Maurycego*, że „nie zadowolił Jego Wysokości [Filipa II], bowiem mało komu się podoba, choć powiadają, że wiele w nim sztuki, a jego autor niemało potrafi i można oglądać piękne dzieła, co wyszły spod jego ręki". W tekście tym widać walkę naturalnego instynktu estetycznego ze słabą jego edukacją. Zdanie: „po-

wiadają, że wiele w nim sztuki" wyraża przeciwstawienie głębokiej prawdy naturalnej z jednej strony, a z drugiej tej, która się buntuje, zakorzenionej nie w spontanicznym i przyrodzonym smaku, a w guście zniekształconym przez uprawę rzeczywistości mniej czy bardziej wyidealizowanej, lecz mało naturalnej.

Obrazy El Greca, które, jak mówiłem, zdają się być malowane przy oślepiających mgnieniach błyskawic, są prawdziwymi migawkami, takimi jak te, które wykonuje się z pomocą światła magnezji – lecz migawkami pełnymi barwy i artyzmu. Ich tak zwane zimne barwy nie budują zimnej syntezy następujących po sobie momentów, gdy idzie o barwę i ton czasami wewnętrznie sprzecznych, jakie daje nam mechaniczny realizm błony fotograficznej lub realizm idei. Bowiem idea, wieczna forma wydobyta z falującego przepływu życia, zabijając momentalność, zabija naturalną wieczność, wieczność duchową. Wieczność idealizmu jest wiecznością martwego trójkąta, nie zaś wiecznością duszy tęskniącej do Boga. A wizja idealizmu jest bardzo daleka od wizji uszczęśliwiającej, która jest wizją cielesną, wizją oczu zmartwychwstałego ciała.

Stosowanie kategorii artystycznych funkcjonujących w literaturze do innych sztuk jest zawsze ryzykowne, pozwolę sobie jednak na pewne zestawienie naszych dzieł literackich i malarstwa El Greca jako wyrazów naszej kultury.

Podobnie jak dwie są postacie pierwszoplanowe w naszej wielkiej narodowej epopei powieściowej, mianowicie tytułowy Don Kichote i Sancho, podobnie dwie wzajemnie współgrające tendencje dają napęd naszemu życiu literackiemu. I podobnie jak Don Kichote i Sancho nie są dla siebie wzajemnie przeciwstawieniem, lecz uzupełnieniem i udoskonaleniem – wszak jeden ma w sobie coś sanczopansowskiego, a drugi, to jest Sancho, nie tylko coś, lecz bardzo wiele ma donkichotyzmu: więcej odwagi potrzeba, by będąc tchórzem dać się porwać szaleńcowi niż, by będąc szalonym pociągać za sobą tchórzy; tak samo te dwie tendencje uzupełniają się i doskonalą. Milowymi kamieniami na drodze pierwszej z nich, naturalistycznej, jest powieść łotrzykowska, a potem nasza farsowa epopeja, *Don Kichote*, natomiast szlak drugiej, spirytualistycznej tendencji prowadzi poprzez średniowieczne misteria do naszej dramaturgii i mistyki. Lecz do naszego teatru wkracza również niemało elementów powieściowych.

Jeśli więc El Greca porównać chcemy do któregoś z naszych literackich geniuszy, najpierw winien to być Calderón, a nie Cervantes. Płótna naszego malarza raczej niż z *Nowelami przykładnymi* czy *Don Kichotem* idą w parze z dramatami takimi jak *Kult Krzyża* czy *Życie jest snem*. Geniusz El Greca – jeśli ma sens to przeniesienie kryteriów z literatury do malarstwa – jest bardziej dramatyczny niż epicki czy powieściowy. Malarską parą dla Cervantesa będzie raczej Velázquez niż El Greco. W obrazach Velasqueza niemało jest Sanczów i Carrasców, których próżno byłoby szukać u El Greca. Na obrazach tego ostatniego wszyscy są raczej Zygmuntami niż Don Kichotami – są raczej postaciami Calderonowskimi. Powiedziałem, że

u El Greca nie ma smutnego cervantesowskiego uśmiechu – uśmiechu ludu niegdyś panującego, który, podupadłszy, czuje się wewnętrznie zniewolony. I na pewno nie ma tam otwartego uśmiechu Ariosta – uśmiechu ludu podbitego

Ai, serva Italia, de dolore ostello,

który jednak jest wewnętrznie wolny, gra swoim życiem i cieszy się nim. Nie ma u El Greca ani renesansowego uśmiechu Ariosta ani średniowiecznego uśmiechu Velázqueza i Cervantesa widzących w dali blask nowej zorzy świecącej innym krajom. El Greco jak i Calderón to średniowiecze w środku renesansu. Oto dlaczego wielu mówiło o jego bizantynizmie. Bizantynizmie będącym najczystszym kastylizmem.

Uwagi te nie mają ambicji analiz technicznych. To raczej esej z zakresu estetyki literackiej, odnoszący się wszelako do El Greca. Kto chciałby naprawdę poznać tego malarza, winien przeczytać książkę Manuela B. Cossio, *El Greco*.

Miguel de Unamuno
tłum. Henryk Woźniakowski

Powyższy esej z 1914 roku po raz pierwszy opublikowany został z ineditów w *Obras Completas*, t. VII, *Meditaciones y ensayos espirituales*, opr. Manuel Garcia Blanco, Escelicer, Madrid 1967.

MIGUEL DE UNAMUNO (1864–1936) hiszpański pisarz i filozof, prekursor egzystencjalizmu. W Polsce tłumaczono między innymi: *Mgła* (1958), *Trzy nowele przykładowe* (1959), *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów* (1984), *Święty Manuel dobry męczennik i trzy inne opowieści* (1985).

MIROSŁAWA HANUSIEWICZ

ZMYSŁOWY ŚWIAT WYOBRAŹNI RELIGIJNEJ POETÓW „SARMACKICH"

Barokowa pobożność miała się spełnić w świecie (jak to kiedyś określono) „poruszonym", który – jako kosmos – nagle utracił dotychczasowy kształt, stabilność, sferyczną doskonałość, jako przestrzeń kulturowa zaś przestał tworzyć spoiste eklezjalne uniwersum. Wiek XVI, czas reformacji i rewolucji kopernikańskiej, kwestionowania autorytetów i utrwalonych stereotypów poznawczych, kruszenia się i rozpadu form – nade wszystko mentalnych – stał się w dziejach kultury europejskiej cezurą tak głęboką, że kolejne stulecia nie miały już zaznać niczego podobnego. Poeci stojący na granicy wieków i epok, z jednej strony, silnie związani z wzorcem mowy lirycznej ukształtowanym przez humanizm, z drugiej zaś – dający przez swą twórczość świadectwo kryzysu, jaki stał się ich udziałem, znaleźli dla swego doświadczenia wyraz na tyle dramatyczny i jednocześnie powściągliwy, że zachowuje on wartość (czy – odzyskuje ją?) także dzisiaj, w czasach gdy surowość i dramatyczność ekspresji uchodzą za jakości estetycznie walentne.

Inną i – co tu ukrywać – znacznie niższą rangę mają poeci szlacheckiej prowincji, barwni i emocjonalni, z pewnością nie dość europejscy, bardziej zabawni niż przejmujący. Ich pojęcia religijne, bliższe naiwności średniowiecznych misteriów aniżeli niepokojom wyrafinowanych myślicieli, takich jak Pascal, wydają się oddalać ich doświadczenie od naszego. Jeśli dostrzegamy pewną bliskość, to negatywnie, widząc w religijności „sarmackiej" jakiś wciąż na nas ciążący fatalny archetyp, niedobre spłycenie, zrytualizowanie i „uzewnętrznienie" relacji z Bogiem, którą my sami – ukształtowani przez dwudziestowieczne ideologie – skłonni bylibyśmy rozumieć jako całkowicie i szczelnie „wewnętrzną", najlepiej pozbawioną

społecznego wyrazu i odniesień. Stąd bliższa nam się zdaje ascetyczna i abstrakcyjna liryka Sępa Szarzyńskiego niż przeżycie religijne takiego na przykład Wespazjana Kochowskiego, odwiedzającego w tłumie pątników lokalne sanktuaria maryjne. A jednak to właśnie tamten świat – „sarmackiej" religijności – miał się okazać trwały, twórczy i inspirujący. Gdy „metafizyczne poezje" Sępa i Grabowieckiego czytają przed egzaminem, nie bez przejęcia, studenci polonistyki, nieprzebrane tłumy wiernych śpiewają w kościołach *Gorzkie żale*, a do Kalwarii Zebrzydowskiej zjeżdżają zewsząd ludzie, by wziąć udział w misteriach Męki Pańskiej.

Wyobraźnia religijna twórców dojrzałego i późnego baroku zakorzenia się w doświadczeniu „świata poruszonego" w nie mniejszym stopniu niż imaginacja subtelnych poetów z przełomu XVI i XVII wieku, tyle że – przez zaprzeczenie. Załamanie się dotychczasowego, stabilnego obrazu świata jest dramatem, którego poeci sarmaccy uznać nie chcą, choć, oczywiście, są go świadomi. Dotychczas obowiązujący model kosmologiczny był tak starannie wpisany w teologię chrześcijańską, iż jego zakwestionowanie musiało się wydać naruszeniem ładu religijnego, bluźnierstwem i ateizmem. Zapoczątkowane przez Kopernika, a kontynuowane przez Tychona Brahe, Galileusza i Keplera odkrycia prowadzące do zmiany obrazu świata podawały w wątpliwość treść doświadczenia zmysłowego: ruch Słońca, który codziennie dostrzegamy, jest złudzeniem pochodzącym z ruchu samej Ziemi, kształty i proporcje ciał niebieskich okażą się inne niż te, które widzimy gołym okiem, jeśli tylko posłużymy się teleskopem, nie ma też stałych sfer niebieskich, ich muzyki, pracowicie obracających je anielskich Inteligencji – planety krążą po niedoskonałych, eliptycznych torach w przepaści, którą chyba przez pomyłkę starożytni nazwali kosmosem... Kartezjusz, uciekając od iluzji zmysłów, w matematyce będzie szukał prawdy o strukturze wielkiej machiny wszechświata i „małej maszyny" ciała ludzkiego. Arystotelesowski model poznawczy został zakwestionowany; świat okazał się niepokojącą otchłanią, w której nie można było już wskazać i zlokalizować Empireum. Przez szkło teleskopu zobaczono jedynie rozgwieżdżoną ciemność.[1]

Nie była ona wszakże przyrodzoną przestrzenią wyobraźni naszych poetów. W kolegiach jezuickich, akademiach, a nawet w innowierczych gimnazjach, nie tylko w Polsce, program kształcenia nadal uprzywilejowywał tradycję arystotelesowsko-scholastyczną, a w ziemiańską codzienność z rzadka przenikały echa kosmologicznego i religijnego kryzysu epoki. „Substancyjka wedle miary i potrzeby" wyznacza widnokrąg i granice w pełni dającego się ogarnąć świata, nad którym Bóg czuwa po dawnemu, sadowiąc szlachcica na zagrodzie, a „wróblika na dachu" (Wespazjan Kochowski, *Trybut należyty (...) albo Psalmodia polska*, IV).[2] Podejmowane przez „mędrków"

[1] Por. N. M. Wildiers, *Obraz świata a teologia. Od średniowiecza do dzisiaj*, przeł. J. Doktór, Warszawa 1984, s. 104.

[2] *Psalmodię polską* oraz *Epigramata polskie* W. Kochowskiego cytuję według wyd.: tenże, *Utwory poetyckie. Wybór*, oprac. M. Eustachiewiczowa, wyd. II, Wrocław 1991, BN I–92.

próby zburzenia tej harmonii są jednak Sarmatom wiadome. Oto Wacław Potocki w kapitalnym „dygresie" *Transakcyi wojny chocimskiej*:

dziś siła naszy mędrelkowie piszą;
Co głowa to inaczej, wszyscy, wszyscy rożnie,
Że ziemię jak pieczenią obrócą na rożnie,
Słońce w mecie posadzą; lecz gdzież się doliczy
Rozum ludzki sam, mądry, spraw twych, Budowniczy?
(cz. IX, ww. 340–344)[3]

Skażone grzechem pychy wydają się barokowemu poecie podejmowane przez uczonych próby zmiany dotychczasowego modelu świata. Bóg udzielił przecież człowiekowi zaledwie skrawka przestrzeni, skończonego i dostępnego zmysłowemu poznaniu. Ten świat objawia Boga, jest „księgą", jak głosił starożytny topos, i tylko grzeszne zaślepienie utrudnia nam jej lekturę:

Ale nam, których w jarzmo wiecznej śmierci wprząga,
Skoro pychą swojego stworzyciela siąga,
Zmysłom grzechem zaćmionym, chcąli górne kręgi
Zrozumieć, trzeba na to papierowej księgi.
Wstydź się, człecze, że bydło, ptacy, leśni zwierze,
Na literach ani się znając na papierze,
Prędzej zgadną pogodę, wiatry, deszcze, chmury
Niż człowiek, niż astrolog, z księgi swej natury.
(*Ogród nie plewiony (...)* II, 243, *Świat jest księgą*)

Potocki wie, że poza oswojoną przestrzenią szlacheckiego folwarku otwiera się groźny bezmiar nieładu:

Wszystkich planet niebieskich sfery jako posztą,
Biega słońce prędkością rozumem niedosztą;
Morze bokami robi, waląc piaski strychem,
I najdalej dziesiątym zawsze sięga sztychem;
Wiatrem szumi powietrze ani ziemia stoi
Z pokojem, jedne rzeczy rodzi, drugie gnoi.
(*Ogród nie plewiony (...)* II, 244, *Na toż drugi raz*)

Wyobraźnia Sarmaty nie chce się jednak mierzyć z chaosem; dramatyczne wezwanie „Uciekać, uciekać / Z tego przetaku" brzmi jak hasło zgoła nierycerskiego odwrotu od spraw i zagadek, które – jak zdaje się mniemać poeta – nie są przyrodzonym dziedzictwem ludzkiego umysłu. Postulat naturalności jest dla niego bodaj najsilniejszym imperatywem etycznym i estetycznym. To, co naturalne, znajome i swojskie, wyznacza zakres piękna i godziwości. Może lepiej zresztą: dopuszczalności, gdyż nie jest to przestrzeń święta, lecz zaledwie typowa i pospolita. Ci, którzy ją zamieszkują, mają na sumieniu co najmniej sześć z siedmiu grzechów głównych, bronią się wszakże przed najcięższym – pychą. Dopóki zaś respektują ograniczenia swej przyrodzonej kondycji, dopóty w ich świecie objawia się Bóg.

[3] Utwory W. Potockiego cytuję według wyd.: tenże, *Dzieła*, t. I–III, oprac. L. Kukulski, słowo wstępne B. Otwinowska, Warszawa 1987. Tylko cytaty z poematu *Rozkosz światowa* według wyd.: J. T. Trembecki, *Wirydarz poetycki*, t. II, wyd. A. Brückner, Lwów 1911.

Bóg Sarmacji to nade wszystko Bóg wcielony. Jego transcendencja należy do niekwestionowanych prawd teologicznych, lecz nie pobudza wyobraźni tak jak Wcielenie. Owszem, jako Człowiek z ciała i krwi, podległy fizycznym doznaniom, staje się niemal domownikiem poety–ziemianina, współobywatelem walecznej Rzeczypospolitej i – miarą jego pojęć religijnych, a nawet kosmologicznych. Jak daleko jest niebo od ziemi? – pyta Wespazjan Kochowski i wynajduje przemyślną odpowiedź: „Ja pół dnia drogi kładę, gdyż tam Pan wstępował / Po obiedzie, a nie masz, by gdzie noclegował" (*Epigramata polskie (...)* ks. II, *Daleko do nieba*). Ton żartu, właściwy barokowej fraszce, winien tu być wyeksponowany, bo w kontekście religijnym staje się znakiem osobliwej zażyłości poety z jego „Panem". Reguły stosowności już nie obowiązują; w „niepróżnującym próżnowaniu" sarmackich twórców miewa udział „Bóg oczłowieczony", którego obraz skrojony jest z materiału przeżyć i doświadczeń polskiego szlachcica. Gdy Syn Boży postanawia przybrać ludzką postać, to jest jak rycerz ruszający na wojnę:

Tak sporządzoną gospodę na ziemi
Bóg widząc, z wojski rusza się swojemi
Z górnych namiotów, ale iż samemu
Iść tylko trzeba, *valet* daje wszemu (...)
Obróci potym do rycerstwa mowę
(Henryk Chełchowski, *Bóg oczłowieczony*)[4]

W swym ziemskim bojowaniu Chrystus postrzegany bywa jako mądry dowódca, który dba o potrzeby żołnierzy i – przezornie rozmnaża chleb na pustkowiu, zaopatruje swych uczniów podczas Ostatniej Wieczerzy:

Bo czego nie dokaże wódz mądry i datny?
A żołnierz, gdy nie głodzien, posłuszny i płatny? (...)
Nowy Adam nas odbił, walczyć przykazuje
I na wojnę armując nas prowiantuje.
(Jan Stanisław Jabłonowski,
Zabawa chrześcijańska, epigr. XX, 1; XLIII, 1)[5]

Bóg Wcielony okazuje się też – w wyobraźni Jabłonowskiego – człowiekiem dość krewkim, dla którego ewangeliczna łagodność jest jak surowa dyscyplina. Pisząc na piasku grzechy ludzkie, porusza proch, co „oczy bystre zasypie i gęby zaprószy" (epigr. XXV, 2), po Jego zmartwychwstaniu śmierć „kamieniem w łeb wzięła" (przypis informuje, że był to... „kamień odrzucony przez budujących", epigr. LIV, 3), a grzeszny Szaweł na drodze do Damaszku słyszy: „Poznałbyś ostrą rękę, gdyby nie zraniona" (epigr. LXIX, 3). Oczywiście, jak przystało na rycerza pełnego animuszu, Chrystus nie odczuwa też żadnego lęku w obliczu cierpienia. To nie

[4] Cyt. według wyd.: H. Chełchowski, *Bóg oczłowieczony, podróżnym piórem (...)*, Warszawa 1645, w druk. P. Elerta, k. B3.

[5] Wszystkie cytaty z dzieła J. St. Jabłonowskiego według wyd.: tenże, *Zabawa chrześcijańska albo żywot zbawienny Pana Boga naszego Jezusa Chrystusa (...)*, Lwów 1700.

trwoga wyciska Mu krwawy pot w Ogrodzie Oliwnym, lecz „uwrzana krew" z wielkiej ochoty „z żył się wylać dobywa" (epigr. XLIII, 1); to nie Jezus został przywiązany do słupa biczowania, lecz odwrotnie – oprawca „dlatego, mój Jezu, słup wiąże do ciebie, / Że wie, że się słup wzruszy niż ty na siebie" (epigr. XLIX, 2). Obraz Mesjasza po ludzku zatrwożonego, prowadzonego na rzeź jak baranek i niemego jak owca, zdawać się może, choć minęły wieki, nieco gorszący dla walecznych panów braci, dla których całe niebo przyozdobione było herbami rycerskiej cnoty.[6]

Barokowy „świat poruszony" to także dotknięty osobliwą zmysłową hipertrofią mikrokosmos ludzki. Od czasów Platona idee mikrokosmiczne wpisywały się w ogólne koncepcje metafizycznego ładu – człowiek powtarzał i zamykał w sobie wszechświat, ten zaś jawił się jako gigantyczny człowiek. Pięć zmysłów miało w tej strukturze ustalone miejsce, odpowiadając (najczęściej) czterem żywiołom i „piątemu elementowi", czyli kwintesencji.[7] W poezji barokowej, także polskiej, wątki mikrokosmiczne powracają dość często, są bowiem elementem ówczesnej wiedzy anatomiczno-medycznej. Ich refleksy znajdujemy więc w licznych *Emblematach* Zbigniewa Morsztyna, w znanym anonimowym wierszu *Microcosmus* zapisanym w *Wirydarzu poetyckim* Jakuba Teodora Trembeckiego, w poezjach Stanisława Samuela Szemiota, nade wszystko zaś w polskiej wersji poematu *Adone* Marina. Lecz właśnie te tradycyjne – zdawałoby się – nawiązania najlepiej zaświadczają o dokonujących się przemianach świadomości antropologicznej. Bohater poematu *Adone* stawał przed pałacem Wenus, którego architektura symbolicznie odwzorowywała „mikrokosmiczną" strukturę ciała ludzkiego, sam gmach jednak w mniejszym stopniu zaprzątał uwagę Adona (i zarazem poety) niż ogrody pięciu zmysłów, studium ich narządów, których fantastyczną strukturę kochanek Wenery poznaje, wędrując jak Guliwer po krainie olbrzymów. Poemat Marina w sposób niemal emblematyczny wyrażał odmienną od średniowieczno-renesansowej koncepcję antropologiczną, nie tyle sformułowaną przez filozofów, ile przeczutą przez artystów – wizję człowieka o niezwykłej wrażliwości sensorycznej, zmysłami chłonącego to, co przyrodzone i co nadprzyrodzone, człowieka, który nieodwołalnie porzucił hierarchiczną perfekcję mikrokosmosu, pozostaje otwarty na przestrzał.[8] Taki właśnie, dotknięty zmysłowym nienasyceniem, staje też wobec Boga.

Już od wczesnego baroku można obserwować praktykę wykorzystywania „alfabetu zmysłów" do tematu religijnego. W bożonarodzeniowej sielance Stanisława Grochowskiego *Wirydarz abo kwiatki rymów duchow-*

[6] Por. J. Tazbir, *Sarmatyzacja potrydenckiego katolicyzmu*, w: *Szlachta i teologowie. Studia z dziejów polskiej kontrreformacji*, Warszawa 1987, s. 241 nn.; tenże, *The Polonization of Christianity in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, w: *Faith and Identity: Christian Political Experience*, ed. by D. Loades, K. Walsh, Oxford 1990, s. 118 nn.

[7] Por. M. Kurdziałek, *Średniowieczne doktryny o człowieku jako obrazie świata*, „Roczniki Filozoficzne" 19: 1971, z. 1, s. 20. Na temat idei mikrokosmosu zob. też obszerne studium R. Allersa, *Microcosmus: from Anaximandros to Paracelsus*, „Traditio. Studies in Ancient and Medieval History" 2: 1944, s. 319–407.

[8] Zob. J. Sokołowska, *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa 1971, s. 340 n.

nych (...) sugestia błogosławionej obecności Dzieciątka budowana jest w obrębie całego cyklu przez opiewanie radości oglądania małego Jezusa, słuchania Jego głosu, słodyczy pocałunków, subtelnych pieszczot i zapachów. Ta strategia kompozycyjna i obrazotwórcza ma służyć unaocznieniu prawdy, iż obcowanie z Bogiem jest pełnią zmysłowej rozkoszy, wobec której mdłe i jałowe się stają wszelkie ziemskie przyjemności:

Mają uszy swe przysmaki,
Ma wzrok, ma i zmysł wszelaki.
Wzrok nawiętszy smak stąd czuje,
Gdy jasny dzień następuje.
A słuch zaś z swoją własnością
Miękczy się mowy wdzięcznością;
W słodkiej się on mowie kocha,
Aleć stąd uciecha płocha,
Bo kto raz to pieścidłeczko
Ujźrzy, wdzięczne Dzieciąteczko,
Nic nie ujźrzy piękniejszego,
Objaśni to i ślepego.
Kto przyjemniuchne śmieszeczki
Raz słyszał tej Dziecineczki,
Nic nie słyszał tak wdzięcznego,
Brzmią te i w uszu głuchego.

(*Wirydarz (...)* (5) *Uśmiechania dziecięce*, V, tenże, *Sua auribus voluptas*)[9]

Sielanka Grochowskiego jest „uczyniona" z „wdzięcznych i uciesznych wierszów" piszącego po łacinie niemieckiego jezuity, Jakuba Pontana, a zatem jej „sensualistyczne" ukształtowanie wydaje się mieć związek z tak znamiennym dla sztuki i literatury jezuickiej dowartościowaniem percepcji zmysłowej, które niewątpliwie ma źródło w zalecanym przez św. Ignacego *applicatio sensuum*. „Zastosowanie zmysłów" jest elementem medytacyjnego preludium, angażuje i ożywia oczy, uszy, węch, smak oraz dotyk wyobraźni. Św. Ignacy nakłaniał adeptów medytacji, aby „widzieć osoby wzrokiem wyobraźni (...) Słuchać uszami wyobraźni, co mówią lub co mówić mogą (...) Wąchać i smakować zmysłem węchu i smaku w wyobraźni nieskończoną słodycz i łagodność Bóstwa (...) Dotykać zmysłem dotyku, tak np. obejmować i całować miejsca, gdzie te osoby święte stawiają kroki lub siedzą, a zawsze starając się o jakiś pożytek z tego."[10]

Jeśli „zastosowanie zmysłów" dokonuje się przez sztukę, pozwala uświęcić zmysły fizyczne – które zwykle bywały instrumentem grzechu. Sensualistyczne bogactwo sztuki jezuickiej ma zatem bardziej psycho-

[9] Cytaty z utworu S. Grochowskiego, *Wirydarz abo kwiatki rymów duchownych o Dziecięciu Panu Jezusie na chwalebne narodzenie Jego (...)*, Kraków 1608 podaję według maszynopisu edycji krytycznej, przygotowanego i uprzejmie mi udostępnionego przez panią Justynę Dąbkowską (mps BKUL).

[10] Św. Ignacy Loyola, *Ćwiczenia duchowne*, przeł. M. Bednarz SJ, Kraków 1994, s. 60–61 (punkty 122–125).

logiczne niż teologiczne uzasadnienie; Bóg nie potrzebuje ludzkich darów i ich artystycznej świetności, sam człowiek jednak musi respektować wymogi swej cielesnej natury. „Gdybyśmy byli aniołami, nie potrzebowalibyśmy ani kościołów, ani obrzędów, ani obrazów, ale też nie bylibyśmy ludźmi" – pisał już św. Piotr Kanizjusz.[11] Obfitość i intensywność sensualnych impulsów, właściwie zorientowanych, pozwala utrzymać w ryzach niesforne ciało, skłonne do niskich uciech, aktywizuje też zmysły wewnętrzne, które w „człowieku cielesnym" pozostają uśpione. Przez to wszystko daje też doświadczenie n a s y c e n i a, pełnię rozkoszy, której próżno by szukać w sferze *profanum*. Gdy Hieronim Morsztyn narzekał, że surowe nakazy moralne czynią z człowieka „ślepego i głucha", tak iż „wszytkich zmysłów moc na poły traci / Dotchnąć, powoniać, skosztować nie płaci", Ignacjańskie *applicatio sensuum* otwierało przed barokową poezją religijną ogrody pięciu zmysłów, którymi w zapamiętaniu delektował się nie tylko Adonis.

Struktura „alfabetu zmysłów" miała być wykorzystana przez Wacława Potockiego w jego wczesnym poemacie-dyptyku *Rozkosz światowa* oraz w licznych fraszkach (np. *Przy posłaniu fraszek, Physicum anxioma*). Poemat Potockiego traktowany jest zwykle jako replika na *Światową rozkosz* Hieronima Morsztyna, głoszącą pochwałę Pompy, Asystencyi, Pijatyki i innych, równie pospolitych ich towarzyszek.[12] Osobliwości konceptu poety z Łużnej trzeba jednak postrzegać także w innym kontekście. Ostatecznie bowiem kompozycja utworu Morsztyna nie została oparta na wspomnianym tu „alfabecie zmysłów", natomiast „świeckie" bohaterki Potockiego, ukazane nie bez intencji satyryczno-groteskowej, to przede wszystkim panny Wzrok, Słuch, Smak, Wonia, Dotknienie. Dopiero za nimi podąża „insza czereda", wśród której rozpoznajemy również bohaterki Morsztynowe – Pompę i Asystencyję, choć trzeba przyznać, iż wydają się one niknąć w tłumie pozostałych postaci. Pomysł opisania fraucymeru *Światowej rozkoszy*, wzięty zapewne z poematu Morsztyna, Potocki zmodyfikował, odwołując się do odległej tradycji egzegetyczno-filozoficznej i obecnego w niej przeciwstawienia pięciu zmysłów cielesnych i pięciu duchowych. Ta właśnie antyteza organizuje strukturę utworu, w którym „rozkoszy duchownej" przypisano te same narządy zmysłów co „światowej". Najprawdopodobniej jest to wątek tradycji wywodzącej się jeszcze od Orygenesa, a świetnie się komunikujący z „sensualistyczną" wrażliwością barokową. To tzw. doktryna pięciu zmysłów duchowych, wywiedziona przez Orygenesa z Biblii i sformułowana w *Contra Celsum*, *De principiis* najpełniej rozwinięta w komentarzu do Pieśni nad Pieśniami. Koncepcja ta silnie i bezpośrednio oddziałała na myślicieli starożytnych, takich jak Ewagriusz Pontyjski czy zależny od niego Diadoch z Photike, lecz jej refleksy wskazać można także w dziełach Bazylego Wielkiego, Grzegorza

[11] Cyt. za: E. Male, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932, s. 29.

[12] Zob. np. J. Malicki, *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej*, Katowice 1980, s. 206–210; R. Grześkowiak, *Przewartościowania Hieronima Morsztyna. O nieświetnym świecie „Światowej rozkoszy"*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka", 1: 1994, nr 2, s. 65.

z Nyssy, Augustyna, Grzegorza Wielkiego, później Alberta Wielkiego, Bonawentury, Tomasza z Akwinu, licznych mistyków.[13]

Doktryna pięciu zmysłów duchowych głosi, iż każdy z nas może percypować rzeczywistość nadprzyrodzoną za pośrednictwem władz zmysłowych, analogicznych do cielesnych, z tym, że są to zmysły szczególnego rodzaju, które wyostrzają się w procesie rozwoju duchowego człowieka, tym bardziej, im pełniej wyzwalamy się spod dominacji zmysłów cielesnych. Tylko święci, którzy – pozostawiając za sobą wszystkie etapy *vitae activae* – wznoszą się na wyżyny kontemplacji, mogą doświadczać rozkoszy obcowania z Bogiem, jaką zapewniają owe zmysły duchowe, i w pełni Go dzięki nim poznawać. Już u Orygenesa znajdujemy określenia konkretnych przedmiotów zmysłowo-duchowej percepcji, które, w nieznacznie tylko zmienionej postaci, odkrywać będziemy później u Potockiego: „Chrystus staje się wszystkim dla poszczególnych zmysłów (...) duszy. Oto nazywa się »prawdziwą światłością«, aby oczy duszy mogły zostać czymś oświecone; nazywa się »Słowem«, aby uszy miały czego słuchać; nazywa się »chlebem życia«, aby smak duszy miał co kosztować. Dlatego też nazywa się olejkiem albo nardem, aby węch duszy czuł zapach Słowa. Dlatego również powiedziano o Nim, że można Go dotknąć ręką i że »Słowo ciałem się stało«, aby ręka wewnętrznej duszy mogła się dotknąć Słowa Życia."[14]

Koncepty Potockiego, które znajdujemy w poemacie o duchownej rozkoszy, bliskie są tej tradycji. Panna Słuch „nadkłada ucha" na Słowo Boże, a dla Panny Smak staje się ono „chlebem", który ludzie „jedzą (...) uszyma". Panna Wzrok wpatruje się w niebo, Panna Zapach czuje dość abstrakcyjną woń „żywota wiecznego", a Panna Takt (od łac. *tactus* – dotyk) wzorem ewangelicznej chorej niewiasty dotyka skraju szat Chrystusa. Tak oto „alfabet zmysłów" po raz kolejny zaaplikowany został do opisania religijnych uniesień. Wyobraźnia sarmacka czyniła go jednak również instrumentem sugestii grozy. Sensoryczna natura człowieka wydaje go na pastwę cielesnych pokus i piekielnej kary. Klemens Bolesławiusz wyrafinowaną skądinąd strofą safficką opowiada o okropnościach, których doznawać będą po śmierci nasze grzeszne zmysły: oczy, skazane na wieczną ciemność, „nic nie ujrzą, co by ich cieszyło, / Tylko trapiło", uszy słuchać będą przekleństw i biadania, gdy „Czarci muzyki z ochotą dodają, / Dmiąc ognistymi (...) trąbami / Jad z płomieniami", najciężej chyba jednak cierpieć będzie zmysł powonienia: „Cuchną kałuże nigdy nie spuszczone, / O, jako śmierdzą gnoje nieskrzybane / Pędracy w wrzodach, ropy rozcieczone / I zaśmierdzone!" (*Przeraźliwe echo trąby ostatecznej. Echo czwarte o piekle*).[15] Bolesławiusz był franciszkaninem, lecz jego imaginacja zdaje się penetrować te same przestrzenie, które zajmują autorów pism jezuickich; to przecież w *Ćwiczeniach duchownych* znajdujemy zalecenia, wedle których

[13] Zob. K. Rahner, *Le début d'une doctrine des cinq sens spirituels chez Origène*, „Revue d'Ascétique et de Mystique", 13: 1932, Avril, s. 114, 137–145.

[14] Orygenes, *Komentarz do „Pieśni nad Pieśniami"*, przeł. S. Kalinkowski, Kraków 1994, s. 117.

[15] Cyt. według wyd.: K. Bolesławiusz, *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej abo cztery rzeczy ostatnie człowieka czekające (...)*, Kraków 1674.

można by przeprowadzić właśnie taką medytację o piekle („Widzieć oczami wyobraźni owe ogromne ognie i dusze jakby w ciałach ognistych. Słuchać uszami wyobraźni lamentów, wycia (...) Węchem wyobraźni wąchać dym, siarkę, kał i zgniliznę" – uczył św. Ignacy)[16], a obrazy mąk piekielnych, które dają późnobarokowe pisma jezuickie, zasadniczo nie różnią się ani w poetyce, ani w szczegółach od Bolesławiuszowego.[17]

„Zmysłowy" świat wyobraźni religijnej w poezji barokowej ma strukturę niejednorodną. Transliteracja danych sensorycznych, naturalistyczna w dzisiejszym sensie tego słowa, a więc mimetyczna, wyrzekająca się metaforyzacji, nie jest wcale tak częsta, jak to się zwykło zakładać. Bywa zresztą silnie związana z tradycją średniowieczną, w której „język ciała" miał przecież podtekst symboliczny. Najciekawsze chyba przykłady owego mimetycznego sensualizmu odnaleźć można w epice religijnej, gdzie ekspresja zmysłowego szczegółu wydaje się niejednokrotnie ważniejsza od wątłej fabuły. Strategia ta znamienna jest zwłaszcza dla epiki marinistycznej; poeta niejako „unieruchamia" wybraną, drobną scenę, nieraz nieistotną, poświęca jej osobną oktawę lub dwie, po to tylko, aby dać rozwinięte, właśnie – sensualistyczne studium, na przykład:

Dość czyniąc rozkazowi, do warg swych przytyka,
Nadymając policzki w tym, kiedy wywiera,
Dech z wnętrzności zebrany do gardła przenika,
Potym do gęby przejdzie, z impetem otwiera,
Sili się ile może, wnet odgłos wynika,
Rozpędzonego miejsce powietrza zabiera,
Leci przeciągłym traktem, tam i sam rozchodzi,
I do naznaczonego, grzmiąc, kresu przychodzi.
(Anonim, *Opisanie zabicia niewiniątek*)[18]

Oktawa przedstawia moment, w którym „woźny" króla Heroda daje sygnał do rozpoczęcia rzezi Młodzianków, cała strofa wydaje się jednak całkowicie autonomiczna i z powodzeniem mogłaby się znaleźć w jakimkolwiek innym poemacie. Uwaga poety jest skupiona na opisywanym w izolacji „fakcie zmysłowym" – powstawaniu dźwięku, który rodzi się z tchu i „impetu", by zgasnąć, osiągnąwszy „kres". Nawet struktura intonacyjna oktawy została podporządkowana zamierzeniom imitacyjnym. Służy ona odwzorowaniu dynamiki akustycznej, nie komunikując się bezpośrednio z religijnym tematem. Ewokowane tu jakości emocjonalne i wyobrażeniowe pozostają niesfunkcjonalizowane, lecz – pośrednio – współtworzą „gęstą", zmysłową atmosferę poematu, która sprawia, że pomimo wprowadzenia rozbudowanego planu wydarzeń pozaziemskich (walka Szatana z Bogiem) historia narodzenia Syna Bożego i ofiary Młodzianków nie nabiera cech odległego mitu.

[16] Św. Ignacy Loyola, jw., s. 40–41 (punkty 66–68).
[17] Na ten temat zob. E. Poprawa, *Ignacjański „modus meditandi" w kulturze religijnej późnego baroku*, w: *Religijność w literaturze polskiego baroku* (w druku).
[18] Cyt. według rękopisu BOss sygn. 4872/ 1 k. 32v.

Z wyrzeczeniem się mowy figuratywnej mamy jednak najczęściej do czynienia w tekstach opowiadających o fizycznym cierpieniu (zwłaszcza w mesjadach), nędzy kondycji ludzkiej, mękach piekielnych – tak jakby ciemna strona doświadczenia cielesności sama z siebie była najbardziej sugestywna i najmniej wymagała metaforycznego wsparcia. „Od rózg, od biczów panieńskie ciało / (...) aż poczerniało" – pisał już we wczesnym baroku Kasper Miaskowski w *Historyi gorzkiej Męki* i choć (skądinąd) wizja cierpiącego Chrystusa bywa u tego właśnie poety silnie zmetaforyzowana, to nie brak tu przecież obserwacji „fizjologicznych", gdy autor wspomina, że twarz Skazańca od uderzenia pięścią „zmodrzała" i „napuchła", że Mu „uwiędły" dziąsła. Przekonanie, iż wtłoczony na głowę Jezusa wieniec „aż w mózgu tonie", można objaśnić przez odniesienie do tradycji średniowiecznej (znajdujemy je zresztą w bardzo wielu barokowych opisach Pasji), lecz niewątpliwie pozaliterackie są inspiracje wersów mówiących o tym, że „Józef (...) wieniec ostrogłogowy, / Pod którym skrzepł włos on kasztanowy, / Wydziera gwałtem, bo tarń nierówny"[19]. Sensualizm w jego odmianie mimetycznej pojawia się więc tam, gdzie zaplecze tradycji, symbole, biblijne i apokryficzne *loci communes* zdają się tracić produktywność, a poeta aktualizuje zdarzenia Historii Świętej, odwołując się do własnego zmysłowego doświadczenia. Siedemnastowieczny twórca i bez literatury zna barwę i zapach krwi, wie, co się dzieje z bitym i okaleczonym ciałem, jaka jest fizjologia umierania. Wspomagany przez dziedzictwo późnośredniowiecznego doloryzmu, odkrywa dla utworów religijnych poetykę realistyczną.

Zeschła pośniałe zspeciła ciało
Krew, której w żyłach warta się mało,
Włos krwią zbroczony w kupę się zsycha,
A bardziej spiekły w rany upycha.

(Wespazjan Kochowski, *Na obraz ukrzyżowanego Pana*)[20]

Choć poeta barokowy taki jak Kochowski wielokrotnie zaświadcza swoje obeznanie z tradycyjnym kodem symbolicznym, to wie już, że sugestia prawdy artystycznej staje się szczególnie silna dzięki transliteracji rzeczywistych doświadczeń. Symbol z racji swej bogatej semantyki jest powtarzalny – inaczej niż zmysłowo uchwytny detal, którego użycie pozwala ponadto na odwołanie się do wspólnych poecie oraz odbiorcy doznań i obserwacji. Obraz wepchniętego w otwartą ranę skrzepu włosów i krwi, o jakim pisał Kochowski w zacytowanym fragmencie, ma zapewne dla sarmackiego twórcy – któremu nieobce wojenne rzemiosło – walor dokumentujący: tak oto z bliska wygląda zmasakrowane ciało ludzkie, tak musiał wyglądać umęczony Jezus, który był przecież prawdziwym człowiekiem. To, co

[19] Wszystkie cytaty z *Historyi gorzkiej Męki (...)* Kaspra Miaskowskiego według: tenże, *Zbiór rytmów*, wyd. J. Rymarkiewicz, Poznań 1855.

[20] Cyt. według: W. Kochowski, *Różaniec Naświętszej Panny Maryjej według zwyczaju kaznodziejskiego rytmem polskim wyrażony (...)*, Kraków 1668, w druk. S. Piotrkowczyka, s. 111. Wszystkie następne cytaty z utworów Kochowskiego według tego wydania.

bierzemy za estetyczną perwersję, trzeba być może interpretować jako osobliwe potwierdzenie prawdy Wcielenia.

Sensualizm barokowej poezji religijnej jest jednak także fantasmagorią, rozluźnieniem rygorów realności, otwarciem się wyobraźni na bogactwo zmysłowych impulsów. Nie znaczy to wszakże, że imaginacja poetycka pozostaje całkowicie swobodna i nieskrępowana – rozwija się zawsze w ramach obowiązującego, powszechnie zrozumiałego kodu symbolicznego, lecz jej ruch, płynność granic między figurami, poczucie ich niewystarczalności, mnożenie, łatwość semantycznych przekształceń, wreszcie skupienie się na zmysłowych aspektach symbolu i alegorii – wszystko zdaje się ujawniać pewne znamiona kryzysu tego uświęconego tradycją systemu znaczeń. Jeszcze zachowuje on czytelność, ale już prowokuje, by go przekroczyć. W siedemnastym wieku powstają liczne kompendia symboli (by wymienić tylko najpopularniejsze: N. Caussina *Electorum symbolorum et parabolarum historicarum syntagmata (...)*, J. Masena *Speculum imaginum veritatis occultae (...)*, F. Picinellego *Mondo simbolico*), lecz ich mnogość i bogactwo jest tyleż wyrazem potężnego zainteresowania symboliką, ile świadectwem niemożności zapanowania nad rozwiniętym systemem.[21] Jeśli rzeczy nie znaczą tego, co znaczą, to mogą znaczyć wszystko; symboliczno-alegoryczna polisemia dodatkowo komplikuje kod, zachęca do porzucenia logicznej dyscypliny. Symptomy kryzysu myślenia figuratywnego dostrzega się też w siedemnastowiecznej egzegezie; tradycyjnej, uprzywilejowującej alegorezę szkole egzegetycznej A. Salmerona przeciwstawia się bardziej ścisła szkoła Maldonata, której zwolennicy zyskują zresztą wpływy w polskich kolegiach jezuickich.[22] Uczeni zakonnicy wydają słowniki symboli, poeci zaś wciąż piszą poematy alegoryczne, ale w ich dziełach coraz więcej niekonsekwencji, alegorie stają się jakby mniej przezroczyste, coraz mniej znaczą, coraz bardziej *są*, zatrzymując uwagę na swym zewnętrznym kształcie.[23]

Zmysłowa wyrazistość poezji religijnej polskiego baroku jest w znacznej mierze świadectwem wyczerpywania się bądź chęci transcendowania paradygmatu symboliczno-alegorycznego. Mnogości przywoływanych figur odpowiada płynność ich przekształceń, którą można było dostrzec już u poety z pierwszej połowy wieku, wspomnianego wyżej Kaspra Miaskowskiego, gdy w *Historyi gorzkiej Męki* „naturalizował" tradycyjne figury: Chrystusa – purpurowego kwiatu czy ofiary Krzyża – tłoczni mistycznej:

Jako sok winny prosto od prasy
Rumiony strumień leje do fasy,

[21] Por. Jacek Sokolski, *Barokowa księga natury. O europejskiej symbolografii wieku siedemnastego*, Wrocław 1992, s. 77 nn.

[22] Ks. Władysław Smereka, *Biblistyka polska (wiek XVI–XVIII)*, w: *Dzieje teologii katolickiej w Polsce*, t. II *Od Odrodzenia do Oświecenia*, cz. I *Teologia humanistyczna*, pod red. bpa M. Rechowicza, Lublin 1975, s. 251–252.

[23] Por. Jacek Sokolski, *„Miejsce to zową żywot..." Staropolskie romanse alegoryczne*, Wrocław 1988, s. 82, 95.

A z niej moszcz bujny wierzchem odchodzi,
Tak Pan topnieje w krwawej powodzi.

(*Jutrznia*)

Jako szarłatny kwiatek u wody,
Który poderznie pług na uwrocie,
Umiera lecąc, albo przy płocie
Gdy dżdżem gwałtownym głowę mak złoży,
Tak też twarz mieni w śmierci Syn Boży.

(*Godzina dziewiąta*)

Już więc u Miaskowskiego w znacznym stopniu autonomizuje się obrazowa wartość wykorzystywanych alegorii; w tłoczni mistycznej pojawia się „moszcz bujny", purpurowy kwiat jest swojskim makiem, ginie od pługa lub dżdżu. W całym poemacie wyraźnie zresztą uprzywilejowuje się te figury, które mają jakiś element „płynności" – dzięki temu poeta może bez pogwałcenia wewnętrznej logiki wiersza przechodzić od realistycznie potraktowanego motywu krwi do motywów ulewy, strumieni, powodzi, wód chrztu, pojednania, oczyszczenia itd.[24] Twórcy barokowej poezji pasyjnej zresztą wielokrotnie powtarzali te rozwiązania metaforyczne; Abraham Rożniatowski proponował czytelnikom do złudzenia podobne obrazy:

Wnetże krwaworzęsny pot wystąpi na Pana,
Ciało święte i szata krwią zafarbowana.
Ledwo więc taki strumień obfity się toczy
Z winorodnej jagody prasą wytłoczonej
Abo rosy z obłoków modrych wypuszczonej,
Któryż tak mocna boleść i który tak srogi
Ciężar wyciska z Ciebie, Zbawicielu drogi.

(Abraham Rożniatowski, *Pamiątka krwawej ofiary*)[25]

Gdy sensualizm realizuje się przez ucieczkę od zmysłowej transliteracji, może dawać – paradoksalnie – efekt osobliwy, dziwaczny czy nawet wstrząsający. Poeci prześcigają się w zapewnieniach, jak piękne i powabne było ciało umęczonego Zbawiciela, czynią też wiele, by powab ten dostępny był nie tylko dla „zmysłów duchowych". Znany wiersz Jana Andrzeja Morsztyna *Pot krwawy* z cyklu *Na Wielki Piątek 1651* opiewa Chrystusowe ciało jako „krwią sfarbowany: Wór (...) pełen rubinów i złota", jako „grono dojrzałe", które się samo „w słodkie wino mieni", jako „balsam rozrzutnej wonności".[26] Podstawa tych metafor jest, co warto podkreślić, dość tradycyjna i można je bez trudu powiązać z symbolicznym dziedzictwem (złoto i wonności jako symbole bóstwa i godności królewskiej, rubin

[24] Por. S. Nieznanowski, *O poezji Kaspra Miaskowskiego. Studium o kształtowaniu się baroku w poezji polskiej*, Lublin 1965, s. 64.

[25] Cyt. według wyd.: A. Rożniatowski, *Pamiątka krwawej ofiary Pana Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa, wedle miejsc hierozolimskich nad Zebrzydowicami wykonterfektowanych (...)*, Kraków 1692, k. B 2v.

[26] Cyt. według wyd.: J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971, s. 219.

– kamień cierpienia, wino – symbol eucharystyczny), tu jednak ewokowane jakości sensualne i apel do kolejnych zmysłów wydają się ważniejsze od sensów figuratywnych. Podobnie w wierszu Stanisława Herakliusza Lubomirskiego z cyklu *Poezje postu świętego*, który rozwija wywodzący się chyba od Wenancjusza Fortunata topos *Super omnia ligna cedrorum tu sola excelsior in qua salus mundi pendet*. Wspaniałość drzewa, co „nosiło Pana", wyrażona zostaje przez odwołanie do „wonnych cytryn" i róż, „mocnych dębów" i oliwek oblanych „tłustą rosą", „rumianych" lub „czerwonawych" cisów i pomarańczy, „słodkich daktyli", leczniczych aloesów, a zmysłowo uchwytne walory wymienianych drzew są niewątpliwie dla poety ważniejsze niż ich mające podstawę w Pieśni nad Pieśniami konotacje symboliczne.[27]

Twórcy mniej wyrafinowani niż Morsztyn i Lubomirski, z większym trudem konstruujący koncepty, które mogłyby okiełznać obrazową wielorakość i nadać strofom pozór spoistych sofizmatów, są też mniej odważni w penetrowaniu obszarów języka symbolicznego i „sprawdzaniu" ich poetyckiej przydatności. Także i w ich tekstach dostrzec można jednak ową „płynność" semantyczną, mnożenie i przenikanie się figur, czasem zresztą dość zaskakujące:

Święte ręce, zawitajcie,
I różami zakwitajcie,
Które twardej do gałęzi
Gwóźdź przyszczepia i gwóźdź więzi,
  Krużem lejąc rumianym (...)
Zbawicielow witaj boku,
Miodowego pełen soku (...)
Witaj, rano, z której płynie
Strumień zdrowy na zbawienie,
Fortka wielka i przestronna,
Wszytka drogą krwią zbroczona,
  Lekarstwo mej swejwoli.

Z ciebie czuję zapach dziwny
I smak grzechom mym przeciwny (...)
A ja naprzód, niegodnymi
Całując cię usty mymi,
Ku twojemu serce zbliżę
I świętą krew chciwie zliżę
  Przyjmiesz-że mię, mój Panie.
(Wespazjan Kochowski, *Rytm świętego Bernarda (...) Trzecie pozdrowienie ręku Pana Chrystusowych. Czwarte pozdrowienie boku Pana Chrystusowego*)

Rażąca współczesną wrażliwość deklaracja pragnienia „zlizywania świętej krwi", zresztą nierzadko spotykana w poezji barokowej (wystarczy

[27] Cyt. według wyd.: *I w odmianach czasu smak jest. Antologia polskiej poezji epoki baroku*, oprac. J. Sokołowska, Warszawa 1991, s. 581–584.

tu wspomnieć sławną *Elegię pokutną do Boga* Kaspra Miaskowskiego), nie powinna być traktowana jako przejaw rzekomego „naturalizmu" – wręcz przeciwnie, szokujący efekt nie wynika z jakiegoś fizjologicznego mimetyzmu, lecz z gruntownego przemieszania sensów realnych i figuratywnych. Jeśli Ciało Chrystusa jest krzewem różanym i źródłem miodowego soku, to logika konceptu każe respektować to utożsamienie i budować stosowną do niego *pointę*. To właśnie koncept, zawieszający klasyczne reguły stosowności, staje się narzędziem naiwnej nieraz naturalizacji tradycyjnych symboli. Sarmacki poeta sprawdza ich pojemność i aktualność, wpisuje je w przestrzeń znanych mu doświadczeń i... zdaje się zapominać o dualistycznej strukturze symbolu, o tym, że ożywiać ma on przede wszystkim „zmysły duchowe". Zdradza go stylistyka i skłonność do trywializacji: „Tyś, Panno, latoroślą, Syn Twój gronem sporem, / Gdyżby można tak słodkim podpijać likworem!" – taką na przykład „alegorezę" proponuje Kochowski, interpretując werset z Pieśni nad Pieśniami *„Meliora sunt ubera tua vino"* (7, 9), a jego pobożne westchnienie zapewne odwołuje się do całkiem świeckich doświadczeń. Ewangeliczną perykopę o jawnogrzesznicy, która namaszcza stopy Chrystusa, również figuratywnie chce interpretować Jabłonowski, dając przy tym świadectwo nad podziw dobrej znajomości procesów destylacji:

> Wiedziała Magdalena, że grzechem cuchnęła,
> Przeto wonne olejki rozlewać poczęła.
> Dobrze się dystyluje – płomieniem kochania,
> W alembiku łez czystych, mieszkami wzdychania.
> (*Zabawa chrześcijańska*, epig. XXIII, 2)

Kryzys języka symbolicznego kieruje wyobraźnię poetów ku światu realnemu, dostępnemu zmysłom, z którego obumierające figury czerpać mają nowe życie, w którym róże, cedry, olejki i balsamy odzyskują woń, a wina i miody – słodycz. I w ten oto sposób, niepostrzeżenie, dokonuje się uświęcenie zmysłowego świata, w którym można odkryć tak wiele znaków Boga. Symbole niekoniecznie odzyskują dawną żywość, lecz fizyczna rzeczywistość zabarwia się symbolicznie, nie tylko wyraża Boga, ale staje się przestrzenią spotkania z Nim. Religijna poezja polskiego baroku, pełna narzekań na świeckie marności i pokusy, na grzeszne ciało, z którym wieść należy nieustanny bój, przecież jednak nie umie się od nich oderwać. Nie podejmując ascetycznych i jeszcze platońskich z ducha wyzwań poetów z początku wieku, autorzy sarmackich wirydarzy poszukują swojego Boga w świecie z ciała i krwi. I odnajdują Boga, który ten świat rozgrzesza.

Mirosława Hanusiewicz

MIROSŁAWA HANUSIEWICZ, adiunkt w Katedrze Literatury Staropolskiej KUL. Autorka *Świat podzielony. O poezji Sebastiana Grabowieckiego* (Rzym–Lublin 1994).

WŁODZIMIERZ GALEWICZ

POMIĘDZY FANTAZJĄ A WIARĄ

O HIPOTEZIE ZŁOŚLIWEGO DUCHA W *MEDYTACJACH* KARTEZJUSZA

Rzeczywistość, w którą wciągają nas *Medytacje* Descartes'a, dla nieuprzedzonego czytelnika miałaby znamiona świata paranoicznego. Kartezjański podmiot, który zajmuje centralną pozycję w tym świecie (chociaż zarazem jakby ponad nim), zachowuje się tak, jak gdyby na każdym kroku musiał się strzec przed potężnym i złośliwym demonem, mającym władzę nad jego umysłem i usiłującym wprowadzić go w błąd, gdy tylko się da. Odmawia zatem swojej zgody wszelkim sądom, przy których można mieć choć cień wątpliwości, czy nie są one fałszywe. Odrzuca niemal wszystkie przekonania, które dotąd żywił, nawet tak nieodparte i nienaruszalne – z punktu widzenia zdrowego rozsądku – jak to, że posiada ciało, że oprócz niego w świecie istnieją inne osoby, że w ogóle jest coś takiego jak świat materialny, że on sam istniał także przed kilkoma minutami itp. Uspokaja się i na chwilę uwalnia od lęku przed łudzącym go duchem dopiero przy sądzie „Ja jestem" („Nie ma więc wątpliwości, że istnieję, skoro mnie łudzi!"[1]) i w oparciu o ten Archimedesowy punkt stara się z całą ostrożnością wyrobić sobie jakieś nowe przekonania (czy też przywrócić niektórym dawnym ich moc obowiązującą). Filozofujące „ja" *Medytacji* przypomina zatem kogoś, kto, dręczony obawą, że wszyscy wokół próbują go otruć, odmawia przyjmowania jakichkolwiek napojów i wyrusza na poszukiwanie tego ostatecznego, z pewnością już nie zatrutego źródła; dopiero odszukawszy je, zaspokaja pragnienie i powoli wraca na równiny, przez cały czas jednak podejrzliwie śledząc szlaki, jakie

[1] R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, Warszawa 1958, t. I, s. 31 (dalej cytuję tę pozycję podając w nawiasie tom i stronę).

przebywa płynąca ze źródła woda, i czerpiąc ją tylko przy absolutnej pewności, że nie ma w niej kropli trucizny.

Tę lekko paranoiczną atmosferę, jaka spowija rzeczywistość *Medytacji*, każdy chyba do jakiegoś stopnia odczuwa, na ogół jednak zbyt łatwo z nią się oswajamy. Nic zresztą dziwnego: mało który z czytelników sięgających w ciągu wieków do dzieła Descartes'a (i to już z jego współczesnych, a cóż dopiero dzisiaj) był czytelnikiem nieuprzedzonym. Kartezjańskie *Medytacje* są napisane w pierwszej osobie. Kartezjusz mówi: „Ja myślę", „Ja wątpię", „Ja mam się na baczności przed złośliwym duchem". A przecież *Medytacje* to filozoficzny traktat, nie jakiś wiersz czy poemat, przy którym – wyszkoleni przez teoretyków literatury – bylibyśmy z góry gotowi rozróżniać tzw. „liryczny podmiot" utworu od jego realnego twórcy. Czytelnik filozoficznego traktatu ma pełne prawo przyjmować, że gdy jego autor powiada „Ja sądzę", „Ja wątpię", to rzeczywiście wyraża s w o j e sądy lub wątpliwości, czy przynajmniej (o ile na przykład nie jest całkiem szczery, o co szczególnie Descartes'a często podejrzewano) sądy i wątpliwości, do których sam się przyznaje. Każdemu jednak wiadomo, kto to był Kartezjusz. Nikomu więc nawet nie przejdzie przez myśl, aby ten wielki, lecz n o r m a l n y umysł mógł – choćby tylko przez jakiś krótki czas, na przykład w trakcie pisania pierwszych rozdziałów swojego dzieła – faktycznie wątpić o tym, że ma ciało, że oprócz niego istnieją inni ludzie itp. Jeżeli zatem mówi, że o tym wątpi (a mówi!), to niemal nie sposób oprzeć się interpretacji, że jest to tylko retoryczna przesada, że tak naprawdę autor *Medytacji* wcale nie powątpiewa o słuszności tych sądów, lecz jedynie z takich czy innych względów zachowuje chwilowo wobec nich poznawczą rezerwę, nie czyni z nich żadnego teoretycznego użytku itp.

Ta nasuwająca się interpretacja Kartezjańskiego „metodycznego sceptycyzmu" czyni jednak jego metodę wątpienia znacznie bardziej niewinną, niż ona faktycznie jest. Niewinną, a przez to także nieskuteczną (jak to bywa z lekami!), nie wystarczającą do celów, którym ma ona służyć. Kartezjańska technika wątpienia służy wprawdzie celom skrajnie racjonalistycznym, sama jednak, właśnie dlatego, nie jest techniką czysto racjonalną. Jest jakieś szaleństwo w tej metodzie – chciałoby się powiedzieć, odwracając znane słowa z *Hamleta* (do którego zresztą będę miał jeszcze sposobność nawiązać). Jak postaram się dalej pokazać, technika wątpienia, której Kartezjusz sam się poddaje i którą podsuwa także chętnym czytelnikom, istotnie j e s t formą obłędu – czymś, co można by nazwać „obłędem kontrolowanym". Kontrolowany obłęd, praktykowany przez mistrza racjonalnego myślenia, nie jest może groźniejszy od kontrolowanego poślizgu. Czy jednak kontrolowany poślizg nie jest poślizgiem?

*

Pierwsza *Medytacja* zaczyna się niemalże jak manifest utopijnego rewolucjonisty: ażeby wreszcie coś solidnego zbudować, „trzeba raz w życiu z gruntu wszystko obalić i na nowo rozpocząć od pierwszych podstaw"

(t. I, s. 20). Kartezjuszowi chodzi na szczęście tylko o przewrót przekonań, czy też dokładniej, jego własnych mniemań (autor *Medytacji* nie oczekuje, że wszyscy pójdą w ślad za nim, a niektórym wręcz to odradza[2]). Pragnąc ustalić „coś pewnego i trwałego", Descartes zamierza odrzucić wszystkie wyznawane dotąd przez siebie poglądy, przy których znajdzie choćby najsłabszą rację, aby je podać w wątpliwość. Ma się rozumieć, te racje do wątpienia nie dotyczą pojedynczych poglądów, lecz całych ich obszernych grup lub rodzajów czy też „zasad", na których opierają się poglądy z danej grupy.

Ofiarą tej sceptycznej destrukcji padają najpierw wszelkie mniemania o świecie zewnętrznym (przypuszczalnie wraz z leżącym u ich podłoża generalnym przekonaniem, że taki świat w ogóle istnieje). Po pierwsze bowiem, wszystkie te mniemania opierają się na świadectwie zmysłów, które przynajmniej niekiedy nas łudzą; a przecież – jak mówi Kartezjusz – „roztropność nakazuje nie ufać nigdy w zupełności tym, którzy nas choć raz zwiedli" (t. I, s. 21). Następnie, wszelkie wiadomości, które zdobywam o świecie zewnętrznym, okazałyby się niewiele warte, gdyby wyszło na jaw, że uzyskałem je we śnie; nigdy jednak nie mogę mieć całkowitej pewności, że akurat nie śnię, ponieważ nie da się „na podstawie pewnych oznak odróżnić jawy od snu" (t. I, s. 23).

Te dwa pierwsze sceptyczne argumenty użyte przez Kartezjusza każą podać w wątpliwość wszelkie domniemane prawdy o świecie zewnętrznego doświadczenia, nie dotykają natomiast takich oczywistych prawd rozumowych, jak elementarne prawa arytmetyki albo aksjomaty geometrii, które zachowałyby swoją ważność także w świecie snu lub ułudy (jeżeli halucynuję dwa diabły, a potem znów dwa, w sumie zbierają mi się cztery halucynowane diabły). I te jednak prawdy, zdaniem Kartezjusza, nie są nietykalne; najjaśniejsza nawet oczywistość, jaka mogłaby im przysługiwać, nie jest zaporą dla metodycznego sceptyka, który, gdy tylko zechce, zawsze znajdzie powód, by o nich powątpiewać. Czyż bowiem nie da się pomyśleć możliwości, że Bóg, który mnie stworzył, z jakichś niedocieczonych przyczyn wprowadza mnie w błąd? Taki Bóg zwodziciel mógł był nie tylko sprawić, że nie ma żadnej z rzeczy, które są mi dane w spostrzeżeniu zmysłowym, a mimo to „wszystko przedstawia mi się, tak jak teraz, jako istniejące" (t. I, s. 25). Mógłby on także spowodować, abym, nie zdając sobie z tego sprawy, mylił się nawet w najprostszych rachunkach. Descartes przyznaje wprawdzie, że hipoteza Boga zwodziciela, w przeciwieństwie do argumentu snu czy też argumentu ze złudzeń zmysłowych, budzi pewien logiczny niepokój. Czy bowiem myśl o Bogu jednocześnie nieskończenie dobrym i mądrym, a mimo to chcącym mnie zwodzić, nie jest obarczona wewnętrzną sprzecznością? Kartezjusz nie rozstrzyga na razie tej kwestii, wobec czego przydatność tej ostatniej hipotezy jako podstawy do (najbardziej uniwersalnego) wątpienia pozostaje w niejakim zawieszeniu.

[2] Por. R. Descartes, *Rozprawa o metodzie*, przeł. W. Wojciechowska, Warszawa 1988, s. 18.

Wziąwszy pod uwagę trzy przypomniane racje do wątpienia, Kartezjusz dochodzi do wniosku, że z wszystkich rzeczy, w które dotąd wierzył, nie pozostaje nic, o czym wobec tych racji nie można by powątpiewać. Jeżeli więc ma znaleźć coś pewnego, to musi „nie mniej ostrożnie powstrzymywać się od uznawania tego wszystkiego jak od oczywistych fałszów" (t. I, s. 27). Ale to, okazuje się, jeszcze za mało! Zaraz potem czytamy:

> Lecz nie dość to stwierdzić, trzeba się starać mieć to w pamięci. Ustawicznie bowiem powracają dawne mniemania, do których przywykłem (...) Nigdy też nie odzwyczaję się przytakiwać i ufać im, dopóki będę je uważał za takie, jakimi są rzeczywiście, to znaczy wprawdzie trochę wątpliwe (...) lecz niemniej przeto zarazem bardzo prawdopodobne i takie, którym o wiele rozsądniej jest wierzyć niż zaprzeczyć. Dlatego (...) nieźle uczynię, jeśli, zwróciwszy się umyślnie w kierunku wprost przeciwnym, sam siebie będę łudził i uważał przez jakiś czas owe mniemania za zupełnie fałszywe i urojone (t. I, s. 27).

I w tym właśnie miejscu pierwszej *Medytacji* zjawia się „złośliwy duch". Kartezjusz pisze: „Przyjmę więc, że nie najlepszy Bóg, źródło prawdy, lecz jakiś duch złośliwy, a zarazem najpotężniejszy i przebiegły, wszystkie swe siły wytężył w tym kierunku, by mnie zwodzić. Będę uważał, że niebo, powietrze, ziemia, barwy, kształty, dźwięki i wszystkie inne rzeczy zewnętrzne są tylko zwodniczą grą snów, przy pomocy których zastawił on sidła na mą łatwowierność" (t. I, s. 28).

Rola, jaką spełnia hipoteza złośliwego ducha w *Medytacjach*, nie jest całkiem jednoznaczna i stanowi przedmiot sporu interpretatorów.[3] Sam Kartezjusz w późniejszej *Rozmowie z Burmanem* opisuje znaczenie tej hipotezy w taki oto sposób: „Każe tu autor człowiekowi tak dalece wątpić (...) jak tylko zdoła; a dlatego nie tylko podnosi te zarzuty, które wysuwać zwykli sceptycy, ale i te wszystkie, które oni mogliby zrobić; w ten sposób chce całkowicie usunąć wszelkie wątpliwości. I w tym celu wprowadza owego »ducha« – jakby ktoś mógł zarzucić – bez związku" (t. II, s. 238).

Kartezjusz twierdzi zatem, że wprowadzając „złośliwego ducha" posuwa się w swoim wątpieniu dalej niż zwykli sceptycy. Zachodzi pytanie, w jakim sensie dalej. Czy w tym, że każe nam wątpić także o rzeczach, których wcześniejsi sceptycy nie atakowali? Czy raczej dlatego, że każe nam o tych samych rzeczach wątpić w taki sposób lub też w takim stopniu, w jakim do tej pory o nich nie wątpiono? Z tą niejasnością idzie w parze inna, o której napomyka sam Kartezjusz mówiąc, że „złośliwy duch" został wprowadzony „jakby ktoś mógł zarzucić – bez związku". Ściślej biorąc, przywołujący tego „ducha" fragment pierwszej *Medytacji* wiąże się wprawdzie formalnie z poprzednimi wywodami, lecz nie wiadomo dokładnie z którymi. Kartezjusz pisze: „Przyjmę w i ę c, że...", ale do czego odnosi się to jego „więc"? Czy do wcześniejszych uwag na temat logicznych problemów z hipotezą zwodzącego mnie Boga? Czy raczej do akapitu bezpośrednio poprzedzającego,

[3] Por. J. Cottingham, *The Role of the Malignant Demon*, w: Georges J. D. Moyal (ed.) *René Descartes: Critical Assessments*, London and New York 1991, t. II, s. 129-137. Cytowany autor broni przekonująco tej interpretacji, którą i ja tutaj przyjmuję.

w którym Descartes mówi, przynajmniej jeśli odczytywać go dosłownie, że wobec uporczywości zakorzenionych w moim umyśle mniemań muszę jak gdyby zwiększyć siłę wątpienia, któremu te mniemania poddaję, nie tylko powstrzymując się od ich uznania, ale przez jakiś czas wręcz uważając je za fałszywe? W pierwszym wypadku rozważanie Kartezjusza miałoby przebieg: ponieważ hipoteza B o g a zwodziciela jest być może obarczona sprzecznością, w i ę c zamiast Boga wezmę pod uwagę potężnego, ale niedoskonałego demona. Przy drugim rozumieniu Descartes mówiłby raczej: ponieważ, pragnąc wykorzenić z mego umysłu mające nad nim władzę mniemania, muszę o nich zwątpić ze zwiększoną siłą, w i ę c aby ułatwić sobie to wcale niełatwe zadanie, posłużę się hipotezą złośliwego ducha.

Zgodnie z pierwszą interpretacją, w myśl której koncepcja złośliwego ducha byłaby nieco mniej ryzykowną odmianą hipotezy Boga zwodziciela, Kartezjusz sięgałby do tej koncepcji, aby poszerzyć z a k r e s swojego metodycznego wątpienia. Pozwalałaby mu ona podać (naturalnie tylko tymczasowo) w wątpliwość także owe racjonalne prawdy, nie tracące ważności nawet w świecie snu i złudy. Są jednak przynajmniej dwa względy, przemawiające przeciwko tej interpretacji. Hipoteza złośliwego ducha wydaje się więc, po pierwsze, w porównaniu z myślą o Bogu zwodzicielu może mniej ryzykowna pod względem teologicznym, ale niekoniecznie logicznym. Także ona wiąże się z trudnościami (zagrażającymi już samej jej możliwości, nie wspominając naturalnie o prawdzie), aczkolwiek te jej trudności mają może nieco inne źródło. Wszechmocny Bóg, gdyby tylko chciał, z pewnością mógłby mnie wprowadzać w błąd nawet przy najprostszych zadaniach matematycznych; chodzi tylko o to, czy może tego chcieć, jeżeli jest najwyższą Dobrocią i Mądrością zarazem. Złośliwy duch z kolei miałby na to przypuszczalnie chęć (skoro złośliwy), pytanie jednak, czy byłby tego w stanie dokazać przy swojej tylko ograniczonej mocy. Następnie, nawet gdyby przyjąć, że Descartes m ó g ł b y wykorzystać hipotezę złośliwego ducha do rozciągnięcia metodycznego wątpienia także na oczywiste prawdy rozumu, jest faktem, że nigdzie tego nie robi. Wracając do tej hipotezy w drugiej *Medytacji*, rozważa ją wyłącznie w związku z przekonaniami o świecie zewnętrznym, a więc przekonaniami, które i tak już podlegają wątpieniu na mocy argumentów ze snu i z zawodności zmysłów.

W dalszym ciągu przyłączę się zatem do zwolenników drugiego z przeciwstawionych poglądów na właściwe zadanie „złośliwego ducha" – do poglądu, zgodnie z którym Kartezjusz posługuje się tą hipotezą nie tyle w tym celu, aby poszerzyć zasięg swojego wątpienia, co raczej po to, żeby zwiększyć jego intensywność. Aby rozwinąć tę interpretację, zastanowię się nad trzema pytaniami: 1) Jakim celom ma służyć u Kartezjusza jego metodyczne, „wzmożone" i „tymczasowe" wątpienie? 2) Na czym ma ono polegać i czym ma się różnić od zwykłego powątpiewania? 3) Na jakiej zasadzie hipoteza złośliwego ducha ma to metodyczne wątpienie ułatwiać czy też umożliwiać?

*

Co właściwie jest celem Kartezjańskiego przewrotu poglądów? Descartes wielokrotnie powtarza, że chodzi mu o to, aby znaleźć wreszcie coś pewnego. Zamiar bez wątpienia ambitny. Mimo to można zastanawiać się, czy żeby go zrealizować (jeśli w ogóle nadaje się on do realizacji), trzeba by sięgać do aż tak wyrafinowanej techniki wątpienia. W *Rozprawie o metodzie* czytamy, że należy „odrzucić jako bezwzględnie fałszywe wszystko, co do czego mógłbym sobie wyobrazić najlżejszą nawet wątpliwość, aby zobaczyć, czy potem nie zostałoby w zespole mych wierzeń nic takiego, co by nie było całkowicie niewątpliwe"[4]. Otóż w pewnym ogólnikowym sensie nie sposób oczywiście nie zgodzić się z tą uwagą, tj. nie przystać na to, że aby znaleźć sądy całkowicie pewne, trzeba „odrzucić" wszystkie, którym brak pewności. „Odrzucić" znaczy jednak tutaj po prostu: wykluczyć, wyeliminować z klasy jakichś elementów posiadających określoną cechę, a w tym konkretnym wypadku: z klasy sądów, którym przysługuje cecha pewności. Jeżeli Descartes mówi, że w celu wyszukania czy też odróżnienia wierzeń całkowicie pewnych należy wszystkie, które nie są pewne, odrzucić „jako bezwzględnie fałszywe", to można by na to odpowiedzieć, że bynajmniej nie ma takiej konieczności; w tym celu wystarczyłoby w zupełności odrzucić te niepewne wierzenia właśnie jako niepewne.

W Kartezjańskim dążeniu do jak największej pewności chodzi naturalnie nie tylko o to, aby przeprowadzić wyraźną granicę pomiędzy przekonaniami całkiem pewnymi a choć trochę wątpliwymi, starannie badając, które z żywionych przez nas dotychczas poglądów znajdują się – obrazowo mówiąc – po jednej stronie tej granicy, a które po drugiej, w szczególności zaś rozpoznając i demaskując poglądy, które, jak na przykład przekonanie o istnieniu mojego ciała czy w ogóle świata materialnego, łudzą nas pozorem pewności, chociaż w istocie pewnymi nie są. Pozostając przy tym obrazie: chodzi również o to, aby jak najwięcej swoich przekonań „przeciągnąć" z jednej strony tej granicy na drugą, ze sfery mniemania do dziedziny wiedzy, nadając im, gdzie tylko możliwe, walor rzetelnej pewności. Descartes zamierza przecież zburzyć cały gmach swojej „wiary" (w szerokim tego słowa znaczeniu, obejmującym wszystko, o czym się jest przekonanym) i odbudować go w oparciu o solidne podstawy.

Także ta przenośnia ujmuje jednak tylko jednostronnie cel Kartezjańskiego wątpienia. Ten, kto burzy dom, w którym mieszka, aby postawić go na nowo na mocniejszym fundamencie, może kierować się wyłącznie pragnieniem bezpieczeństwa i „pewności" (np. w obawie przed trzęsieniem ziemi), poza tym zaś być całkiem zadowolonym ze swego dotychczasowego mieszkania.[5] Kartezjusz nie jest jednak zadowolony z tego, jak „urządzony" jest jego umysł. Znajduje w nim wiele silnie zakorzenionych przesądów, które podejrzewa o fałszywość. Tych fałszywych, a mimo to uparcie

[4] R. Descartes, *Rozprawa o metodzie*, wyd. cyt., s. 37–38.

[5] W *Rozprawie o metodzie* Descartes pisze: „wielu ludzi zwala swe domy, aby je odbudować na nowo, a często nawet zmuszeni są do tego, gdy domy te grożą zawaleniem lub fundamenty ich nie są dość mocne" (wyd. cyt., s. 16).

trzymających się nas supozycji, które zaczerpnęliśmy bezkrytycznie z potocznego doświadczenia czy też przejęliśmy od otoczenia, nie możemy po prostu „wyeliminować", uświadamiając sobie ich niepewność. Musimy je raczej z siebie mozolnie i stopniowo wykorzenić.

Kartezjuszowi chodzi więc nie tylko o to, aby upewnić się o słuszności tych swoich przekonań, które, chociaż nie całkiem pewne, są jednak najpewniej prawdziwe. Dąży on także do tego, aby uwolnić się od mniemań przypuszczalnie fałszywych, ale mających władzę nad jego umysłem. Do tego właśnie celu potrzebuje metodycznego wątpienia. Sens tej procedury zostaje przez niego zwięźle scharakteryzowany w odpowiedzi na Zarzuty Gassendusa. Descartes mówi tam, że ze spaczonym przez przedwczesne sądy umysłem jest tak jak ze zgiętym kijem: jeżeli chcemy go wyprostować, „wyginamy go w przeciwnym kierunku" (t. I, s. 412). Zgięty w którąś stronę kij jest zawsze wygięty wskutek działania określonej siły (na przykład ciężkości). Siłą, która wypacza nasz umysł, jest u Descartes'a ostatecznie moc tej zagadkowej więzi, jaka łączy umysł ze zmysłami i z ciałem. W przeglądzie treści *Medytacji* Kartezjusz wyraża nadzieję, że jego tak daleko posunięte wątpienie przyniesie ogromny pożytek, ponieważ „utoruje najłatwiejszą drogę, która by odwiodła umysł nasz od zmysłów" (t. I, s. 14, podkr. W. G.). Te słowa pozwalają może najlepiej zrozumieć, do czego właściwie Kartezjuszowi potrzebna jest ta świadomie stosowana „przesada" w wątpieniu. Kartezjańskie wątpienie jest w gruncie rzeczy borykaniem się ze zmysłami i zdrowym rozsądkiem, który jest zawsze sojusznikiem zmysłów. Przekonania, które Descartes radzi nam odrzucić jako fałszywe, to w dużej mierze przekonania zdroworozsądkowe. Trzeba przecież pamiętać, że obraz rzeczywistości, jaki ostatecznie wypracowuje sobie Descartes, nie jest obrazem zgodnym ze zdrowym rozsądkiem, a już na pewno nie ze zdrowym rozsądkiem jego własnych czasów.[6] Dziś łatwo nam o tym zapomnieć, ponieważ wiele z tych przekonań, wywalczonych przez Descartes'a, stało się cząstką naszego zdrowego rozsądku, a w każdym razie weszło w skład tego, przeciw czemu nasz rozsądek już się nie buntuje. Przyzwyczailiśmy się do tych idei i nawet jeśli ich nie podzielamy, nie dziwimy się im. Dobrym przykładem jest tutaj tak znamienne dla Descartes'a, czysto spirytualistyczne rozumienie duszy. Dla nas jest ono czymś swojskim i tak nasuwającym się, że niejednokrotnie właśnie przed nim musimy się bronić, zdając sobie sprawę z jego wad, fałszów i braków. Kartezjusz jednak, choć oczywiście miał w tym względzie poprzedników, musiał najpierw sam w sobie „przeforsować" to nowe ujęcie, rugując konkurencyjne pojęcie duszy jako zasady życia. Za tym biologicznym, częściowo przynajmniej „materialistycznym" poglądem na duszę przemawiało przecież niemal wszystko: zmysły (dla których „czysty

[6] Podkreśla to także Margaret Dauler Wilson (*Descartes*, London 1978, s. 5 i nn.), której interpretacja celów metodycznego wątpienia, nie przywiązująca przesadnie dużej wagi do ideału absolutnej pewności, wydaje mi się słuszna i utwierdziła mnie w moim własnym odczytaniu Descartes'a.

duch" jest niezrozumiałą abstrakcją), potoczne doświadczenie, powaga (Arystotelesowskiej) tradycji. Od takich niemal już dla nas „naturalnych", a mimo to, zdaniem Descartes'a, błędnych poglądów nie dość jest raz się odwrócić; trzeba się od nich odzwyczajać tak jak od nałogów. Czy jednak można znaleźć lepsze antidotum na przykład na zapatrywanie, że to, co we mnie myśli (bo tym dla Descartes'a jest dusza), nie jest niczym innym, jak to, co ożywia i wprawia w ruch moje ciało, niż – choćby na jakiś czas – „przyjąć" lub „uwierzyć", że jestem czystym umysłem, a moje ciało wcale nie istnieje?

Siły, które wypaczają umysł, są w ujęciu Kartezjusza siłami mrocznymi, irracjonalnymi. Byłoby naiwnością sądzić, że można pokonać ten mrok za pomocą światła samego rozumu (na przykład demaskując te czy inne mocno zakorzenione w nas mniemania jako bezzasadne). Descartes nie jest w swoim racjonalizmie naiwny. Proponowana przezeń procedura wątpienia nie ma być procedurą czysto racjonalną. Jest ona raczej szczególną grą, którą co prawda inscenizuje (i gdzieś zza kulisów przez cały czas kontroluje) rozum, ale do której zostaje wciągnięta także wyobraźnia, i to w tym Pascalowskim rozumieniu, w którym wyobraźnia bywa groźną przeciwniczką rozumu.

*

Kartezjusz sam charakteryzuje swoje metodyczne wątpienie jako „przesadne" czy „hiperboliczne".[7] Oprócz „przesadnego" wątpienia metodycznego zna on więc naturalnie wątpienie zwykłe, nieprzesadne, któremu również podlegają wszelkie sądy, dopuszczające choćby najmniejszą „wątpliwość". Obie te formy wątpienia – przesadnie mocna i słabsza, zwyczajna – nazywają się nieraz u niego po prostu wątpieniem, co nie przysparza jasności wywodom. Aby uniknąć dwuznaczności, słabszą czy też normalną z tych dwóch form będę nazywał p o w ą t p i e w a n i e m, a miano wątpienia bez bliższych określeń pozostawię dla jego mocniejszej odmiany.

Zachodzi pytanie, na czym właściwie polega u Kartezjusza różnica między powątpiewaniem a (hiperbolicznym) wątpieniem. Także w tej sprawie możliwe są co najmniej dwie całkiem różne interpretacje.[8] Według pierwszej, przyjmowanej przez większość komentatorów Descartes'a, różnica między jego hiperbolicznym wątpieniem a zwykłym powątpiewaniem byłaby różnicą między powstrzymaniem się od sądu a mniej „pewnym", nie całkiem „zdecydowanym" sądzeniem. „Przesadne" wątpienie Descartes'a byłoby zatem nie tylko samo w sobie „przesadne" (o tyle że praktykując je, powstrzymujemy się od uznania sądów, które normalnie zasługują na to, aby je – z odpowiednią rezerwą – zaakceptować); byłoby ono w dodatku charakteryzowane przez Descartes'a raczej przesadnymi słowami. Gdy bowiem Kartezjusz każe nam „odrzucić jako fałszywe" wszelkie sądy, co do których nie mamy pewności, to – zgodnie ze szkicowaną właśnie

[7] Por. uwagi autora do Zarzutów siódmych, *Medytacje*, t. II, s. 59.

[8] Przeciwstawia je szczególnie jasno A. Kenny (*Descartes: A Study of His Philosophy*, New York 1987, s. 28), który zdecydowanie opowiada się za pierwszą z tych interpretacji.

wykładnią – nie należy tego brać zbyt literalnie. Odrzucać jakiś sąd „jako fałszywy" nie znaczy tu: uznawać jego fałszywość, w tym sensie, w jakim uznajemy za fałszywe sądy, którym przeczymy. Kartezjański sceptyk nie musi uznawać fałszywości sądu, który podaje wątpieniu; wystarczy, jeżeli powstrzyma się od uznania jego prawdziwości. W przeciwieństwie do tego powątpiewanie właśnie łączyłoby się z uznawaniem prawdziwości. Ten, kto powątpiewa o jakiejś rzeczy, uznaje ją za prawdę, ale czyni to jakby z mniejszym przekonaniem, z pewnym wahaniem, z niejaką rezerwą.[9]

Druga możliwa interpretacja jest natomiast taka: to już powątpiewanie, czyli całkiem normalne wątpienie, polega u Kartezjusza na powstrzymaniu się od sądu. Descartes nie zna jeszcze przecież (czy też nie dopuszcza) doktryny o „stopniach uznania", pojawiającej się później na przykład u Locke'a.[10] Obca jest mu zatem myśl, że różne sądy można uznawać z różnym stopniem przeświadczenia, odpowiednim (czy właśnie nieodpowiednim) do stopnia ich uzasadnienia. W rezultacie akceptacja jakiegoś sądu jest dla niego zawsze p e ł n ą akceptacją, na tę zaś sądy niezupełnie pewne nigdy nie zasługują. W tej sytuacji stosowną postawą wobec niepewnych sądów jest już normalnie (czyli niezależnie od programu sceptycznej kuracji umysłu) postawa powstrzymania się od ich uznania. Kiedy natomiast poddajemy jakiś sąd hiperbolicznemu wątpieniu, posuwamy się jeszcze dalej: nie tylko pozostawiamy ten sąd w zawieszeniu, ale wręcz mu przeczymy, w całkiem dosłownym rozumieniu odrzucamy go „jako fałszywy".

Ta druga interpretacja Kartezjańskiego wątpienia, za którą chciałbym się tutaj w pewnej mierze ująć, nie ma, o ile mi wiadomo, wielu sympatyków. Wydaje się ona bowiem najeżona logicznymi trudnościami. Odstrasza od niej zwłaszcza taki tok myśli: jeżeli coś jest wątpliwe, to wątpliwe jest także jego przeciwieństwo. Tak na przykład jeżeli to, że mam ciało, jest n i e c o wątpliwe, to przypuszczenie, że nie mam ciała, jest b a r d z o nieprawdopodobne. Kartezjańska norma każąca nam odrzucać wszelkie sądy, które dopuszczają choćby najmniejszą wątpliwość, odnosi się naturalnie tym bardziej do sądów wysoce wątpliwych. Gdyby więc „odrzucać" jakiś sąd miało znaczyć tyle, co przeczyć temu sądowi, uznawać go za fałsz, to ta norma wymagałaby od nas przy wielu, a nawet większości par sprzecznych sądów, byśmy uznawali fałszywość tak jednego z nich jak drugiego, co wydaje się wymaganiem całkiem absurdalnym.

To wrażenie absurdu potęguje się jeszcze, jeżeli przyjmiemy, że uznając fałszywość jakiegoś sądu także tutaj – tak jak w normalnym wypadku – uznaje się prawdziwość sądu przeciwnego. Przy takim bowiem założeniu odrzucając zarówno sąd *p* (np. „mam ciało"), jak i *nie–p* („nieprawda, że mam ciało") z uwagi na niepewność obu tych sądów, musiałbym negować sąd *p*, a zarazem go potwierdzać, przecząc w ten sposób sam sobie. Taki

[9] Kenny twierdzi, że powątpiewanie (*calling into question*) to u Descartes'a „*hesitant belief*".
[10] J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. B. J. Gawecki, Warszawa 1955, t. II, ks. IV, 15, § 2 (s. 391).

zarzut wewnętrznej sprzeczności wysuwa zresztą faktycznie pod adresem Kartezjańskiej reguły wątpienia autor siódmych Zarzutów, jezuita Bourdin, który najpierw suponuje, że uważać jakąś rzecz za fałszywą to dla Descartes'a tyle, co uznawać przeciwieństwo tej rzeczy, następnie zaś wnosi, że w takim razie autor *Medytacji* „kręci się w koło" (t. II, s. 54 i nn).

Można by wprawdzie bronić normy Kartezjusza mówiąc, że negując jakiś sąd nie trzeba koniecznie potwierdzać sądu prawdziwego (sceptyczna negacja jako c z y s t a negacja?), tak iż postępujący zgodnie z programem *Medytacji* sceptyk nie musiałby jeszcze naruszać zasady sprzeczności. Wykraczałby jedynie przeciwko prawu wyłączonego środka, zgodnie z którym w każdej parze sprzecznych sądów jeden musi być prawdą. A przecież metodyczny sceptyk, przynajmniej w określonej fazie stosowania swej metody, nie ma obowiązku respektowania prawa wyłączonego środka.

Nie wydaje się jednak, aby taka linia obrony reguły Kartezjusza była bardzo obiecująca. W każdym razie sam Descartes nie idzie w tym kierunku. W swojej odpowiedzi autorowi siódmych Zarzutów pisze raczej z wyraźną irytacją:

> Tam, gdzie powiedziałem, że rzeczy wątpliwe powinny być niekiedy uważane za fałszywe lub odrzucone jako fałszywe, wyjaśniłem w sposób tak oczywisty, że wedle mego rozumienia dla zbadania prawd metafizycznie pewnych nie większą rolę spełnia to, co jest wątpliwe, niż to, co jest w zupełności fałszywe, tak iż wydaje się, że nikt o zdrowych zmysłach nie mógłby inaczej interpretować moich słów i nikt poza tym, kto nie wstydzi się uchodzić za krętacza, [nie mógłby] mi przypisywać tego, że chciałem uznawać przeciwieństwo tego, co jest wątpliwe (t. II, s. 60).

Obawiam się, że ojciec Bourdin nie był bardzo uszczęśliwiony tą repliką. Muszę jednak wyznać, że i ja – choć mam nadzieję, że jestem przy zdrowych zmysłach – nie czuję się nią całkiem usatysfakcjonowany. Jedno widać z niej jasno: Kartezjusz nie życzy sobie, aby jego metodyczne wątpienie interpretować jako dosłownie rozumiane przeczenie (co wprawdzie nie znaczy, aby ta interpretacja nie miała silnego oparcia w jego własnym tekście; nie trzeba być „krętaczem", żeby ją z niego wyczytać [11]). Wiedząc już jednak, w jakim sensie to wątpienie n i e m a być rozumiane, nie dowiadujemy się niestety, jak należy je rozumieć. W przytoczonej wypowiedzi Kartezjusz sprowadza swoją procedurę wątpienia do raczej banalnej recepty, według której starając się ustalić coś pewnego, nie możemy opierać się na tym, co niepewne. Nie wierzę, aby ta Kartezjańska procedura, tak jak jest ona pomyślana w jego *Medytacjach*, była tak trywialna. Na czym w takim razie polegałaby jej tymczasowość? Czyżby rezygnacja z niepewnych przesłanek przy poszukiwaniu prawd „metafizycz-

[11] Czyż sam Kartezjusz nie mówi np. wyraźnie: „Będę uważał, że ja sam nie mam ani rąk, ani oczu, ani ciała, ani krwi, ani żadnego zmysłu, lecz że mylnie sądziłem, iż to wszystko posiadam" (t. I, s. 28)? Kartezjusz posługiwał się, jak wiadomo, łaciną równie sprawnie jak i francuskim, mógł zatem bez trudu wyartykułować w obu tych językach różnicę między zdaniem: „Będę uważał, że nie mam ciała" i zdaniem: „Powstrzymam się od sądu, czy mam ciało".

nie" (tj. absolutnie) pewnych była rzeczą niewskazaną tylko do jakiegoś czasu, na jakimś etapie tego poszukiwania?

Być może na lękliwą samointerpretację Kartezjusza wpłynęło w jakiejś mierze widmo sprzeczności, które – z wyraźnie słyszalnym chichotem – stawia przed jego oczyma atakujący go jezuita. Ale jeżeli tak, to niepotrzebnie, bo nie ma się czego obawiać. Kartezjusz mógłby podtrzymywać swoją dyrektywę, zobowiązującą mnie do „odrzucania jako fałszywych" wszelkich moich choćby trochę niepewnych przekonań, a zarazem śmiało przyznawać, że uważać jakieś przekonanie za fałszywe to tyle, co przyjmować prawdziwość jego przeciwieństwa. Z obu tych punktów łącznie wziętych nie wynika, że jestem zmuszony sam sobie przeczyć, tj. uznawać jeden i ten sam sąd za fałszywy (z uwagi na jego własną wątpliwość), a jednocześnie za prawdziwy (ze względu na wątpliwość jego przeciwieństwa). Tak na przykład nie ma konieczności, abym stosując się do dyrektywy hiperbolicznego wątpienia i rozumiejąc to wątpienie bez żadnych „uników" jako przeczenie, musiał zaprzeczać temu, że mam ciało, a zarazem to potwierdzać (przecząc sądowi, że nie mam ciała). Tak byłoby tylko wtedy, gdyby omawiana dyrektywa kazała mi odrzucić jako fałszywy sąd, że nie mam ciała. Tymczasem, chociaż wydaje się to paradoksem, tak właśnie nie jest. Dyrektywa hiperbolicznego wątpienia instruuje mnie, jak mogę się uwolnić od tych m o i c h przekonań czy mniemań, w których znajduję choć cień niepewności. Nie zobowiązuje mnie ona do tego, bym wyzbył się wszelkich wątpliwych mniemań, jakie tylko da się pomyśleć. Nie mam przecież potrzeby wyzbywać się tego, czego nie wyznaję. Owszem, jeżeli moje przekonanie jest w jakimś stopniu wątpliwe, to jego zaprzeczenie jest zwykle równie albo o wiele bardziej niepewne. Tak na przykład to, że nie mam ciała, jest nader mało prawdopodobne. Gdyby więc ktoś był o tym przekonany, byłoby to przekonanie niezmiernie wątpliwe. Tym niemniej nie jest to jedno z tych mniemań, które ja sam, na mocy dyrektywy hiperbolicznego wątpienia, powinienem odrzucić. A to po prostu dlatego, że nie jest to m o j e mniemanie.

Jeżeli te uwagi są słuszne, to logiczne zarzuty nasuwające się przeciw mocniejszej z dwóch przeciwstawionych powyżej interpretacji Kartezjańskiego wątpienia, tj. przeciwko rozumieniu tego wątpienia jako przeczenia, dają się odeprzeć. Nie znaczy to, że chciałbym w całej rozciągłości bronić tego rozumienia. Kartezjańskie wątpienie rzeczywiście nie może być określane jako przeczenie w pełnym i niezmodyfikowanym sensie tego słowa, chociaż jest ono, moim zdaniem, czymś bliższym temu pełnemu przeczeniu niż samemu tylko powstrzymaniu się od sądu. Co pośredniego można znaleźć pomiędzy pełnokrwistym przeczeniem a o wiele bledszym wstrzymaniem się od sądu, nie uciekając się do obcego Kartezjuszowi pomysłu stopni uznania (czy też – jak by to raczej było w tym wypadku – stopni odrzucania), to stanie się nieco bardziej widoczne za chwilę.

*

Aby nie wdawać się w dłuższe spory interpretacyjne, będę odtąd określał to, co według recepty Kartezjusza metodyczny sceptyk ma robić z każdym swym sądem, którego prawdziwości nie jest całkiem pewien, jako „odrzucanie" tego sądu lub rezygnowanie z niego, obejmując tymi neutralnymi terminami zarówno wstrzymywanie się od sądu, jak i przeczenie sądowi (czyli uznawanie jego przeciwieństwa). Metodyczne wątpienie o jakimś sądzie jest zatem z pewnością jego „odrzucaniem", to zaś, czy to „odrzucanie" ma być rozumiane w całkiem mocnym sensie (jako uznanie fałszywości), czy istotnie słabszym (jako powstrzymanie się od uznania prawdziwości), czy jeszcze jakimś innym, pośrednim, możemy pozostawić bez ostatecznego rozstrzygnięcia. Rzecz w tym, że nawet słabsza forma metodycznego wątpienia, jaką stanowiłoby powstrzymanie się od sądu, byłaby w zastosowaniu do niektórych sądów – mianowicie tych wszystkich, które, choć niezupełnie pewne, są wielce prawdopodobne – jeszcze na tyle mocna, iż trzeba by spytać, czy jest ona w ogóle możliwa. Z tym większą natarczywością pytanie to cisnęłoby się naturalnie w odniesieniu do całkiem mocnej formy wątpienia, czyli do przeczenia.

Czy zatem można na serio wątpić o prawdzie jakiejś rzeczy, zdając sobie sprawę, że niemal wszystko przemawia za jej prawdziwością? Już współcześni Descartes'a nie byli o tym całkiem przekonani i podejrzewali, że jego wątpienie nie jest w takim razie wątpieniem na serio. Gassendi ironizuje: „Cokolwiek powiesz, nie będzie nikogo, kto byłby przekonany, że ty jesteś przekonany, iż nic z tego wszystkiego, co poznałeś, nie jest prawdziwe i że cię ustawicznie oszukuje albo zmysł, albo sen, albo Bóg, albo zły duch" (t. I, s. 306).

Descartes, odpowiadając na ten zarzut, potwierdza jednak z naciskiem pełną powagę swych sceptycznych deklaracji: „To bowiem, co powiedziałem, że wszystkie świadectwa zmysłów powinny być uważane za niepewne, a nawet za fałszywe, jest całkowicie poważne i do tego stopnia konieczne dla zrozumienia moich *Medytacji*, że ktokolwiek nie chce albo nie może tego przyjąć, nie jest zdolny do tego, by postawić przeciw nim jakiś zarzut godny odpowiedzi" (t. I, s. 413).

Tak więc Descartes bynajmniej nie żartuje, wątpiąc o prawdzie wszelkich sądów opartych na świadectwie zmysłów. Wątpliwości, które miał co do tego Gassendi, nie były jednak naturalnie bezpodstawne. Wynikały one z przekonania, że ten, kto uważa jakiś sąd za wysoce prawdopodobny, nie jest w stanie powstrzymać się od jego uznania (tak jak wstrzymujemy się od uznania sądu tyleż prawdopodobnego co jego przeciwieństwo). Kartezjusz wprawdzie broni takiej możliwości, pisząc w czwartej *Medytacji*: „Bez względu na to bowiem, jak bardzo prawdopodobne domysły skłaniają mnie ku jednej stronie, to już samo poznanie, że są to tylko domysły, a nie pewne i nie budzące wątpliwości racje, wystarczy, by zgodę moją skierować ku stronie przeciwnej. O tym dostatecznie przekonałem się w tych dniach, kiedy to przyjąłem za zupełnie fałszywe wszystko to, co przedtem uważałem za najbardziej prawdziwe, i to z tego jedynego tylko

powodu, iż zauważyłem, że można o tym w pewien sposób wątpić" (t. I, s. 78–79).

Gassendi zapatruje się jednak na tę sytuację inaczej: „Oczywiście, poznanie to, że są to tylko domysły, sprawi wprawdzie, że odnośnie tej strony, ku której cię [one] skłaniają, wydasz sąd z pewną obawą i wahaniem, lecz nigdy nie sprawi tego, abyś wydał sąd w przeciwnym kierunku, chyba że ukażą ci się domysły nie tylko równie prawdopodobne, ale nawet prawdopodobniejsze" (t. I, s. 375).

Replika Kartezjusza na ten zarzut nie jest bardzo instruktywna. Obstaje on przy swojej tezie o wolności teoretycznych rozstrzygnięć, dokonywanych przy braku jasnego poznania, następnie zaś wytyka swojemu przeciwnikowi niekonsekwencje, jakie wykrywa w jego własnym poglądzie. Wydaje się jednak, że wychodząc od przytoczonej wypowiedzi Descartes'a m o ż n a odpowiedzieć na zarzut Gassendusa w sposób bardziej zadowalający. Kartezjusz mówi, że „w tych dniach" wystarczyło mu zauważyć niepewność wszystkich przedtem uznawanych sądów, aby przyjąć je za zupełnie fałszywe. Stąd jeszcze nie wynika, że w o g ó l e wystarczy uświadomić sobie niepewność jakiegoś choćby wysoce prawdopodobnego sądu, aby móc go bez trudu odrzucić (tj. powstrzymać się od jego uznania albo uznać jego przeciwieństwo). „Te dni", o których mówi Kartezjusz, nie były przecież byle jakimi dniami. Wtedy to Kartezjusz zaczął dokonywać przewrotu swoich poglądów, wykorzeniać trzymające się go uparcie mniemania, posługując się przy tym między innymi hipotezą złośliwego ducha. Ten „duch" na pewno jakoś pomaga Kartezjuszowi odrzucić mniemania narzucane mu przez zmysły i zdrowy rozsądek (w końcu do tego celu został przywołany). Aby uprzytomnić sobie, na czym polega ta pomoc, powróćmy jeszcze do użytego na wstępie porównania z człowiekiem, który obawia się, że chcą go otruć. Otóż każdy z nas, gdy zastanowi się przez chwilę, przyzna, że pijąc jakiś napój z reguły nie jest całkiem pewien, czy nie jest on przypadkiem zatruty. Ten brak absolutnej pewności nie jest normalnie dla nikogo wystarczającym motywem do tego, ażeby zrezygnować z napojów pochodzących z choć trochę „niepewnego źródła". J e s t on jednak takim w zupełności wystarczającym motywem dla kogoś, kto wierzy, że na każdym kroku prześladuje go czyhający na jego życie przebiegły truciciel.

Podobnie będzie z bohaterem Kartezjańskich *Medytacji*. Zdaje on sobie sprawę, że ze względu na zdarzające się złudzenia zmysłowe możliwość nieustannego snu itp. nawet tak fundamentalne dla zdrowego rozsądku mniemanie jak to, że ma on ciało, musi być uznane za niezupełnie pewne. Trudno jednak zrozumieć, w jaki sposób świadomość tej niewielkiej niepewności może być dla niego dostatecznym powodem do tego, aby naprawdę zrezygnować z owego mniemania. Da się to wyjaśnić, jeżeli uwzględnić, że ów Kartezjański sceptyk cały czas „ma przed oczyma" czy też „roi sobie" ducha zwodziciela, na każdym kroku starającego się go podejść i omamić.

To wyjaśnienie „funkcjonuje" wprawdzie tylko przy jednym wcale nie

trywialnym założeniu: tym mianowicie, że Kartezjański sceptyk rzeczywiście „roi sobie" zwodzącego go ducha, a nie tylko snuje na jego temat fantazje. Innymi słowy: przy założeniu, że złośliwy duch nie jest traktowany przez sceptyka jedynie jako czysta możliwość, lecz uznawany za coś realnego (w najgorszym razie r e a l n ą możliwość). Nie bez przyczyny Kartezjusz pisze: „P r z y j m ę więc [podkr. W.G.], że (...) jakiś duch złośliwy..." Hipotezę złośliwego ducha trzeba przyjąć, nie wystarczy jej sobie pomyśleć. Samo tylko pomyślenie, wyobrażenie sobie możliwości, że jest się oszukiwanym przez potężnego zwodziciela, nie jest jeszcze dostateczną podstawą do autentycznego, „prawdziwego" wątpienia. Dopóki tylko wyobrażam sobie, że jestem zwodzony, żyję w świecie fantazji, w którym wszystko dzieje się na niby. Także moje wątpienie o prawdziwości mniemań, które – jak to sobie fantazjuję – mogły mi zostać narzucone przez złośliwego ducha, jest wówczas jedynie wątpieniem na niby.

Tak więc hipoteza złośliwego ducha może być pomocna przy procedurze wątpienia tylko pod warunkiem, że jest przynajmniej w jakiejś mierze akceptowana – że złośliwy duch jest także przedmiotem wiary, a nie tylko czystej fantazji. Ten warunek komplikuje oczywiście sytuację. Gdyby bowiem bohater *Medytacji* („Kartezjusz") r z e c z y w i ś c i e wierzył, że jest prześladowany przez złośliwego ducha, a w rezultacie na serio odrzucał np. przekonanie, że posiada ciało, to czym by się on właściwie różnił od owych opisywanych przez siebie szaleńców, którzy zapewniają, „że mają głowę z gliny albo że całe ich ciało jest dzbanem, lub że są wydęci ze szkła" (t. I, s. 22)? Chyba tylko tym, że podczas gdy ci są szaleńcami dogmatykami, on byłby szaleńcem sceptykiem. Wydaje się zatem, że Kartezjusz stoi przed dylematem: jeżeli hipoteza złośliwego ducha nie jest niczym więcej jak filozoficzną fantazją, to jest ona dla metodycznego sceptyka bezużyteczna, gdyż nie stanowi wystarczającej podstawy, aby w cokolwiek wątpić. Jeżeli zaś owa hipoteza ma być przedmiotem autentycznej wiary, to trzeba być szalonym, aby móc z niej zrobić użytek.

Aby zarysować możliwe wyjście z tego dylematu, odwołam się do psychologii gry aktorskiej. Oddajmy na chwilę głos temu, kto dobrze znał się na tym przedmiocie.

W drugiej scenie drugiego aktu *Hamleta* Szekspir zaprasza widza do teatru w teatrze. Jeden z aktorów wędrownej trupy, przybyłej właśnie do stolicy, na prośbę księcia Hamleta recytuje fragment sztuki, przedstawiający śmierć króla Troi Priama, który na oczach jego nieszczęsnej żony, królowej Hekuby, ginie z ręki srogiego Pyrrusa. W pewnej chwili tej recytacji śledzący jego grę Poloniusz, zdumiony, a nawet najwyraźniej nieco przestraszony, przerywa i mówi: „Patrzcie panowie, on naprawdę pobladł i łzy mu stanęły w oczach. Dosyć już, dosyć."[12]

Czy zatem ten anonimowy aktor z *Hamleta*, przynajmniej przez krótki czas recytacji, „naprawdę wierzy" w realność przedstawianych przez siebie

[12] Cytuję według przekładu Stanisława Barańczaka, wyd. poprawione, Poznań 1994, s. 84.

postaci i zdarzeń? Czujemy, że byłoby przesadą coś takiego stwierdzić; gdzieś na drugim planie swojej świadomości czy choćby w postaci gotowej w każdej chwili do zaktualizowania pamięci musiał on przecież zachować wiedzę, że Pyrrus, Priam i Hekuba to tylko mitologiczne postacie, on sam zaś jest jedynie narratorem, opisującym ich czyny i losy, a nie ich naocznym świadkiem czy współuczestnikiem. Z drugiej jednak strony nie będziemy też skłonni klasyfikować tego, co dzieje się w świadomości odgrywającego swoją scenę aktora z *Hamleta*, jako zwyczajnego snucia fantazji. Czyż własne fantazje (jako fantazje) przyprawiają kogokolwiek o łzy i o bladość?

Książę Hamlet jest także mocno poruszony tą „grą", której był świadkiem. On, który ma tak rzetelne podstawy, aby wierzyć w realność zjawiającego się mu w pierwszym akcie ducha jego ojca i w prawdziwość jego słów o popełnionej zbrodni, który jednak z tych czy innych powodów ciągle odracza zemstę, do której został wezwany i czuje się zobowiązany – on wie lepiej niż ktokolwiek, jak wiele zależy od tego, czy umie się skupić całą swą świadomość na jakiejś jednej sprawie albo racji, przedmiocie lub argumencie, inne zaś zepchnąć gdzieś na jej obrzeża albo zupełnie z niej wyprzeć. Nic więc dziwnego, że reaguje na ów wyczyn aktorskiego kunsztu słowami pełnymi zazdrości i wzgardy dla samego siebie:

> Och, jakież ze mnie podłe, tępe bydlę!
> Czy to się w głowie mieści: oto aktor
> W fikcyjnej scenie, w uczuciu na niby
> Umiał tak duszę poddać reżyserii,
> Że nam pokazał autentyczną bladość,
> Oczy łez pełne, łamiący się głos,
> Błędne spojrzenie – formy zachowania
> Wyrażające zamierzone treści!
> A wszystko ot, tak sobie – dla Hekuby![13]

Także bohater Kartezjańskich *Medytacji*, czy też identyfikujący się z nim czytelnik, musi umieć „poddać się reżyserii" Descartes'a, tak doskonale wczuć się w rolę wprowadzanego w błąd przez złośliwego ducha, aby być zdolnym do tego ani nie zupełnie prawdziwego, ani nie całkiem udanego „hiperbolicznego wątpienia", bez którego – zdaniem Descartes'a – nie możemy uwolnić się od narzuconych nam przez zmysły i mających władzę nad naszym umysłem niepewnych przekonań. Nie przypadkiem Descartes mówi: „sam siebie będę łudził i uważał przez jakiś czas owe mniemania za zupełnie fałszywe" (t. I, s. 27, podk. W. G.). Kartezjański dramat wątpienia rozgrywa się w dziedzinie samoułudy, gdzieś pomiędzy fantazją a wiarą.

Włodzimierz Galewicz

WŁODZIMIERZ GALEWICZ, ur. 1952, dr hab., docent w Instytucie Filozofii UJ. Wydał: *Nicolai Hartmann* (1987), *Analiza dobra* (1988), *Z fenomenologii wartości* (red. 1988).

[13] Tamże, s. 85.

ANDRZEJ CHŁOPECKI

BACH POSTMODERNISTYCZNY

Nie tak dawno jeszcze wskazywało się na Paula Hindemitha jako na lekkomyślnego burzyciela niemieckiej tradycji muzycznej. Nawet dziś jeszcze są tacy, którzy bredzą o „atonalnej anarchii" w muzyce Hindemitha. W rzeczywistości Paul Hindemith podejmuje właśnie znów ową wielką tradycję muzyki niemieckiej, której wiek XIX – mimo swych na pozór świetnych osiągnięć – omal że nie zagubił: tradycję klasycznej sztuki Jana Sebastiana Bacha, którego dzieło miało decydujący wpływ na rozwój Hindemitha. Łącząc najwyższą siłę twórczą z najsurowszą dyscypliną duchową, stanowi Bach doskonałe wcielenie tego ideału muzycznego, który ma przed oczami Hindemith.

To ważne, kto, kiedy i gdzie tak właśnie twórczą postawę jednego z klasyków dwudziestowiecznej muzyki interpretował. Był to Heinrich Strobel, animator założonych w 1946 roku darmsztadzkich Międzynarodowych Wakacyjnych Kursów Nowej Muzyki, które szybko stały się najbardziej wpływowym jej centrum. Pisał te słowa u schyłku lat czterdziestych w Niemczech. Wprawdzie to nie urodzony sto lat temu (1895) Paul Hindemith miał się stać guru rodzącej się wtedy awangardy, lecz był on przecież symbolem nie tylko, a nawet nie tyle nowoczesności w niemieckiej muzyce, co jej losu w przestrzeni totalitaryzmu. Ten więc cytat, wzięty z monografii żyjącego wtedy jeszcze kompozytora, pisanej przez niemieckiego krytyka trzy lata po upadku hitleryzmu, tylko pozornie jest niewinny, wskazując na jakieś czysto dźwiękowe relacje zachodzące pomiędzy dwoma niemieckimi kompozytorami pomimo dwóch stuleci, jakie ich dzielą. Jest to cytat o wielopiętrowym znaczeniu: teoretyczno–muzyczny, historyczno–muzykologiczny, estetyczno–filozoficzny i w końcu, choć nie na końcu, polityczno–rozrachunkowy.

Zaczynając od końca. Na Bachowską tradycję wskazuje on w tym, co z powodów wyłącznie estetycznych – bo nie rasowych, dotyczących osoby kompozytora – zostało wciągnięte przez doktrynę na listę sztuki zwyrod-

niałej. „Jeśli oto istnieje taka, jak piszę, paralela: Bach – Hindemith, to czyż nie byłoby absurdem – zdaje się sugerować autor – nawiązanie w jakikolwiek sposób do absurdalnych diagnoz goebbelsowskiej propagandy?" A warto pamiętać, że zajmowanie się muzyką nową, awangardową, było w pohitlerowskich Niemczech jednym z głównych działań denazyfikacyjnych niemieckiej kultury i nie jest przypadkiem, że Mannowski Adrian Leverkühn jest nowatorskim kompozytorem. Niemieckim.

A więc Bach. Bach jako dowód i alibi. Jako rękojmia i legitymacja przynależności do kultury, a nie do kulturalnej bolszewii. Estetycznej. Bach: nie Beethoven i Brahms, nie – Boże broń! – Wagner, a nawet nie – Mozart. Bach właśnie. Bach jako centrum. Bach „łączący najwyższą siłę twórczą z najsurowszą dyscypliną duchową" to właśnie ta „wielka tradycja muzyki niemieckiej, której wiek XIX – mimo swych na pozór świetnych osiągnięć – omal że nie zagubił", pisze oddany sztuce swoich dni niemiecki krytyk niemal dwieście lat po śmierci Jana Sebastiana. Bach, z którego wyrasta muzyka renesansu i gotyku. Bach, ku któremu dąży znerwicowanymi meandrami muzyka romantyzmu i tragicznie wyalienowana w próbach samookreślenia się muzyka nowa wieku dwudziestego. Zdanie ostatnie, zadając gwałt chronologii, jest umysłowym karambolem pozornym.

Głównym problemem i naczelnym kompleksem muzyki dwudziestowiecznej była tradycja, obecność przeszłości. Czas przeszły jest tu uprawniony, jeśli zgodzimy się na *post*. Posthistoryzm, postmodernizm, postawangardyzm. Jeśli się na nie zgodzimy, to problem znika i kompleks nie boli. „Tradycję unieważnić" – mówił awangardysta, „tradycję przekroczyć" – twierdził modernista, i tkwila w tym ich racja tak głęboka i intensywna, że wyróżniła z historii muzyki ten wiek bez względu na to, że wielokrotnie pojawiała się w niej opozycja *antiqua – nova*. Muzyka nowa – jako historyczne pojęcie muzyki dwudziestowiecznej – ma inną niż wszelkie inne nowe muzyki przeszłości intensywność i jakość. Nigdy nie była aż tak ideologiczna, aż tak zasadnicza.

Że generacja, że epoka, buntują się przeciwko generacji, epoce, poprzedzającym je bezpośrednio – to stwierdzenie banalne. Nowa muzyka dwudziestowieczna stała się więc generalnie muzyką antydziewiętnastowieczną. To znaczy antyromantyczną. I z tego wcale nie musi zaraz wynikać, że proklasycystyczną lub probarokową. Cóż takiego uczynił bowiem ten, który nowej muzyki w dwudziestym wieku stał się stworzycielem? Chodzi o Arnolda Schönberga, którego muzykę opisując w swej słynnej dialektycznej książce *Filozofia nowej muzyki*, Teodor Wiesengrund Adorno użył sformułowania „nowa muzyka" w charakterze kategorii estetyczno-historycznej, a nie jedynie rzeczownika z towarzyszącym mu dookreślającym przymiotnikiem. Schönberg zsubiektywizował subiektywizm schyłku romantyzmu (Wagner, Mahler, Ryszard Strauss jako kompozytor *Salome* i *Elektry*), zauważając, że jego (późnego romantyzmu) ekspresja zatrzymuje się na progu prawdy, bojąc się jej sięgnąć. I stał się ekspresjonizm. Zauważył, że ekspresja prawdy nie jest możliwa bez przecięcia gordyjskiego

węzła, bez ostatecznego wyzwolenia się z systemu, od Wagnera i Liszta coraz bardziej trzymającego się kupy na słowo honoru. Tonalnego (tonacyjnego) systemu dur–moll. I stała się atonalność (atonacyjność). W momencie gdy subiektywność w poszukiwaniu prawdy zapada się w podświadomość, a narracja uwalnia się od języka, można mówić o alienacji, można mówić o idiolekcie. Nie pragnąc wyzbyć się pierwszego (mało tego: z alienacji czyniąc styl, jak to afirmująco diagnozuje Adorno), a chcąc uniknąć drugiego, Schönberg zrozumiał, że potrzebny jest mu system. I stała się dodekafonia. System komponowania za pomocą dwunastu równouprawnionych dźwięków. System dodekafoniczny i jego światopogląd, z którego najgłębsze konsekwencje wydobył poszukujący muzycznego kamienia filozoficznego duchowej muzyki absolutnej Anton Webern (zmarł 50 lat temu, 15 września 1945). I to on pośmiertnie stał się guru tych kompozytorów, którzy na przełomie lat 40. i 50. zaczęli tworzyć muzykę tak nową, że ochrzczono ich mianem nie tylko awangardy, ale Awangardy Wielkiej. Zaczęli ją tworzyć, spotykając się na Międzynarodowych Wakacyjnych Kursach Nowej Muzyki w Darmstadcie niedaleko Frankfurtu nad Menem, których inicjatorem trzy lata po śmierci Antona Weberna był niemiecki krytyk Heinrich Strobel, porównujący żyjącego Paula Hindemitha z Bachem. Dla Karlheinza Stockhausena, Luigiego Nono i Pierre Bouleza nie był jednak ważny Hindemith. Ważny był – Webern.

„Było w tym kompozytorze niewątpliwie coś z mistrza cechowego, jakiego wzór stworzyło średniowieczne mieszczaństwo w Niemczech. Zamiłowanie i biegłość w rzemiośle oraz dogłębna znajomość tajników kunsztu, któremu się poświęcił, mogłyby go istotnie uprawniać do tego tytułu, gdyby taki istniał kiedykolwiek w historii w odniesieniu do kompozytora." Tak w eseju ze zbioru *Orfeusz na rozdrożu* o Paulu Hindemicie pisał – także cytujący myśl Strobla – Stefan Jarociński. Takim był bez wątpienia Paul Hindemith piszący zbiór swych (jak flaki z olejem nudnych) fortepianowych utworów wzorowanych na Bachowskim *Das wohltemperierte Klavier* – *Ludus tonalis*. W Webernie zaś było zapewne coś ze średniowiecznego mistyka, jakiego wzór stworzyła romantyczna literatura w Niemczech.

Zamiłowanie i biegłość w alchemii dźwięków oraz dogłębna świadomość faktu, że jedynie poprzez abolutną, krystaliczną czystość struktur najbardziej abstrakcyjnej ze sztuk zbliżyć się można do tajemnej wiedzy o Absolucie, uprawniałaby do zastosowania właśnie względem Weberna (bardziej niż względem tak katolickiego w swej muzyce Oliviera Messiaena) miana teologa twórczości muzycznej. Bo jeśli szukać dla Weberna muzycznego ideału, ku któremu w swej twórczości dążył, to byłaby to *Kunst der Fuge* Jana Sebastiana Bacha. *Summa* tego, do czego dążył od siedmiu wieków duch muzyki polifonicznej, aby otrzymać ją w momencie, gdy barok w historii muzyki zamykał za sobą drzwi.

Co zostawił? System tonalny dur–moll. Polifonię. Melodię z akompaniamentem. Praktykę realizowania *basso continuo*. Skodyfikowany język dźwiękowych figur retorycznych. Operę. Archetypy form muzycznych.

Głównym problemem i naczelnym kompleksem myśli muzycznej w dwudziestym stuleciu stała się realna obecność przeszłości. Akademicka muzykologia ma już z górą sto lat. Najbardziej wstrząsającą anegdotą akademickiej muzykologii jest historia z życia twórcy *Marsza weselnego*, który stwierdza, że sklepikarz zapakował mu śledzie w manuskrypt *Pasji według św. Mateusza* Jana Sebastiana Bacha. Muzykologia odnotowuje fakt, że Felix Mendelssohn-Bartholdy dyrygował historycznym wykonaniem przywróconej dziejom *Pasji*, choć milczy na temat sposobu przywrócenia stronom rękopisu czytelności oraz frustracji sklepikarza, któremu wymknęła się z posiadania tak gruba (na aukcji) ryba.

Na dobrą sprawę dopiero ostatnie ćwierćwiecze – jak się okazuje postmodernistyczne – udowadnia, że naprawdę nową muzyką są dwie muzyki: muzyka nowa i muzyka dawna. Bo nie było to jeszcze jasne wtedy, gdy Prokofiew, komponując swoją *Symfonię klasyczną*, czesząc perukę papy Haydna pod włos, a Strawiński, komponując *Pulcinellę* wedle przepisywanych sonat Pergolesiego – otwierali czas neoklasycyzmu. Nie było to jasne i wtedy, gdy Nadia Boulanger kazała adeptom kompozycji śpiewać w dyrygowanym przez siebie chórze madrygały Monteverdiego, a nawet i wtedy, gdy na koncertowych estradach pojawił się klawesyn Wandy Landowskiej, szokując publiczność *Sonatami* Scarlattiego.

Świadomość historii na początku stulecia była już jakościowo inna niż ta sama wiek wcześniej, gdy nauczyciel Beethovena, Christian Neefe, nie mógł wyjść ze zdumienia po wysłuchaniu koncertu, którego ekstrawagancka osobliwość polegała na tym, że wykonano na nim utwory jedynie... zmarłych kompozytorów. Osiemnastowieczne poczucie odpowiedzialności mówiło Neefemu, że gdyby taki ekscentryczny eksperyment stał się obyczajem, uczyniony zostałby gwałt na tradycji, która każe historii obrastać w spuściznę, a współczesności istnieć w życiu doczesnym. Akademicka muzykologia dziewiętnastego i dwudziestego stulecia, pochylając się nad manuskryptami i kodeksami, z czasem też nad ikonografią i opisem obyczajów, nad poezją i prozą epok minionych, udostępniała współczesności coraz intensywniej przeszłość, która przecież nigdy tak na dobrą sprawę nie zamilkła. I wiek ubiegły, i cała pierwsza (przynajmniej) połowa naszego wieku muzykę wczesnego klasycyzmu, baroku i częściowo też renesansu anektowały do obszaru swych norm estetycznych. Brzmiała pełnym blaskiem i całą mocą orkiestry brahmsowskiej oraz brucknerowskich chórów, udowadniając, że może sprostać koncertowej sali filharmonii.

Prawdopodobnie tworzący szkołę muzyki dodekafonicznej Schönberg, Webern i Alban Berg wykonali najbardziej intensywną w pierwszej połowie tego wieku pracę nad istotą myślenia kompozytorskiego, i nie jest przypadkiem, że z takim samozaparciem prąc ku przyszłości sztuki dźwięków, wylądowali w obrębie sztuki fugi Bacha oraz polifonicznego kunsztu renesansowych szkół niderlandzkich. Znaleźli się w tej tradycji za sprawą spekulacji, myślenia abstraktem, a nie za sprawą słyszenia, doświadczania brzmienia. Udowodniwszy swymi wcześniejszymi partyturami kolorystycz-

ną wyobraźnię i sensualną wrażliwość godną impresjonistów, dokonali w połowie lat 20. świadomego wyboru. Myśląc bardziej nutami niż dźwiękami, bardziej interwałami niż współbrzmieniami, bardziej układem proporcji niż walorem akustycznej barwy, zawzięcie szukali ducha, choć oskarżani byli o muzyczny materializm; choć uparcie drążyli problem treści, narażali się na zarzuty rygorystycznych formalistów. Jeśli komu, to im właśnie, wiedeńskim dodekafonistom, przypisać można ową dogmatycznie surową dyscyplinę duchową, za sprawą której podążali ku muzycznemu ideałowi, mając w sobie coś z etosu mistrzów cechowych.

Uprawiana przez nich na koncertach Stowarzyszenia Prywatnych Wykonań Muzycznych praktyka wykonywania symfonii Gustava Mahlera na przykład przez fisharmonię, fortepian i co najwyżej kwartet smyczkowy, spowodowana skądinąd warunkami obiektywnymi, zdaje się wskazywać na to, że aby sięgnąć do esencji symfonii, można sobie pozwolić na wzięcie w nawias orkiestrowej orgii symfonizmu. A stąd krok już do – nie, nie do całej, ale bardzo istotnej, w dużej mierze ezoterycznej i w pewnej mierze alchemicznej – tradycji, której szczytowymi osiągnięciami były Bachowskie *Musikalisches Opfer* i *Kunst der Fuge*, gdzie nałożenie na esencję muzyki idealnej jej konkretnej, dźwiękowej, instrumentalnej postaci jest sprawą jakby z innego obszaru. Przed Bachem istniały konstrukcje polifoniczne choćby Johannesa Ockeghema i Jacoba Obrechta, Nicolasa Gomberta i Adriana Willaerta, które wskazywały na to, że muzyka jest nie tylko sztuką do słuchania, ale i do czytania; że jest nie tylko przebiegiem dźwięków w czasie, ale i konstrukcją, którą kontemplować można jak pozaczasowy obiekt dany jednorazowo, jak architektoniczną bryłę; że za sprawą sztuki kontrapunktu muzyka potrafi w tej samej mierze podążać w przód, jak i w tył, a jej wstępowanie ma swój ekwiwalent w zstępowaniu. A stąd już tylko krok prowadził do fascynacji wizjami Swedenborga i hipnotycznym zachwytem nad doskonałością kwadratu magicznego.

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Stąd też zaledwie odległość kroku dzieliła od sztuki palindromów Antona Weberna i od języka numerologii i szyfrów literowych w partyturach–palimpsestach Albana Berga, partyturach nieustannie podwójnych znaczeń, z których jedno miało – jeśli już, to z trudem i fragmentarycznie – wydostawać się na poziom drugiego, kontrapunktując tajemnicą niejawnego przekazu dźwiękową oczywistość.

Droga w przód poprzez sięgnięcie po niektóre pryncypia muzycznego myślenia baroku i renesansu i ich głębokie przetworzenie tak samo nie stworzyła jeszcze przeświadczenia o nowości muzyki dawnej, jak i wszelkie postaci neoklasycyzmu – czy to Igora Strawińskiego, czy Paula Hinde-

mitha, czy nawet Alberta Roussela – akceptujące dawność muzyki dawnej. Aby nowość muzyki dawnej objawiła się w pełni, trzeba było, aby manuskrypty wraz z towarzyszącymi im kodeksami z pracowni muzykologów trafiły do rąk nowej generacji wykonawców. Rządzące się sobie właściwymi prawidłami, wyrosłe ze swojego historycznego kontekstu, pomyślane na możliwości aparatu wykonawczego swojego czasu i zakładające, że trafią do rąk ludzi rozumiejących ich sens, partytury muzyki dawnej zaczęły przeżywać w czasie prawykonań muzyki nowej swe nowe prawykonania na podobnych prawach. Twórczość dawna znalazła się w podobnej opozycji względem klasyczno–romantycznego repertuaru koncertów filharmonicznych co twórczość nowa. Nie jest przypadkiem, że owa nowość muzyki dawnej, której jednym z powierzchownych przejawów są polemiki dotyczące wykonywania jej na instrumentach historycznych, ujawniła się w tym samym mniej więcej czasie, gdy zmiany w muzyce nowej dostarczyły powodów po temu, aby mówić o postmodernizmie w nowej twórczości muzycznej. Warto przy tym zauważyć, że dawność muzyki dawnej zrazu koncentrując się repertuarowo na ogół na baroku, poszerzyła swą przestrzeń na czas renesansu i średniowiecza, ale nie tylko – zachwiała także dziewiętnastowiecznym pojmowaniem klasycyzmu z Beethovenem włącznie i sięga coraz śmielej po romantyków, póki co po Schuberta i Chopina.

Jeśli Heinrich Strobel, pisząc o przedstawicielu nowej muzyki niemieckiej, Paulu Hindemicie, wskazuje na to, że jest taka „wielka tradycja muzyki niemieckiej, której wiek XIX – mimo swych na pozór świetnych osiągnięć – omal że nie zagubił", stawia tezę o daleko idących konsekwencjach. Jakże to? Osiągnięcia ubiegłego stulecia, najbardziej istotny Beethoven i Schubert, Schumann i Wagner, Brahms i Strauss to osiągnięcia świetne n a p o z ó r?! Za ich to sprawą wiek XIX omal że nie zagubił tej wielkiej tradycji niemieckiej muzyki, której symbolem był Bach. Czyż to nie oni właśnie są tej wielkiej tradycji architektami? Jeśli słowa Strobla podyktowane były w głównej mierze potrzebą doraźnej polemiki tak z powodów ideologicznych (po dwunastu latach skazania muzycznej nowoczesności w hitlerowskich Niemczech na niebyt na podstawie oskarżenia o żydo–bolszewizm), jak i estetycznych (wskazywanie związku z tradycją muzyki nowej wobec oskarżania jej przez konserwatystów o barbaryzm), to przecież tkwi w nich też myśl inna. Oto bowiem historia muzyki europejskiej – wszak chodzi nie tylko o muzykę niemiecką – zrezygnowała za sprawą wzniesienia w filharmonicznych salach koncertowych pomnika repertuarowi obejmującemu dzieła zaledwie jednego, dziewiętnastego wieku z dzieł siedmiu go poprzedzających i pragnie to uczynić z tym, który trwa. Postmodernistyczne doświadczenie z muzyką nową–dawną (sięgającą od chorału i Perotina po Schuberta i Chopina) i nową–nową (od Satiego poprzez Varèse'a, szkołę Schönberga i późnego Strawińskiego do dzisiaj) diagnozę tę wyostrza.

Czymże jest w historii muzyki ta dziewiętnastowieczna wyspa, gdzie na jednym brzegu mamy *Pierwszą symfonię* Beethovena, a na drugim *Gur-*

relieder Schönberga, wyspa rozciągająca się w naszej świadomości od części spuścizny jednego tytana po część spuścizny innego wielkiego, z ostępami niemal dziewiczymi, gdzie zwykły dogadzać sobie estetycznie nieliczne indywidua o smaku szczególnie wysublimowanym? Ta wyspa, która zawładnęła masową wyobraźnią melomanów, na margines spychając wielowiekową resztę historii muzyki? To fascynująca legenda romantycznych geniuszy, tytanów fortepianu, hipnotyzerów skrzypiec, charyzmatycznych kapelmistrzów, olśniewających potęgą głosu operowych diw rzucających rzesze na kolana za sprawą muzyki kompozytorów heroicznych. To świat reprodukcji, domena wykonywania dzieł, w którym bodaj ważniejszym niż partytura punktem odniesienia jest inna reprodukcja, inne wykonanie.

To świat kreacji wykonawczych, ze szczególną intensywnością dostępny publiczności sal koncertowych, gdzie osobowość artysty i *genius loci* tworzyły metafizyczne fluidy, dostępny jest odbiorcom fonografii – światem tym zainteresowanej szczególnie nie tylko z powodów artystycznych, ale i komercyjnych – w sposób dalece niepełny. Z esencją i duchem kreowania wielkiej muzyki romantyzmu mamy już kontakt niemal wyłącznie wirtualny, a rola owego kreowania była prawdopodobnie bardziej istotna dla tej muzyki niż dla muzyki przed i muzyki po. Fakt, iż żelazny repertuar dziewiętnastego stulecia (z poważnym rozszerzeniem na wiek osiemnasty) zamieszkał w naszej zbiorowej podświadomości, sprawił, że naczelnym problemem przestało być dzieło – oswojone, wchłonięte, przyswojone. Stał się nim sposób jego wykonania.

Nie jest to udziałem muzyki dawnej ani nowej, w kontakcie z którymi pierwszoplanowe jest dzieło właśnie. Bo – zabrzmi to paradoksalnie – w istocie rzeczy dyskusje toczone w intencji ich uczestników na temat sposobu wykonywania utworów muzyki dawnej (na czym, jak i w jakiej instrumentalnej obsadzie należy ją grać i na czym polega tej gry stylowość) dotyczą sensu i zawartości dzieł samych, a nie ich reprodukowania. Dzieł, które pragniemy dla siebie oswoić, w siebie wchłonąć, sobie przyswoić. Dokładnie tak samo dla nas nowych, jak te tworzone współcześnie.

Jeśli tą wielką tradycją niemieckiej muzyki, jaką pragnął podjąć Paul Hindemith w swojej muzyce lat 30., było dzieło Jana Sebastiana Bacha, to była to forma *concerto grosso*, idea *Koncertów brandenburskich*, metaforma cyklu preludiów i fug *Das wohltemperierte Klavier*. Idea barokowego ruchu, rzemieślniczego kunsztu wyzwalającego żywioł grania materialnego, zmysłowego. Jeśli tą wielką tradycją, jaką pragnął podjąć Anton Webern w swojej muzyce lat 30., było dzieło Jana Sebastiana Bacha, to zawarta w *Kunst der Fuge* idea muzyki spekulatywnej i tak duchowej, że aż – rzec można – teologicznej. Hindemith podejmujący Bachowską tradycję jest współodpowiedzialny za karierę neoklasycyzmu, który w swym z ducha modernistycznym (w sensie ogólnym, a nie historycznym), a przede wszystkim antyromantycznym światopoglądzie, uchylił się przed konstruowaniem nowej gramatyki nowego języka muzycznego, inspiracje barokową tradycją wrzucając w swój czas. Webern podejmujący Bachowską tradycję

jest współodpowiedzialny za karierę radykalnie nowej, progresywnej muzyki, przyjmującej niekiedy postawy awangardowe (hermetyzmem języka dźwiękowego albo z zasady) albo choćby pozornie odgradzającej się od tradycji. Być może Hindemith ponosi ostatecznie jakąś odpowiedzialność za kryzys muzyki współczesnej lat 50. i 60., cierpiącej na niewspółmierną względem przesłania elokwencję; być może Webern ponosi ostatecznie jakąś odpowiedzialność za kryzys muzyki współczesnej lat 50. i 60., cierpiącej na nadmiar przesłania nie znajdującego stosownej siły oddziaływania. Być może i o przyszłych dziejach muzyki wieścił w swej nie dokończonej operze *Mojżesz i Aaron* Arnold Schönberg, w której pierwszy wie o czym, ale nie potrafi śpiewać, zaś drugi nie wie, o czym, ale śpiewać potrafi.

Rewolucyjnie (w stosunku do dotychczasowego akademizmu) historyczne wykonawstwo muzyki dawnej jest szczególnym przypadkiem, jaki zdarzył się ostatnimi laty w muzyce współczesnej. Erupcja barwy i fantazji twórczej wynikające z uświęconych prawem kanonów, kapryśna giętkość ekspresji służącej normom o niewzruszonej pewności, sensualne szaleństwo dźwiękowych kształtów w służbie hieratycznego logosu; to wszystko, czym zachwycają na przykład Jordi Savall i Philippe Herreweghe, Trevor Pinnock i Christopher Hogwood, Musica Antiqua Köln i Hilliard Ensemble, Emma Kirkby i Tallis Scholars ma swój niebagatelny wpływ na powstające ostatnio, piękno z mądrością łączące partytury Arvo Pärta i Giji Kanczelego, Alfreda Schnittkego i Johna Tavenera, Gavina Bryarsa i Pawła Szymańskiego, Alexandra Knejfla i Sofii Gubajduliny.

Problemem i kompleksem muzyki nowej była tradycja. Problemem i kompleksem muzyki dawnej był skansen. Stało się niedawno tak, że Aaron wie, co chce powiedzieć, a Mojżeszowi koloratura nie sprawia kłopotu. Dzieje się ostatnio tak, że wybitny kompozytor (Arvo Pärt) tworzy swój muzyczny świat wedle duchowych wzorców średniowiecza, a wspaniała w wykonawstwie muzyki dwunastowiecznego Perotina grupa wokalna (Hilliard Ensemble) przygotowuje prawykonania nowych utworów, dalekich od wpływu odległych tradycji. Mapa Europy zapełnia się festiwalami, na których współbrzmi na równych prawach mówienia w sposób nowy muzyka współczesna i historyczna. I to jest sytuacja postmodernistyczna. Aby do niej doszło, muzyka musiała odkryć Bacha za pośrednictwem Weberna i Hindemitha. Bach zaś musiał się otworzyć na chorał gregoriański za przyczyną Monteverdiego i Josquina des Prés.

Bo choć zawsze jest tak, że utwór muzyczny, gdy się go gra lub śpiewa, podąża od jakiegoś początku ku jakiemuś końcowi, to przecież gdy się o nim myśli bywa, że tłumaczy się w ruchu wstecznym, a niekiedy i przez inwersję. Szczególnie wtedy gdy zza magicznego kwadratu Jan Sebastian uśmiecha się postmodernistycznie.

Andrzej Chłopecki

ANDRZEJ CHŁOPECKI, ur. 1950, muzykolog, krytyk muzyczny, komentator 2 programu Polskiego Radia, felietonista miesięcznika „Res Publica Nowa", członek rady redakcyjnej pisma „MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik" w Kolonii.

MICHAJŁO ŁOMONOSOW

ODY DUCHOWNE

MEDYTACJA PORANNA O POTĘDZE BOŻEJ

Już lampa śliczna dziennej jawy
Po ziemi jasność swą rozlała
I Boże odsłoniła sprawy:
Jakaż w promieniach blasku chwała,
Zważ, duchu mój, a śród wesela
Wystaw też sobie Stworzyciela!

Ludziom śmiertelnym tak wysoko
Gdyby dane się było dźwignąć,
Iżby doczesne mogło oko
Słoneczny z bliska glob doścignąć,
Tedy ujrzałoby otchłanie
W płonącym wiecznie Oceanie.

Tam wały pędzą płomieniste
I nie znajdują sobie brzegu;
Tam wiry kłębią się ogniste
W nieprzeliczonych wieków biegu;
Tam głazy same warem kipią
I gorejące deszcze sypią.

Taki to ogrom przeraźliwy
Iskierką jest w obliczu Ciebie.
Jakież to, Panie szczodrobliwy,
Przejasne zapaliłeś w niebie
Światło dla naszych spraw powszednych,
Którymi obarczyłeś biednych!

Spod ośmy nocnej uwolnione
Są pola, wzgórza, las i morze,
Oku naszemu odsłonione

I przezasobne w cuda Boże.
A wszelki stwór na ziemi woła:
Któż chwale Stworzyciela zdoła!

Oświeca jeno światło dzienne
Powierzchnię brył w cielesnym świecie;
Twój wzrok otchłanie bezpromienne
Przenika niewstrzymany przecie.
W światłości, co z Twych oczu bije,
Stworzenie wszelkie radość pije.

Stwórco! gdy ciemność na mnie schodzi,
Ześlij mądrości Twej promienie
I naucz mnie jako się godzi
Zanosić Tobie dziękczynienie:
Stworzeniu Twemu się zdumiewać,
Twą, Nieśmiertelny, chwałę śpiewać!

1743 (?)

MEDYTACJA WIECZORNA O POTĘDZE BOŻEJ CZASU WIELKIEJ ZORZY POLARNEJ

Oblicze swoje dzień zakrywa;
Na pola noc opada mrokiem;
Na góry czarny cień napływa;
Promienie pierzchły od nas bokiem;
Rozwarła się nam otchłań gwiezdna;
Bez liczby gwiazdy, otchłań bez dna.

Jak ziarnko piasku w morskich wodach,
Jak pyłek wpośród burzy srogiej,
Jak mała iskra w wiecznych lodach,
Jak pióro wściekłej śród pożogi,
Tak ja w otchłani ponurzony,
Gubię się, myślą udręczony!

Ustami mędrców nas uczono,
Jako tam mnóstwo światów świeci;
Tam niezliczone słońca płoną,
Tam ludów moc i krąg stuleci:
Tam, gdzie z ogólną Bóstwa chwałą
Jestestwo mocą się zrównało.

Lecz gdzież są twe, Naturo, prawa?
Z krajów Północy wschodzi zorza!
Czy słońca tam stolica wstawa?
Lodowe żarem zieją morza?
Zimne objęły nas płomienie!
Dzień między nocne wstąpił cienie!

O, ty, którego oczy wnikły
W księgi żywota wieczne prawa,
Któremu pozór rzeczy nikły
Jestestwa ustrój poznać dawa,
Który zmierzyłeś planet drogi:
Odpowiedz, skąd w nas tyle trwogi?

Kto wzburzył jasny nocą promień?
Jakoż się nie z obłoków lęgnie,
Lecz błyskawicy lotny płomień
Od ziemi do zenitu sięgnie?
Jakoż opary mroźne mogą
Śród zimy stawać się pożogą?

Tam ocma tłusta w sporze z wodą;
Tam skroś aeru gęste tonie
Promienie słońca ku nam bodą;
Tam grubych gór wierzchołek płonie;
Tam Zefir w morzu ucichł wcale,
O eter biją gładkie fale.

Rzec nie potrafisz nic pewnego
O tym, co blisko stron znajomych.
Jakiż więc przestwór świata tego?
Cóż dalsze jest od gwiazd znikomych?
Kresu stworzenia myśl nie sięga?
Jak wielka Stwórcy więc potęga?

1743

tłum. Adam Pomorski

GAWRIŁA DIERŻAWIN

WIERSZE

NA ŚMIERĆ KSIĘCIA MIESZCZERSKIEGO

Języku czasów! spiżów dźwięku!
Głos straszny mnie napełnia trwogą;
Zew słyszę, zew twojego jęku,
Zew, co do grobu wiedzie drogą.
Ledwo ujrzałem świat, dziecina,
Już Śmierci zgrzytły mi zębiska,
Jak Błyskawica kosa błyska
I moje dni jak kłosy ścina.

Jużeś, stworzenie, w losu szponie,
Z tej nikt się żywym nie wybawi;
Robak żre w lochu i na tronie,
Grobowce złość żywiołów trawi;
Czas zieje, chciwy skruszyć chwałę:
Jako do morza bystrą rzeką
Dni do wieczności nasze cieką;
Pożera państwa Śmierć niemałe.

Otchłani pomykamy skrajem,
Aż który do czeluści wpadnie;
Życie i śmierć nam obyczajem:
Rodzimy się, by umrzeć snadnie.
Śmierć dla każdego równie sroga:
Ona i gwiazdy razi grotem,
Ona i słońcom grozi złotym,
Ona i wszystkim światom trwoga.

Jedno, mniemając się być wiecznym,
Śmiertelny nierad, że umiera;
Jak złodziej Śmierć podstępem niecnym
Znienacka życie mu wydziera.

Ba! Śmierć tym bardziej czyni kroki
Spore, im widzi mniej obawy;
Nie więcej nawet piorun żwawy
Druzgotać harde zwykł opoki.

Syn zbytku, wczasu i lubości,
Gdzież, o Mieszczerski! od nas stronisz?
Już ciebie życia brzeg nie gości,
U brzegu się umarłych chronisz;
Tutaj twój proch, bez ducha przecie.
Gdzież on? – Jest tam. – Gdzie tam? – Nie wiemy.
A narzekamy! A płaczemy!
„Biada zrodzonym na tym świecie!"

Tam, gdzie uciechy, miłość, radość
Społu ze zdrowiem lśniały jasno,
Tam skrzepła krew, na twarzach bladość,
Żałością duch się wzdryga własną.
Tam, gdzie stół uczt, dziś kir i trumna;
Gdzie miała chóry swe biesiada,
Nad trumną dziś chór wyje biada!
We wszystkich Śmierć wzrok topi dumna...

Na wszystkich wgląda – na mocarze,
Którym nie dosyć rządu światów;
Możnych, co wzeszli na ołtarze
W złocie i w srebrze swych brokatów;
Na piękność wgląda i uroki,
Na rozum wgląda, zdobny w chwałę,
Na siły wgląda wybujałe –
I brzeszczot ostrzy wśród pomroki.

O, śmierci, zgrozo i popłochu!
My – w dumę obleczone zgrzebia:
Dziś bóg, a jutro garstka prochu;
Dziś jeszcze nam nadzieja schlebia,
A jutro – gdzieżeś ty, człowiecze?
Chwil kilka ledwie przemknąć zdąży
I w otchłań się chaosu grąży,
Wszystek twój czas jak sen uciecze.

Jak sen, jak błoga mara senna,
Pierzchła ode mnie chwila młoda;
Nie tyle radość już promienna,
Nie tyle miła dziś uroda,
Nie tyle płocha myśl i sprawy,
Nie tyle szczęścia mam i buty;

Zaszczytów żądzą z sił wyzuty,
Hałas mnie, słyszę, wzywa sławy.

Ależ i tak odwaga pierzchnie,
Wraz z nią do sławy dążność minie;
I ziemskich bogactw chciwość zmierzchnie,
I namiętności zginie, zginie
Rozruch i serca niepokoje.
Precz, losie szczęścia, precz mi, cuda!
Wszystko to marność, wszystko złuda:
A ja u drzwi wieczności stoję.

Czy dziś, czy jutro, Perfiljewie!
Umierać – to nasz los udzielny:
Po cóż rozpaczać, zgrzytać w gniewie,
Że twój przyjaciel był śmiertelny?
Znikomym, którym nas niebiosy
Darują, życiem ciesz się godnie.
Ze szczerym sercem żyj pogodnie
Przeznaczeń błogosławiąc ciosy.

1779

TĘCZA

Spójrz ku niebiosom! spójrz, Apellesie!
Jako po mrocznym obłoku
Ze wstążek, patrzaj, taśma wije się,
Bławat ognisty bleszczy się oku,
A ponad twoim chyli się czołem
Półkołem!

Purpura, złoto, szarłat, lazury,
Z śrebrem spławione z zielenią cienie,
Lustr cudny, gładki, szkliący się z góry
Sypią wokoło, ciche promienie
Dla zachwycenia źrenic rozwieszą
I cieszą!

Cóż tedy piękność, błysk różnofarby
Drogich kamieni, blask majestatu,
Urodą słynne rozliczne barwy,
Co chwały zawżdy przyczyniają światu:
Czym monarchowie mogą olśniewać,
Zdumiewać?

O, Apellesie! swych instrumentów,
Imaj się pęzli, a ręką hardą

Z farb różnorakich na wzór firmamentów
Łuk uczyń, linią wyprowadź twardą –
Niech się Ateny zdumieją razem
Obrazem.

Nie, izografie! – chociaż przechodzisz
Wszystkich żyjących misterstwem cudownym,
Sposobu, widzę, i ty nie znachodzisz
Wdawać się w spór z mistrzem podobnym,
Co samym wzrokiem wszystko buduje,
Rysuje.

Jedno promieńmi odbite słońce
Przez krople dżdżu lub przez rosy polne,
W mroku i w mgle wiecznie świecące,
Tymi jest barwy malować zdolne.
Weźże je sobie za wzór wysoki:
Lej światło w mroki!

Niech ono, patrzaj, od ciemnej jedynie
Odwróci chmury jasne swe oczy,
Już wszelka żywość kolorów ginie,
Znowuż się barwa obrazu mroczy:
Takowy kunsztyk na marne idzie
We wstydzie.

Kogóż to w świetle mam podobłocznym
Na równi czcić ze słońcem owym
W sercu cielesnym moim a mrocznym,
Skoro nad mrokiem jaśniejąc grobowym
Tęczą kres kładzie swarze okrutnej?
Piej, lutni!

Boga opiewaj, śmiałymi poloty
W szczerym się niechaj sercu podnosi
Duch mój ku niemu ranymi noty,
Iż Stwórca słysząc w niebiesiech te głosy
Ciszą uczucia moje napoi,
Ukoi.

Iżby pokoju tęcza skrzydlata,
Gdy w barwie zórz w niebie się jarzy,
Stanęła w zakład cichych dni świata
Ku szczęściu wszystkich państw i mocarzy.
Pokój, co ku nim światłością schodzi,
Ten ich zgodzi.

1806

tłum. Adam Pomorski

MICHAJŁO ŁOMONOSOW, 1711–1765, syn chłopa skarbowego (tj. z wolnego stanu) spod Archangielska, wychowany w zasięgu klasztoru sołowieckiego w tradycjach nie znającego poddaństwa i ortodoksji kościelnej północnoruskiego Pomorja. Studiował w Moskwie, w Petersburgu i w Marburgu (w tym ostatnim – chemię i nauki górnicze). W teorii filologicznej i w praktyce poetyckiej (począwszy od słynnej, szkolnej jeszcze Ody chocimskiej, *1739, naśladującej mieszczańskie ody niemieckiego poety Johanna Christiana Günthera, 1695–1723) za przykładem Opitza narzucił wersyfikacji rosyjskiej barokową normę sylabotoniczną i skodyfikował zasady języka literackiego (w postaci teorii trzech stylów). Pod wpływem Niemców w swoich odach panegiryczno-publicystycznych (w których głosił ideologię oświeconego despotyzmu w typie Piotra I) i w odach duchownych, z których dwie tu prezentujemy, zaszczepił poezji rodzimej konceptystyczny wzór zachodnioeuropejskiego marinizmu, podejmując w nich zarazem z wdziękiem polihistora problematykę filozofii przyrody szwabskich i saskich pietystów. Położył duże zasługi dla rozwoju nauk przyrodniczych w Rosji; należał do inicjatorów założenia pierwszego w kraju Uniwersytetu Moskiewskiego, noszącego dziś jego imię. Do barokowej estetyki Łomonosowa i jego szkoły odwołał się na początku XX wieku rosyjski modernizm.*

GAWRIŁA DIERŻAWIN, 1743–1816, najwybitniejszy po Łomonosowie przedstawiciel barokowego konceptyzmu, kultywowanego w poezji rosyjskiej współcześnie z Oświeceniem aż po kres wojen napoleońskich 1815 roku. Pochodził z biednej szlachty (z domieszką krwi tatarskiej) z Powołża, utrzymującej się ze służby wojskowej. Po chaotycznej edukacji domowej i trzech latach gimnazjum w Kazaniu, powołany w 1762 roku do wojska, po dziesięciu latach dosłużył się rangi oficerskiej. W 1773–1776 w swych ojczystych stepach kazańskich i orenburskich brał udział w wojnie z Pugaczowem. Owczesnym nastrojom (obcym przyrodzonemu zazwyczaj optymizmowi i wyznawanej antyarystokratycznej ideologii oświeconego despotyzmu, uosobionego w Katarzynie) dał wyraz w trenie na śmierć księcia Mieszczerskiego, petersburskiego Lukullusa. Po latach raczej burzliwej służby w administracji cywilnej (od 1777) Tęczą *poprzedzał zawarcie pokoju z Napoleonem w Tylży. Dwie przede wszystkim cechy zapewniły żywotność dziełu Dierżawina. Po pierwsze, niezwykły, wsparty instrumentacją głoskową i paronomazją, barwny sensualizm wizji poetyckiej, mający analogie w szkole martwej natury malarstwa rosyjskiego XVIII wieku, a kojarzący się z niderlandzkim barokiem (konkret rodzajowy, przedmiotowy i pejzażowy, światłocień), z tzw. metafizycznym nadrealizmem i z naiwnym detalizmem prymitywów XX wieku. Jako drobny przykład może tu posłużyć opis zegara w pierwszej strofie, poddający koncept całemu wierszowi* Na śmierć Mieszczerskiego. *Po drugie, śmiałość barokowej groteski, w której miesza wzniosłość z rubaszną trywialnością, zachowując dar lapidarnego paradoksu, nieraz uderzającego celnością eliptycznej formuły.*

JAN BŁOŃSKI

UPARTE TRWANIE BAROKU

W Polsce barok obecny jest wszędzie. Tak jest oczywisty, że prawie niezauważany. W Wielko- i Małopolsce przesłania poprzednie epoki, nie tylko w kościołach. Na wschód od Wisły cała prawie widzialna przeszłość jest barokowa: starsze zabytki są rzadkie i niezbyt widoczne. W tych prowincjach wiek XVII – choć burzliwy i okrutny – był jednak jakimś kulturalnym apogeum... Starania Hozjusza wtedy właśnie przynosiły owoce. Religia jęła rzeczywiście kształtować codzienność rodzinnej społeczności... Wtedy także zwykła – nie tylko zamożna – szlachta posłała chłopców do szkół i przyswoiła sobie zwyczaje i ceremonie, które wkrótce zostaną uznane po prostu za „polskie". Na początku XVIII stulecia – mimo czy niezależnie od politycznych nieszczęść – przekształcił się też język i nabrał cech, które zachował do dzisiaj.

Tak doszło stopniowo do utożsamienia „barokowego" z „polskim", stylu historycznego z osobliwością narodową. Nie ma w tym nic szczególnego, styl „klasyczny" długo przecież utożsamiano z „francuskim". Dziwne jest raczej to, że wielu Polaków, nawet wykształconych, nie zdaje sobie w pełni sprawy z tej identyfikacji: obojętne, czy mowa o kolędach, zamiłowaniu do retoryki czy skłonności do teatralizacji stosunków międzyludzkich. Tak więc chcąc zrozumieć obecność baroku w literaturze (kulturze) polskiej XX wieku, musimy najpierw uprzytomnić sobie, że jest on „swojski" i że odczuwamy go jako zjawisko nie tyle historyczne, ile geograficzne...

Inaczej mówiąc, obecność baroku jest w Polsce tak powszechna, że prawie anonimowa. Jako „nagi fakt" rzadko staje się również problemem: nie pobudza do dysput i nie zmusza do światopoglądowych wyborów. Barok jest w Polsce wszędzie, ale zarazem – dziwna rzecz! – nie powołuje do istnienia arcydzieł. A jeśli nawet powstają, to prędko giną, jak naj-

wspanialsza z rezydencji, Krzyżtopór... Odrodzenie zrodziło szybko potężne talenty, od Kochanowskiego poczynając. Tymczasem polskiemu barokowi dziwnie brakuje „lokomotyw", które by jego problematyce nadały wymiar uniwersalny. Dlatego też, aby do nas dotrzeć, musi ona zostać zaktualizowana, przeinterpretowana przez naszych współczesnych. Najefektowniejszą z tych reinterpretacji zawdzięczamy Gombrowiczowi. Oparta jest ona właśnie na utożsamieniu „Polaka" z „człowiekiem baroku" czyli na pojęciu „Sarmaty". To utożsamienie nie narzuca się jednak od razu, musi zostać odtworzone, wypracowane.

Pod koniec życia, znużony „zachodnią *episteme*", czyli wszystkimi freudyzmami, scjentyzmami i strukturalizmami, które rozpuszczają ludzkie „ja" w doktrynach i systemach... pod koniec więc życia Gombrowicz przedstawiał swój *Dziennik* „jako wdarcie się w kulturę europejską wieśniaka, czy szlachcica, szlachcica polskiego ze wsi (...) ja to wyniosłem z domu i ten styl szlachecki jest czymś niesamowicie odpornym (...) ja tak po kulturze spaceruję, jak szlachcic po sadzie na swoim folwarku i próbując gruszki, albo śliwki, mówię: ta dobra, a ta nie smakuje (...) Mógłbym określić siebie jako szlachcica polskiego, który odkrył swą rację bytu uniwersalną w tym, co nazywam dystansem do formy" (D 10, 114)[1].

Chce on znaleźć strategię, która by pozwoliła mu zmieniać i zmyślać siebie samego tak, aby podobać się sobie... ale też innym, najchętniej sąsiadom. Inaczej mówiąc, osobowość pojmuje jako grę: stąd obraz szlachcica (ani szaraka ani arystokraty!), który panuje nad modą, obyczajami, kulturą... miast się im poddawać. Ale ten obraz ma rozliczne literackie antecedencje! Od razu myślimy o Potockim, co pisał sobie a sąsiadom, o Pasku, o Reju, co nieustannie gadając (= pisząc) doglądał zarazem swych włości... Nic bardziej anachronicznego niż ci Sarmaci. Ale anachronizm przestaje dyskwalifikować, kiedy się już udowodniło, że Sartre'a i Nietzschego ma się w małym palcu! Przeciwnie, pomaga on wtedy uzyskać dystans także do tych mędrców!

„W tym sęk, że ja wywodzę się z waszego śmietnika (...) dziś przez okno widzicie, że na śmietniku wyrosło drzewo, będące parodią drzewa" (D I 59–60). „Parodią drzewa" jest oczywiście *Trans–Atlantyk*, gdzie Gombrowicz powtarza i zniekształca sytuacje z *Pana Tadeusza*, ale w rozdętym, pokracznie patetycznym stylu, który odsyła wprost do sarmackiego XVII czy XVIII wieku. Zarazem zaś – wciąga nas w wielce podejrzaną intrygę, co zdaje się prowadzić do triumfu „synczyzny" nad „ojczyzną", czyli w kierunku dokładnie przeciwnym Mickiewiczowskiemu...

Interpretacja *Trans–Atlantyku* nie jest tu moim zadaniem. Jedno tylko: pisarz jest całkowicie świadomy pokrewieństwa, ba, przenikania się swoich postaci. Dobrze znajomy dziedzic w ogrodzie jest bezpośrednim spadkobiercą „szlachcica Sarmaty". Określa to styl będący amalgamatem

[1] Przytoczenia z Gombrowicza według *Dzieł*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986 i n. D = *Dziennik*, T = *Trans–Atlantyk*. Przytoczenia z wierszy Miłosza według *Wiersze*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1993.

mowy Paska, Rzewuskiego i Gombrowicza. Pozwala on pisarzowi być sobą w cudzym przebraniu: sławetny „dystans względem formy" to współczesna replika gry prawdy i pozoru, złudzenia i rzeczywistości, gry, która była prawdziwą obsesją baroku... Tym samym barok i polskość okazują się raz jeszcze – osobliwie bliskie, tożsame właściwie. Byle tylko Polacy nie wstydzili się swej sarmackiej barokowości (czy barokowego sarmatyzmu). Niech nie naśladują rzekomo „dojrzalszych", nie zatracają się w ideologiach i systemach, niech raczej „będą sobą"... czyli poddają się swobodnej ludyczności pisarza.

Retorykę *Trans–Atlantyku* („nikogo ja na te kluski stare moje, na Rzepę może i surową nie zapraszam", T s. 9) rozpoznać można w okamgnieniu: zrodziła się ona z panegirycznej elokwencji baroku. Jawne nadużycie hiperboli – czyli ostentacyjna przesada – zostaje niejako pomnożone przez dosadność, cielesność obrazowania. Zestawienie tak sztuczne (groteskowe), że czytelnik nie może przyjąć wypowiedzi dosłownie. Z miejsca uzna je za literacki chwyt, owoc słownej zabawy... co z kolei pozwala pisarzowi przemycić rozmaite przewrotne czy wręcz skandaliczne treści. Także szlachcic–Sarmata „ścieląc się podnóżkiem" przed magnatem dawał mu – przez użycie przesadni – do zrozumienia, że hołdowniczy dyskurs jest tylko konwencją czy zabawą, zaś „podnóżek" – tak biegły w retoryce – czuje się naprawdę „równy wojewodzie". Znowu więc wracamy do barokowej poetyki iluzji czy pozoru.

U Miłosza spadek baroku jest skromniejszy a może tylko dyskretniejszy. Owszem, tu i tam trafiamy na bezpośrednie echa poezji XVII czy XVIII wieku:

Pycha ciała i sława,
pocałunki i brawa,
komu to?
Medykowie, prawnicy,
oficerowie śliczni,
w czarnej jamie.
Futra, rzęsy, obrączki
Ukłony w słońcu po mszy.
Odpoczywanie.
Dobranoc piersi parzyste,
śnijcie sny wiekuiste
bez pająków.

(*Miasto bez imienia*, II 170)

Ale, jak wiadomo, można u Miłosza znaleźć wszystko i jeszcze więcej, a więc także barok musi być w jego poezji obecny. Tym bardziej, że wracając często wyobraźnią do ziemi ojczystej musi niejako powracać do baroku: czyż jego stolicą nie było Wilno?

Ta obecność stanie się lepiej zrozumiała, jeśli pomyśleć o wyobraźni Miłosza i także o możnościach, jakie przypisuje poezji. Zwłaszcza po 1968 roku nie przestaje on przypominać, że sztukę, a już zwłaszcza poezję,

uważa za naśladownictwo, *mimesis*, i wierzy jak w Ewangelię, że „świat istnieje niezależnie od (...) spekulacji umysłu i gier wyobraźni".

Mnemosyne mater musarum – powtarza Miłosz. Tak, poezja rodzi się z pamięci, ale spełnia za sprawą wyobraźni, która nasyca znaczeniem spamiętane szczegóły (obrazy) rzeczywistości. Miłosz mówi też o „momencie wiecznym" i chciałby wyobraźnią uporządkować przestrzennie świat widzialny... Ale co tutaj znaczy nasycanie, nadawanie znaczenia? Chyba: podporządkowywanie szczegółów coraz to większym (czy wyższym) całościom (co prowadzi do maksymalnej mobilizacji kontekstów). A także: uwidocznianie czy odsłanianie hierarchii zakotwiczonej w naturze, widocznej w symbolach i opartej – w ostatecznym rachunku – na tajemnicy Boga. Unieruchamiając i uświęcając przestrzeń, poezja odtwarza i utrwala byt: taki jest chyba metafizyczny sens słowa „ocalenie", które tak sobie Miłosz ulubił: używał go przecież także w znaczeniu moralnym czy nawet politycznym.

Nie ma więc, przynajmniej na pierwszy rzut oka, nic ezoterycznego w tej poetyce – jeśli tak wolno powiedzieć – skandalicznie tradycyjnej. Nie potępiłby jej na pewno ksiądz Sarbiewski, najwybitniejszy z mistrzów siedemnastowiecznej poetyki. Miłosz opiera się przecież na przekonaniu, że *ens et pulchrum convertuntur*, zbieżne są piękno i byt: stąd właśnie podziw i miłość dla wszystkiego, co choćby na chwilę zaistniało na tym świecie i co dlatego właśnie poeta chciałby ocalić i umocnić.

Tymczasem jednak poezja – poezja, nie poetyka! – Miłosza pełna jest sprzeczności i niepokojów... Dla Kochanowskiego świat był „pełen dobrodziejstw, którym nie masz miary" i wielbiąc stworzenie poeta wielbił tym samym Stworzyciela. Ale już w następnym pokoleniu naruszona została ta błogosławiona równowaga... Cóż powiedzieć o naszych czasach, o czasach Miłosza! Momenty pełni – czy równowagi – zdają się przelotne, znikliwe: rzeczy, pozbawione obecności czy przynajmniej podpory Boga, opróżniają się jakby z bytu, tracąc cielesność, materialność, która przynosi tyle radości zmysłom:

> Z drzew, polnych kamieni, nawet cytryn na stole
> Uciekła materialność i widmo ich
> Okazywało się pustką, dymem na kliszy.
>
> (*Oeconomia divina*, II 224)

Byt rozsnuwa się tak, jak „srebrnieją" czy „nikną" litery. Sprowadza się jakby do zmiennej gry cząsteczek i w końcu rozpuszcza, rozmywa w równaniach matematyków... Taki jest współczesny odpowiednik starożytnego *memento mori*. Ale nie koniec udręki: kontemplacja piękności (czyli zachwyt nad bytem) może niesie w sobie własne potępienie. Czy bowiem miłość stworzenia może być wystarczającą racją miłości Boga?... albo – gorzej jeszcze – czy przypadkiem ten Bóg nie jest potrzebny poecie tylko po to, aby usprawiedliwiał czy uświetniał jego estetyczne przedsięwzięcia? Jak trudno dziś uzgodnić to, co religijne, z tym, co estetyczne! Ta trudność z kolei staje się istotnym tematem twórczości. Kondycja artysty,

której przecież nie może odrzucić... – wydaje mu się coraz bardziej podejrzana. Czuje się jakby odsunięty, może nawet potępiony:

> W pewnej odległości postępuję za Tobą, wstydząc się podejść
> Bliżej.
> Może to prawda, że Ciebie w skrytości kochałem.
> Ale bez wielkiej nadziei, że będę przy Tobie jak oni.
>
> (*Odległość*, III 44)

Początki rozdarcia, o jakim mówi Miłosz, nie są bynajmniej nieznane: pojawiły się właśnie w czasach baroku, razem z pochodnymi pytaniami i problemami. Można nawet powiedzieć, że to rozdarcie jest od baroku nierozłączne. Religijność ówczesna prowadziła raczej do surowości i wyrazistości form. A przecież ustąpiła – także w kościołach – niesłychanej bujności i plenności tychże! Czuć w baroku radość życia, zaborczą energię, która zbuduje nowożytną Europę! Także Miłosz przyznaje się do swego – rzeczywiście niezwykłego – „łakomstwa" rzeczy. Pamięcią i wyobraźnią pragnie zachować czy odtworzyć wszystko, wszystko, czego zasmakował i co pokochał! Całkiem tak jak pisarze baroku – zwłaszcza polskiego – którzy starali się wszystko wtłoczyć w swe opasłe katalogi... Ale zarazem nie może się obejść bez sankcji religijnej, czuje, że świat w złu leży, że ocalić go może tylko Byt absolutny. I nic w tym dziwnego, bo przecież wzorzec teologiczno-wychowawczy, zaprowadzony (przez jezuitów zwłaszcza) po Soborze Trydenckim, zachował się chyba najdłużej w tej „innej" Europie, którą opiewa Miłosz.

Aby to zrozumieć, dość przeczytać kilka wierszy, które Miłosz poświęcił swemu katechecie, księdzu Chomskiemu. Zwłaszcza w pierwszym, napisanym w roku 1934, łatwo rozpoznać barokowe widowisko zbawienia i potępienia... widowisko, które długo i zawile chciano łączyć z „katastrofizmem", nadrealizmem czy nawet z romantyzmem. Religijne tło baroku (i barokowa religijność!) ujawnia się nieraz bezpośrednio. Kiedy Miłosz mówi o zbawieniu, grzechu, cierpieniu itp., wyobraźnia podsuwa mu często obrazy, sceny, postacie z XVII czy XVIII wieku, jak w *Mistrzu*, gdzie barokowy kompozytor roztrząsa związek między muzyką (więc sztuką) a złem. Albo jak w *Gdzie wschodzi słońce...*, gdzie poeta przedstawia samego siebie (czy też swego sobowtóra) pod postacią kalwińskiego kaznodziei... I wreszcie – sam Miłosz, mówiąc o sobie, przedstawia się jako człowiek, który poznał los ludzki w trzech wiekach... zaś wiek XVIII, którego żywą obecność czuł w Wilnie, nie był jeszcze naprawdę wiekiem Oświecenia...

Tak więc u obu tych pisarzy znać – ledwie przesłoniętą – obecność wzorców wrażliwości powstałych w XVII wieku i naznaczonych piętnem baroku. Istotnie, te wzorce, modele, stereotypy obecne są wciąż w polskiej kulturze, także literackiej. Gombrowicz i Miłosz podejmują je i interpretują po swojemu, nie odwołując się (lub odwołując rzadko) do filozofii czy literatury baroku. Ta barokowa spuścizna tkwi jednak w twórczości obydwu, choćby inaczej nazywana... i obaj dobrze o tym wiedzieli.

Jawnie – ale może też powierzchowniej? – sięgali do niej młodzi, zwłaszcza poeci. Pierwszy był chyba Tadeusz Gajcy. Gajcy miał dwadzieścia dwa lata, kiedy zginął w powstaniu warszawskim. W jego poezji barok jest zwłaszcza ucieczką, niezbornością, chaosem świata przeżywanego jako codzienna apokalipsa... Ucieczką cudowną i przerażającą jednocześnie. Dziesięć lat później zafascynowało Grochowiaka barokowe zmieszanie stylów, dziwaczne małżeństwo wzniosłości i brzydoty, przy czym ta ostatnia była wyraźnie naznaczona erotycznie... Brylla zaś uderzyły sarmackie grubiaństwo, pokraczność, niezdarność: przerażały go one, ale także – jawnie przyciągały, choćby dlatego, że były naprawdę nasze, naprawdę swojskie...

Podobieństwom tematycznym odpowiadały – czasem... – analogie poetyk. Wiek XVII miał silną świadomość swoistości, ozdobności języka poetyckiego. Znamionowało to także awangardę konstruktywistów i post–konstruktywistów, czyli poetyckie środowisko „Zwrotnicy" w latach 20. i także „lingwistów" z lat 60. i 70. Już Peiper zachwycał się Gongorą... Można więc chyba uznać za „barokowe" rozumienie poezji jako samoanalizy języka, jak chcieli Balcerzan, Karpowicz i młody Barańczak.

Dziwniejszy jeszcze przypadek „klasycyzmu", głoszonego mniej więcej od roku 1965 przez Jarosława Marka Rymkiewicza i Ryszarda Przybylskiego. Wedle Rymkiewicza twórcze moce poezji nie zakładają wcale oryginalności. Przeciwnie, rodzą się z powtórzenia: Rymkiewiczowska „repetycja" zakłada zdolność ożywienia wszystkiego, co było nam kiedyś wspólne. Wspólne jako ludziom: stąd odwołanie do Junga i teorii archetypów. Ale wspólne nam także jako dziedzicom określonej kultury: stąd nacisk kładziony – wzorem Curtiusa – na trwałość literackiej topiki i – wzorem Eliota – na „obiektywizację" wypowiedzi poetyckiej. Bardzo to był osobliwy program literacki, na pewno podniecający intelektualnie... Ale też – między nami mówiąc – niezbyt „klasyczny", zważywszy choćby na romantyczne pochodzenie teorii archetypów...

Więc może był to program krypto–barokowy? Jakich to poetów wielbił Rymkiewicz? Angielskich poetów metafizycznych... A w Polsce? Poetów wczesnego baroku z Naborowskim na czele. Stąd trochę dziwaczny i na pewno ryzykowny wniosek. Czy nie jest niestety tak, że straciliśmy zdolność pełnego zrozumienia, odczuwania, utożsamienia się z twórczością epok „klasycznych"? Że nie docierają już do nas wielkie przykazania ładu, stosowności, zgodności i umiaru? I jeżeli podtrzymujemy jeszcze kontakt z tradycją klasyczną, to przede wszystkim dzięki barokowi, będącemu jakby bramą, wiodącą zbyt późno narodzonych – jeśli nie do samej klasycznej Arkadii, to przynajmniej w jej okolice... Jeśli nawet tak nie jest, to chyba tak było w poetyckiej praktyce Rymkiewicza i towarzyszy.

Polski barok naznaczony był silnie – jezuicką zwłaszcza – kontrreformacją (albo, jak kto woli, katolicką reformą). U swoich początków pozostawał w bezpośrednim kontakcie z Rzymem. Kilkanaście zaledwie lat dzieli budowę rzymskiego Il Gesù i krakowskiej świątyni Piotra i Pawła. Ta

właśnie kulturalna bliskość uwrażliwiła go na rosnącą komplikację form odziedziczonych po renesansie i trwale też obecnych w pamięci i wyobraźni poetów i artystów. Ale polski barok oparł się również na spadku – nie tak dawnego... – średniowiecza i na tradycjach lokalnych, zwłaszcza, na wschodzie kraju. Zaś gusta prowincjonalnej szlachty nadawały mu – z biegiem lat – rysy coraz bardziej sarmackie...

Te trzy cechy polskiego baroku odzywają się dziś jeszcze dalekim i trochę przewrotnym echem. Gombrowicz, robiąc oko do czytelnika, udaje Sarmatę. Dziedzictwo religijne odzywa się najwyraźniej u Miłosza. U wielu wreszcie poetów odnawia się często słowne wyrafinowanie i gust do konceptu, tak znamienny dla baroku.

Jan Błoński

JAN BŁOŃSKI, ur. 1931, prof. dr hab., wykładowca filologii polskiej UJ. Krytyk i eseista. Autor m. in. *Poeci i inni* (1956), *Zmiana warty* (1961), *Widzieć jasno w zachwyceniu* (1964), *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku* (1967), *Odmarsz* (1978), *Kilka myśli co nie nowe* (1985), *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu* (1994), *Biedni Polacy patrzą na getto* (1994). Mieszka w Krakowie.

Niniejszy tekst jest polską wersją wykładu opublikowanego w zbiorze *Le Baroque en Pologne et en Europe*, red. M. Delaperrière, Paris 1990.

WYDAWNICTWO ZNAK POLECA

Thomas Campion
33 PIEŚNI

Stanisław Barańczak przybliża polskiemu czytelnikowi poezję elżbietańskiego pieśniarza, kompozytora i wirtuoza lutni, który wedle słów tłumacza „w historii i poezji, i muzyki" osiągnął „zaledwie doskonałość".

WOJCIECH BONOWICZ

TRADYCJA OCZYWISTA?

KILKA UWAG O RECEPCJI BAROKU W POLSKIEJ POEZJI WSPÓŁCZESNEJ

Usiłowano już wielokrotnie odpowiedzieć na pytanie, czym dla polskiej poezji współczesnej była (jest nadal?) lekcja baroku.[1] Niemniej wciąż trudno oddzielić to, co naprawdę „było", od tego, co tylko się „zdawało": rzeczywiste wpływy i powinowactwa od wmówień i nieporozumień. Krytyka nadal dosyć chętnie i nie zawsze rozważnie posługuje się kategoriami „baroku" i „barokowości" (ostatnio na przykład zdarzyło mi się kilkakrotnie czytać o panującej jakoby w teraźniejszej poezji polskiej „modzie na barokowy styl obrazowania"). Byłoby pożyteczne prześledzić, jak znaczenia tych i pokrewnych im pojęć ewoluowały pod piórami krytyków (i publicystów); w owych zmianach znajdowały bowiem odbicie kolejne zwroty w rozumieniu tradycji barokowej i ocenianiu zakresu jej oddziaływania. Już u schyłku lat 70. stała się ona tradycją na tyle rozpoznaną, że – jak pisze o tym Maria Eustachiewicz – mogła być odkrywana w dowolnym tekście, a już na pewno wszędzie tam, gdzie pojawiała się choć jedna antyteza lub paradoks.[2]

---

[1] Z prac opublikowanych w ostatnim dziesięcioleciu na uwagę zasługują: M. Eustachiewicz, *Z recepcji baroku w poezji polskiej po roku 1956*, w: *Z badań nad polską tradycją literacką*, pod red. J. Łukasiewicza, Wrocław 1993; M. Kaczmarek, *Od anatemy do fascynacji, czyli o żywej obecności sarmackiego baroku w literaturze współczesnej*, w zbiorze: *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, Opole 1985 (oraz kilka innych prac w tym tomie); A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi o śmierci niechybnej" księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991 (zwłaszcza rozdz. VII i VIII); E. Dąbrowska, *Przetwarzanie tradycji – czyli jak jest obecny barok w polskiej poezji współczesnej*, w zbiorze: *W kręgu baroku i barokowości*, Opole 1993 (tamże praca M. Rowińskiej-Szczepanik); J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993 (tu rozdz. VII: *Barok a nasza współczesność*); w języku francuskim – prace J. Błońskiego (artykuł ten publikujemy w niniejszym „Znaku") oraz M. Delaperrière w zbiorze: *Le Baroque en Pologne et en Europe*, pod red. M. Delaperrière, Paris 1990.

[2] M. Eustachiewicz, j.w., s. 19–20.

Tu zresztą ujawnia się kolejny problem, przed jakim musi stanąć ktoś, kto nosiłby się z zamiarem wyczerpującego opisania interesującego nas tutaj zjawiska. Ogrom pracy, jaką wykonano w ciągu ostatnich czterdziestu lat po to, by barok z tradycji zapoznanej, „nieoczywistej" (określenie Marii Eustachiewicz), a nawet pogardzanej, stał się dziedzictwem przyswojonym, docenionym i – zwłaszcza na przełomie lat 80. i 90. – spopularyzowanym, może wprawiać w zakłopotanie.[3] Wizja przeszłości jest nieustannie rozszerzana i weryfikowana. Wprawdzie byłoby przesadą oczekiwać od badaczy i krytyków literatury współczesnej, że będą owemu procesowi towarzyszyć z jednakowo wytężoną uwagą, niemniej trudno nie dostrzec, że rozumienie baroku nawet w pracach poświęconych jego dwudziestowiecznej recepcji jest niekiedy dosyć schematyczne, by nie rzec – stereotypowe. Świadomość, że na przykład coś takiego jak „wyobraźnia barokowa" jest do pewnego stopnia tworem sztucznym, zlepkiem różnorodnych i nieraz dość odległych w czasie elementów, bardzo by się niektórym jej rewelatorom przydała.

Kolejną sprawą jest odnajdywanie powinowactw baroku i współczesności poza obszarem literatury i sztuk pięknych. Chodzi zwłaszcza o wielokrotnie opisywaną adekwatność ówczesnej atmosfery duchowej, którą wytwarzało współzawodnictwo licznych i często sprzecznych ze sobą światopoglądów, powszechność wojen oraz gwałtowność przemian politycznych i społecznych na kontynencie europejskim. Pomimo szeregu istotnych różnic antynomiczna wizja świata, jaką pozostawili ludzie baroku (a którą my nie tylko w oparciu o literaturę rekonstruujemy), okazuje się bliska naszemu odczuwaniu. Barokowa metafizyka wydaje się pod wieloma względami pokrewna naszej, a wieloznaczność odniesień do materii i cielesności odpowiada lękom i tęsknotom człowieka współczesnego. Nawet nasza wrażliwość oraz nasz stosunek do śmierci, a więc i do religii – swymi korzeniami zdają się sięgać tamtych niespokojnych czasów.

Tego typu analogie można bez trudu mnożyć. Sami poeci, od Tadeusza Peipera począwszy, wielokrotnie wypowiadali się w tym właśnie duchu. Przypomnijmy oryginalny, a zarazem ostrożny sąd założyciela „Zwrotnicy":

> Między epoką baroku a naszą istnieją pokrewieństwa. Sprawa formowania ruchu jest jedną z najważniejszych trosk także dla nas. Wprawdzie interesujący nas gatunek ruchu jest inny od tego, jaki interesował ludzi baroku, wprawdzie dla nas szczególnego znaczenia nabrał dalekobieżny ruch poziomy i wzwyżny, a przede wszystkim szybki ruch zdarzeń psychicznych, jednak pokrewieństwo jest wyraźne. Także wpływ idei naukowych na nasze odczuwanie człowieka i świata są podobne.

[3] Nie wystarczyłoby miejsca, by wymienić choćby najważniejsze prace. Z wydanych w ostatnich latach wspomnę trzy: D. Gostyńskiej, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991; M. Hanusiewicz, *Świat podzielony. O poezji Sebastiana Grabowleckiego*, Lublin 1994; wreszcie – głośną, ale rzadko przywoływaną w tym kontekście książkę L. Kołakowskiego, *Bóg nam nic nie jest dłużny. Krótka uwaga o religii Pascala i o duchu jansenizmu*, Kraków 1994.

W wypowiedziach innych poetów obraz baroku bywał nieraz nadmiernie podporządkowany wizerunkowi rozedrganej teraźniejszości.[4] Stwarzało to okazję do powstawania rozmaitych nieporozumień. Zachęcało między innymi do prób – rzadkich, co prawda – generalizowania związków współczesności z tamtą tradycją.

A zatem w punkcie wyjścia rozważań nad barokową przygodą poezji współczesnej uwzględnić trzeba przynajmniej trzy okoliczności. Po pierwsze, zawinioną przez różne czynniki (w tym i krytykę literacką) „nieostrość" owej tradycji. Po drugie, fakt, iż jest ona nieustannie wzbogacana i reinterpretowana. Po trzecie wreszcie, przekonanie, że bliskość obydwu epok wynika z ogólniejszych, choć nie zawsze właściwie rozpoznawanych przyczyn.

Gdyby chcieć ułożyć listę współczesnych polskich poetów, których w ten czy inny sposób wiązano z tradycją barokową, to należałoby wpisać na nią nazwiska niemal wszystkich najwybitniejszych, nie mówiąc już o wielu znaczących czy drugorzędnych autorach. A przecież czujemy, że nie mieli i nie mają racji ci, którzy – jak Bogusław Żurakowski – proponowali uznać barok za „model współczesnej poezji polskiej".[5] Taki model nie istnieje, chyba nigdy nie istniał, choć jeszcze pewnie w latach 70. mogło się wydawać, że powstanie. „Estetyka brzydoty", „poetyka paradoksu", „manieryczność stylu", konceptyzm, wirtuozeria formalna – czy te i podobne im właściwości wiersza współczesnego są wystarczającymi dowodami na jego „barokowość"? Tym bardziej, że znajdziemy w nim także jakości przeciwne i to wcale nie będące w mniejszości?

Spośród poetów debiutujących po roku 1956 pierwszym, w twórczości którego związki z barokiem dostrzeżono i opisano, był Stanisław Grochowiak. Już otwierający debiutancki tomik wiersz *Modlitwa* nasuwał takie skojarzenia, choć tej przedziwnej litanii, skierowanej do Matki Boskiej „od Aniołów" i „od pająków", patronował właściwie Gałczyński. Rychło okazało się, że u Grochowiaka tak już będzie zawsze: barokowe echo będzie się odzywać, ale odbite od innych poetów. Turpistyczna wyobraźnia nieuchronnie kierowała autora *Menueta z pogrzebaczem* w stronę poetów siedemnastowiecznych. Ale od Morsztyna ważniejszy bywał Norwid, od Kochowskiego – moderniści i nadrealiści. W ostatnich książkach Grochowiaka (zwłaszcza w tomie *Haiku–images* z 1978 roku) sytuacja ta skomplikowała się jeszcze bardziej. „Bóg błogosławi małomównym" – pisał poeta – „Wielka jest przeto moja wina / W hałasie weselników / Roz-

[4] Na przykład Jerzy Stanisław Sito pisał w latach 60.: „Epoka nasza pod wieloma względami podobna jest do epoki baroku: filozofia indywidualizmu zginęła bezpowrotnie w okopach pierwszej wojny, filozofie masowe są ranne, być może śmiertelnie ranne, w wyniku historii najnowszej. Raz jeszcze świat – i Wszechświat – puszczone zostały w ruch; inny niż ruch człowieka. Na naszych oczach starły się dwie cywilizacyjne formacje, przekształcają się i pożerają wzajemnie (...) Religia milczy lub do niedawna milczała, zaś filozofia nie wie" (J. St. Sito, *W pierwszej i trzeciej osobie*, Warszawa 1967, s. 189).

[5] B. Żurakowski, *Paradoks poezji*, Kraków 1982, s. 80. Żurakowski uważa, że na „modelu baroku można rozpiąć i opisać poważną część »wziętych« dziś poezji". Dodaje przy tym ostrożnie: „Nie trzeba udowadniać, że istnieje także typ poezji pozbawiony znamion barokowości, ale ten właśnie nas tu nie interesuje" (j.w., s. 6).

noszących ni to placki ni to porcje mamałygi / Ni słońca barokowych monstrancji."

Zwracano wielokrotnie uwagę na pojawiające się u Grochowiaka antytezy, wyrażenia oksymoroniczne, zaskakujące peryfrazy i szereg innych środków, za pomocą których poeta zderzał przeciwstawne jakości.Wydobywano też barokowe motywy i tematy. Chciałbym w tym miejscu, korzystając ze znakomitej monografii polskiego baroku pióra Czesława Hernasa, wskazać na jeden wątek, może nie tak wyraźny, ale niewątpliwie obecny w tej twórczości. Wspomniany badacz dostrzegł w poezji Jana Andrzeja Morsztyna skłonność do łączenia tematyki miłosnej ze świadomością kryzysu cywilizacji. Rodziło to tęsknotę do uczuć naturalnych, wolnych od konwenansu i interesowności – „nagich"; „nie naga miłość twoja (...) ale lubi szaty", pisał autor *Kanikuły*. Miało to wpływ na język tamtej poezji; zderzał się w niej „nurt wysokiej stylistyki, poszukujący barokowego wyrafinowania wyrazu", ze stylem niewybrednym, nawet wulgarnym.[6] U Grochowiaka próżno by szukać tej drugiej skrajności: był on poetą raczej niechętnie sięgającym do najniższych rejestrów języka. Natomiast nieobca mu była niewątpliwie skłonność do przenoszenia w sferę erotyki konfliktów o ogólniejszym znaczeniu; podobny charakter miała w jego poezji opozycja „nagości" i „stroju" (także – „pudru"). Godne uwagi, że opisując kobietę „nagą wśród przepychu" odwoływał się zarazem do siedemnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego.

Ale podobnie jak u wielu barokowych twórców nagość jest w wierszach Grochowiaka także nagim ciałem zmarłego – chociażby w nawiązującym do sławnego obrazu wierszu *Lekcja anatomii (Rembrandta)*, gdzie zresztą ciało opisywane jest trochę jak strój, przebranie. Jerzy Kwiatkowski trafnie nazwał autora *Agrestów* – dandysem śmierci, który choć „barokowo ukazywał jej wspaniałość i groteskowość", to jednak „po młodopolsku łączył ją ze sztuką (...) i z kobietą".[7] Warto tu odpowiedzieć, że owa „wspaniałość śmierci" jest u Grochowiaka prawie ateistyczna, co oznacza, że nie towarzyszy jej nadzieja zmartwychwstania: „W małej czeluści / Tam Bóg mnie opuści / Chyba że wyjdę z śmierci prześcieradeł / Na – Boże pomiłuj – powtórną zagładę" (*Łazarz*). Natręctwo, z jakim problematyka śmierci powraca w kolejnych książkach, przywodzi na myśl poetów późnobarokowych. W zakończeniu z lekka stylizowanego na sarmacką gawędę wiersza *Polowanie na cietrzewie* czytamy:

Filozofii jam głodny.
Wstałem –
I tak już do rana
Skubiąc zdechłe cietrzewie, wiedliśmy rozprawę
O śmierci niechybnej.

Jednak ani Grochowiak, ani większość jego rówieśników nie weszła

[6] Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 1980 (wyd. 4), s. 283–285.
[7] J. Kwiatkowski, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 116.

w tradycję barokową na tyle głęboko, by przy jej pomocy i w dialogu z nią kształtować własny światopogląd. Właściwie z powodzeniem uczynił to jedynie Jarosław Marek Rymkiewicz. Można rzec, że od tomu *Człowiek z głową jastrzębia* (1960) po ostatni zbiór wierszy zatytułowany *Moje dzieło pośmiertne* (1993) poeta ten – używając frazy na wpół barokowej – spiera się z ówczesnym widzeniem świata i człowieka i nieustannie konfrontuje je z dziedzictwem literackim i filozoficznym innych epok. Dlatego jego z pozoru jednostajny wiersz mieni się rozmaitymi odcieniami: Sęp, Naborowski, Morsztyn, Baka, angielscy poeci metafizyczni spotykają się tam ze Słowackim, Leśmianem, Eliotem, przedwojennymi katastrofistami, ale też i z dawniejszą – grecko–rzymską i średniowieczną – tradycją. Wbrew temu, czego się obawiano, Rymkiewicz nie poprzestał na repetycji wzorów, nie „rozpuścił" swojego talentu w aluzjach, parafrazach, cytatach, słowem – w grach międzytekstowych. Dlatego – cokolwiek by zarzucać jego pomysłom teoretycznym[8] – nie stał się nudnym stylizatorem[9], ale przewodnikiem duchowej przygody.

Treścią owej przygody są, podobnie jak w twórczości Grochowiaka, sprawy śmierci i nieśmiertelności. Tyle że u Rymkiewicza chodzi nie tylko o śmierć i nieśmiertelność ludzką, lecz w równym stopniu o śmierć słów, pamięci, poniekąd także – Boga (przypomnijmy choćby wiersze *Jeśli nie istnieje* i *Krytyka czystego rozumu* z tomu *Co to jest drozd*); a wreszcie i o nieśmiertelność pojętą jako „śmierć samej śmierci" – wątek, który barokowi metafizycznemu był szczególnie bliski. Czy można było wybrać lepszą tradycję dla dyskutowania tych spraw? W XVII wieku w Europie zaczęto uważać śmierć za „zjawisko złożone i mało znane".[10] Zastanawiano się, jaka jest natura trupa. Z wyobrażeniami piekła zaczynała konkurować idea nicości, z wiarą w łaskę – wizja „ukrytego Boga". Wszystkie te sprawy znajdowały (słabszy lub wyraźniejszy) oddźwięk również w naszej literaturze, choć trzeba pamiętać, że pewność zbawienia była przez długi czas istotnym elementem sarmackiej religijności. Dlatego zresztą Rymkiewiczowi bliższa jest ta część polskiej tradycji barokowej, która daje się zestawić z europejską. Od niej zaś przechodzi od razu do Baki, u którego wszystko zmierza ku skrajności: gwałtowność wizji piekielnych, gorliwość wyznawcy, pogarda świata. Także – skłonność do „psucia" języka (to Aleksander Wat dostrzegł u Baki „nieufność, pogardę dla słów" i w tym kontekście przywoływał poezję Mirona Białoszewskiego [11]). Pozorne rozpadanie się mowy w monotonnym rytmie kilkuzgłoskowych wersów (u Rymkiewicza wers jest dłuższy, ale często „przełamany" w środku)

[8] O programie klasycyzmu pisali obszernie – oprócz jego twórców – m. in. J. Kwiatkowski, J. Błoński, M. Eustachiewicz. Dlatego w moich rozważaniach pomijam tę sprawę.

[9] St. Balbus analizując cykl wierszy Rymkiewicza pt. *Na trupa*, pisze trafnie o „nie dokończonej stylizacji". Zob.: *Między stylami*, Kraków 1993, s. 326–329.

[10] Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1992, s. 347.

[11] Cyt. za: A. Czyż, A. Nawarecki, *Wstęp* do: J. Baka, *Poezje*, Warszawa 1986, s. 18. Na temat obrazu Baki w twórczości Rymkiewicza zob. rozdz. VIII pracy A. Nawareckiego *Czarny karnawał...*

i niczym nie krępowanym rymie stanowiło znakomitą przeciwwagę dla klarownego dyskursu autorów klasycznych. Wobec Baki Rymkiewicz mógł na nowo postawić pytanie o życie wiersza. I zrazu odpowiadał (na przykład w utworze *Do trupa* z tomu *Co to jest drozd*):

> Ty mi to powiedz trupie a ja to zrymuję
> Wiersz dom złoty postawię Ciało niech się psuje

Z „pleśnią" rymowała mu się „pieśń" (podobnie jak „duch" z „brzuchem"...), ale najpierw w ten sposób: „Może jeszcze pieśń zaranna tryśnie z pleśni" (*Pamięci B. L.*), „W każdej trumnie inna pieśń" (* * * *Jeszcze ścieka w złote usta...*). Ciało się rozpadało, ale słowo trwało. Potem i „pieśń" zaczęła gnić, obumierać. W *Thema regium*, a zwłaszcza w pierwszej części ostatniej książki – wiersze obracają się w proch, popiół:

> Popiół są nasze słowa Szarzyński Morsztynie
> I co z popiołu wyjmę to w popiele ginie

Odtąd poeta „jak w pusty grób schodzi w jamby i trocheje" (*Poeta*). A kiedy wreszcie w *Moim dziele pośmiertnym* ów ton zwątpienia z lekka się przełamuje – Rymkiewicz porzuca *quasi*–barokową stylistykę. „Jeśli chcesz to mi popraw ten tam mój błąd w składni", ironizuje.

Inaczej duch księdza Baki i innych barokowych autorów przemówił w wierszach Jerzego Harasymowicza–Broniuszyca. „Barokowość" stylu dostrzeżono już w jego debiutanckim tomie *Cuda* (1956); zwracano uwagę na skłonność poety „do transponowania jednej myśli na kilka przedstawień, pomysłową i skomplikowaną metaforę, opieranie konstrukcji wiersza na koncepcie"[12]. Pełna i świadoma stylizacja pojawiła się w poezji Harasymowicza dużo później – w *Barokowych czasach* (1975), *Polowaniu z sokołem* (1977), *Cudnowie* (1979). Poeta sięgnął po tradycję sarmacką – surowo w tym czasie osądzaną przez innego poetę, Ernesta Brylla – poszukując nowego, jak sam mówił, kostiumu dla swojej stałej problematyki. Wybierał z baroku, odmiennie niż Rymkiewicz, to, co nie pachniało cudzoziemszczyzną. Występował – trochę ironicznie, ale chyba bardziej serio – przeciw „morsztynom" (tak właśnie pisanym) a w obronie „szaraków":

> Tamci perugi słów trefione w śrybrze metafor fraki
> Wolę już świata jak garnka skrobanie łyżką księdza Baki

przyznawał w *Cudnowie*. Pojawił się w jego wierszach motyw pisania jako walki („siekanina rymów", „wrzawa słów"), przede wszystkim – żywiołu swojskiego z napływowym. Tu zresztą uwikłał się w sprzeczność między – wspomnianym wyżej – zamiłowaniem do zdobienia, kunsztowności, a deklarowaną niechęcią wobec tego rodzaju zapożyczeń. Natomiast trzeba przyznać, że jego liryczny bohater, szlachciura–prostaczek–domorosły poe-

[12] Pisał o tym wówczas Michał Głowiński; tu podaję jego wnioski zreferowane przez Marią Eustachiewicz, dz.cyt., s. 41.

ta, konsekwentnie pozbawiony został wszelkich oznak erudycji; tak jakby barokowy duch docierał do swego współczesnego medium nie zatrzymując się po drodze w innych epokach.

Niektóre Harasymowiczowe „wiersze sarmackie" są naprawdę udane i dowcipne. Mimo wszystko trafnie też wprowadzają w klimat siedemnastowiecznej Polski, nawet jeżeli części z nich można by wytknąć „dość powierzchowną znajomość realiów historycznych"[13]. Mści się natomiast na całości ostentacyjna „bylejakość" i monotonia tematyczna; zbyt dużo tu zwykłego gadulstwa, zbyt mało – niespodzianek, odcieni, cudzysłowów. Dialog z barokowym słowem i myśleniem, z pozoru żywy i intensywny, rychło okazuje się jedynie namiastką rozmowy. Poety nie zainteresowało to, co w tradycji sarmackiej głębokie; przedzierając się przez jej styl, po raz kolejny poszukiwał przede wszystkim samego siebie.

Pod koniec lat 60. pojawiło się wiele książek poetyckich, w których można się było dopatrywać – mniej lub bardziej zasadnie – barokowych powinowactw. Obok omówionych lub wspomnianych tutaj autorów należałoby przywołać jeszcze przynajmniej dwa nazwiska: Rafała Wojaczka i Stanisława Barańczaka. Pierwszego łączy z poezją siedemnastowieczną zarówno problematyka (śmierci, ciała, znaczenia materialności, miejsca człowieka w świecie) i postawa (poszukiwania prawdy „od dna"), jak – a może przede wszystkim – poetyka: jaskrawość i drastyczność niektórych obrazów, przekorna retoryczność, kunsztowność (ileż w wierszach autora *Sezonu* efektownych figur!), wreszcie – zawiłość składni. „Przerzutnia ciągnąca się nieraz przez kilka wersów to przecież odkrycie Sępa, które Wojaczek adoptował jako „własne", pisał Krzysztof Karasek; ten sam krytyk przypominał jednocześnie, że „z równą konsekwencją w monologach swoich dramatów stosował ją (...) Słowacki".[14] Bo też i barokowość Wojaczka jest wyraźnie (i świadomie) filtrowana przez późniejsze tradycje, przede wszystkim – romantyczną i modernistyczną.

Znacznie bogatsze – zwłaszcza z interesującego nas tu punktu widzenia – są doświadczenia Barańczaka. Już w jego debiucie (*Korekta twarzy*, 1968) zaznaczyły się wyraźnie barokowe powinowactwa; zwłaszcza cykl *Sonetów łamanych* przywodził na myśl i swoją skomplikowaną formą, i tematyką – Sępa i siedemnastowiecznych sonecistów. Kolejne książki zdawały się potwierdzać skłonność poety do sięgania po chwyty stylistyczne popularne w tamtej epoce, choć zarazem odsłaniały się i inne konteksty. W sposób przypominający nieco postępowanie Czesława Miłosza Barańczak przywołuje głosy i doświadczenia różnych poetów, aby wzmocnić głos własny.[15] Przy czym z czasem istotniejszy wydaje się nie problem użycia podobnych środków czy obrazów i zbliżonego stosunku do języka, ale kwestia postawy i decyzji, jaką drogę mówienia o sprawach zasadniczych się wybiera.

[13] Tamże, s. 55.
[14] K. Karasek, *Poezja i jej sobowtór*, Warszawa 1986, s. 71.
[15] Pisał o tym. m. in. J. Łukasiewicz w recenzji tomu *Widokówka z tego świata*, w: *Rytm czyli powinność*, Wrocław 1993, s. 200.

Nieprzypadkowo z poezji barokowej Barańczak wybrał jej część „metafizyczną". Kiedy „zaczął przekładać siedemnastowieczną poezję angielską" – pisze Małgorzata Baranowska – „był już do tego w szczególny sposób przygotowany. Od początku bowiem jego wyobraźnia zwracała się ku traktowaniu ludzkiego ciała jako symbolicznej przestrzeni, której opis daje bardzo duże możliwości interpretacji świata."[16] Z rozmaitych wypowiedzi samego poety na ten temat warto przypomnieć jedną: „»Metafizyczność« jest ogólnym pojęciem, określającym pewien typ stosunku poety do świata, takiego stosunku, przy którym rzeczy ziemskie widziane są z perspektywy ponad-ziemskich pojęć takich jak wieczność, absolut, transcendencja itp. (...) To właśnie różni poezję angielskich metafizyków od poezji mistycznej – takiego św. Jana od Krzyża na przykład, którego też zresztą trochę tłumaczyłem z hiszpańskiego, ale bardziej z ciekawości i dla eksperymentu niż z rzeczywistego poczucia powinowactwa – że ci pierwsi nigdy nie odrywają się od ziemi, od rozciągniętego między trywialnością a wzniosłością ludzkiego życia, choć zarazem umieją na nie spojrzeć z podniebnej perspektywy i *sub specie aeternitatis*."[17]

Z tej perspektywy pomysłowość, gęstość, figuratywność wierszy Barańczaka nabiera szczególnego charakteru. Kunsztowna forma musi niekiedy „unieść" prozaiczną treść, ale po to, by ją w pewien sposób „przemienić". Zawsze obecny jest tu element gry, a więc swoistej niepowagi. Ma ona jakby usprawiedliwiać paradoksalny „spokój" tych pełnych niepokoju wierszy. Można już stwierdzić, że tego typu postawa znajduje naśladowców (czasem przewrotnych) wśród młodszych poetów.

Padło tu nazwisko Czesława Miłosza; nie wiedzieć czemu jeszcze do niedawna pomijali je niemal wszyscy autorzy zajmujący się związkami baroku i współczesności. Maria Eustachiewicz na przykład wspomina jedynie, że „niekiedy u Miłosza uroda przemijającego świata ukazywana jest w obrazach przypominających barokowe malarstwo" oraz zwraca uwagę na sylwiczność tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*.[18] To prawda, że w poezji Miłosza tradycja barokowa zajmuje stosunkowo mało eksponowane miejsce, ale przecież jest on zarazem autorem jednej z najbardziej udanych stylizacji tę tradycję przywołujących. Chodzi naturalnie o wiersz *Rozmowy na Wielkanoc 1620*, napisany pod koniec lat 50., czyli – przypomnijmy – w okresie, gdy poezja polska dopiero zaczynała „barokowość" rozpoznawać. Tymczasem Miłosz odwołuje się do dawnych wzorów w sposób wielowarstwowy i wieloznaczny, wyraźnie na przykład „poprawiając", rozjaśniając sarmacki styl poezjowania. Pierwszorzędne znaczenie ma dla niego religijna tematyka utworu: jego bohaterem jest dialogujący z diabłem o śmierci i nieśmiertelności szlachcic, który z kalwina stał się katolikiem. Diabeł jest tu wyjątkowo przebiegły, ponieważ

[16] M. Baranowska, *Barańczak, Krynicki i duch czasu*, w zbiorze: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1995, s. 110.

[17] Cyt. za: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 77.

[18] M. Eustachiewicz, dz. cyt., s. 18 i 19.

używa argumentów rodem z siedemnastowiecznej homiletyki. Poeta wpisuje w tę rozmowę własne rozterki na tyle jawnie, że pod koniec utworu poniekąd nawet zrzuca historyczne przebranie. Nie zmienia to jednak zasadniczej wymowy i wrażenia całości. „Poeta znakomicie podchwycił", komentuje Aleksander Fiut, „giętką składnię barokowego stylu, jego charakterystyczny zasób słów i plastyczność obrazowania."[19]

W niniejszych rozważaniach zabrakło miejsca dla licznej grupy współczesnych poetów, których z barokiem łączą dosyć ogólne – choć bardzo charakterystyczne – podobieństwa. Nie sposób na przykład wymienić tych wszystkich, których inspirowała ówczesna filozofia czy dzieła sztuki. Cóż dopiero mówić o zagadnieniach szczegółowych, takich jak chociażby oddziaływanie mniej uświadamianych nurtów tradycji barokowej (motywy sielankowe, parafrazy kolęd i pieśni, wątki czerpane z literatury sowizdrzalskiej itp.). Chciałbym natomiast na koniec poświęcić parę słów obecności tej tradycji w poezji najnowszej.

Spośród poetów debiutujących w ostatnich latach najczęściej do związków z „dawnymi mistrzami" przyznaje się Krzysztof Koehler. Lekcja baroku w jego wypadku oznacza przede wszystkim wybór określonej postawy wobec rzeczywistości, w mniejszym zaś stopniu ujawnia się w stylu i problematyce. Co prawda w *Nieudanej pielgrzymce* (1993) – ostatniej książce tego poety – obsesyjnie powracają tematy śmierci, kryzysu cywilizacji, obecności Boga (nieprzypadkowo też jednym z bohaterów tego tomu jest Jan Amos Komensky), a kompozycja tak całości, jak niektórych jej fragmentów przywodzi na myśl siedemnastowieczne wzory, ale nie można tu mówić o repetycjach czy przywołaniach, lecz jedynie o pewnym podobieństwie stosunku do języka i do wiersza oraz zbliżonych właściwościach wyobraźni.[20] Echa barokowej frazy pobrzmiewają też w utworach Miłosza Biedrzyckiego[21] (zwłaszcza w tomiku mającym w tytule znak graficzny: dwa groszki, 1994) – ceni on sobie długie powikłane zdania i przerzutnie (w czym zresztą nie jest dziś odosobniony); jego poezję wyróżnia skłonność do zderzania różnych gatunków mowy (zdarza mu się na przykład makaronizować). A kiedy czytamy w jednym z jego wierszy: „jakie erotyki można układać do Boga, / do konopi do śliwek w lodówce" (*Przepiękna cisza, przepiękna muzyka*), mamy prawo myśleć, że barokowa przygoda poezji współczesnej nie kończy się, choć zmienia się jej zakres i charakter.

Wojciech Bonowicz

WOJCIECH BONOWICZ, ur. 1967, absolwent polonistyki, poeta, prozaik, krytyk literacki. Publikował m. in. w „bruLionie", „NaGłosie", „Tygodniku Powszechnym", „Nowym Nurcie".

[19] A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Paryż 1987, s. 225. Niedościgle wnikliwą analizę tego wiersza można znaleźć w: St. Balbus, dz. cyt., s. 53–64.

[20] Koehler próbował zresztą swoimi fascynacjami „zarazić" niektórych rówieśników: na przykład recenzji z tomu *Arytmia* Jacka Podsiadły dał znamienny tytuł *Barok nasza epoka*.

[21] W trakcie pracy nad niniejszym szkicem dowiedziałem się przypadkiem, że jednym z ulubionych poetów Biedrzyckiego jest – Wacław Potocki.

CZESŁAW HERNAS

DZIEDZICTWA I ANALOGIE

Po naszym baroku zostało w polskim i już niepolskim krajobrazie trochę jeszcze ocalałych kościołów, kaplic, kamieniczek, dworków czy pałaców (znakomite dzieło Romana Aftanazego utrwaliło obraz i tych, co nie ocalały), trochę ustawionych w nieprzypadkowych, wotywnych miejscach pokrętnych świątków, zwykle przydrożnych, trochę wyodrębnionych kiedyś i uszlachetnianych w jakiejś przemyślanej koncepcji obszarów żywej natury. Była to przede wszystkim przypałacowa przestrzeń zielona, która pozwalała człowiekowi zmęczonemu życiem publicznym uciec samotnie w świat mitycznej natury, jaki oferowała sztuka ogrodów. I przeciwnie – miejsca przeżyć zbiorowych, upatrzone w Rzeczypospolitej obszary, gdzie według wzorów Ziemi Świętej i porządku scen Ewangelii można było budować Drogę Krzyżową dla wspólnego przeżywania ofiary. Tworzyła się w krajobrazie rzeczywistym (rzeka Skawinka) przestrzeń sakralna (biblijny Cedron) – miejsce pielgrzymek od XVII wieku.

I tu trzeba wyjść poza strefę materialnych zabytków, bo jak to widać w dziejach Kalwarii Zebrzydowskiej, przywołanej jako przykład formującej się obrzędowości tak zwanego barokowego katolicyzmu, w tej sakralnej przestrzeni rozwijał się od wieków pielgrzymkowy parateatr o bogatej tradycji, znany nie tylko pielgrzymom z ziem polskich, żywotny po rozbiorach i zmienny (autorem współczesnego scenariusza jest ks. Augustyn Chadam). Wiek XVII był czasem rozkwitu różnych form, gatunków teatralnych, okolicznościowych dialogów i widowisk, kreowania różnych przestrzeni scenicznych i poszukiwania społecznie zróżnicowanych widowni. Rozwijał się repertuar spektakli od szopki po kalwarie, od karczemnej komedii po profesjonalną operę na królewskim dworze. Pojawiały się śmiałe projekty w barokowym duchu, czego przykładem niech będzie konceptualnie przemyślana, nowa w środkach wyrazu tragedia Jakuba Gawatowica o św. Janie Chrzcicielu – znakomita kreacja teatru ulicznego wystawiona w Kamionce Strumiłowej.

W epoce tej nastąpił rozkwit zróżnicowanej kultury teatralnej, która podlegała przemianom – gdy na przykład misteria przestawały być modne

w miastach, zakorzeniły się i przetrwały w wiejskim folklorze. Co jednak najważniejsze, mimo iż cenzura kościelna przycinała swobody teatru jak i całą twórczość, barok był czasem, w którym ukształtowała się potrzeba teatru w różnych stanach, a więc fundamenty teatru narodowego. To istotne dziedzictwo jest mniej widoczne.

*

Wraz z upadkiem państwa jeszcze w klimacie oświeceniowego ducha reform spory o historię skupiły się szczególnie na czasach rosnącego kryzysu, to jest na wieku XVII. Pojawiły się pytania o złe dziedzictwo w samym zastanym modelu ustrojowym, w rosnącej potrydenckiej dominacji Kościoła („czy jezuici zgubili Polskę?"), w podporządkowaniu parlamentaryzmu prawom wetującej jednostki i pytania szersze o normy i wzory życia określane wspólną kategorią sarmatyzmu (*nb.* istnieli zwolennicy wprowadzenia tego terminu jako naszego odpowiednika europejskiej nazwy barok). Co prawda już w staropolszczyźnie pytania te bywały – choć nie wszystkim cenzura sprzyjała – przedmiotem sporów, niemniej tradycja dezaprobaty dla epoki zakorzeniła się mocno, i tamten wiek właśnie, by użyć tu określenia Norwidowego, stał się „sumieniem historii".

A równocześnie od lat 40. XIX wieku coraz pełniej rozwijała się wizja przeciwna do koncepcji rozrachunkowych, której symbolem stawała się postać proroka, ks. Piotra Skargi. W procesie równoważenia wiedzy i sądów zasłużyły się przede wszystkim odkrywane wtedy, wydawane – a co szczególnie ważne popularyzowane przez gazety i czasopisma – pamiętniki przybliżające czytelnikom pod zaborami bogaty obraz życia Polski niepodległej utrwalony w gawędach Jana Chryzostoma Paska (wydawanych od 1836), w narracjach Jędrzeja Kitowicza (wydawanych od 1840) i wielu innych, a także w powieściach historycznych pisanych już w latach międzypowstaniowych. Autorzy osadzali bohaterów, przygody ich życia, dialogi, systemy ocen w realiach i w materii językowej barokowej memuarystyki, we wciąż żywym odsłanianym dopiero dziedzictwie świadomości społecznej jak romantyczne a sięgające baroku mity kresowe. Wiek XVII – krótko to ujął Henryk Sienkiewicz – był „powieścią, która się sama pisze", a ta najlepsza, jaką sam stworzył, jest po prostu „zanurzona w barokowo–-sarmackiej rzeczywistości" (Tadeusz Bujnicki); osadza w niej czytelnika uczestniczącego – proporcjonalnie do osobistych możliwości – w grze, którą prowadzi autor konfrontujący stare realia codzienności i sceny polityczne ze współczesnymi kontekstami życia i rozrachunkami z historią, ale także w smakach archaizacji, stylizacji w różnych wariantach gramatyki gawędy. Oczywiście korzystali z tego i inni, a wersja artystycznie odkrywczej groteski, jaką stworzył Gombrowicz w *Trans–Atlantyku*, z pewnością dziejów gry tej nie zamyka.

Właśnie Gombrowicz na marginesie własnej lektury zapisał w *Dzienniku* istotną uwagę o związkach nowej sztuki powieściowej z tradycją:

Czytam Sienkiewicza. Dręcząca lektura. Mówimy: to dosyć kiepskie i czytamy dalej. Powiadamy: ależ to taniocha – i nie możemy się oderwać. Wykrzykujemy: nieznośna opera! i czytamy w dalszym ciągu urzeczeni.

Potężny geniusz! i chyba nigdy nie było tak pierwszorzędnego pisarza drugorzędnego.

Źródeł tych „oszałamiających triumfów" szukał w podstawowej materii powieściowej, w urodzie bohaterów. *Salon de beauté* Sienkiewicza ma „szlachecką" genealogię: „Weźcie do ręki literaturę naszą z XVI i XVII stulecia, a przekonacie się, że ona prawie zawsze utożsamiała urodę z cnotą." Tego rodzaju tożsamości utrzymują się w XX-wiecznych „drugorzędnych" romansach i powieściach popularnych. Harmonijny sen o urodzie nie był jednak wzorem jedynym. Myli się Gombrowicz pisząc, że „w ówczesnej literaturze wydawała się nie do pomyślenia myśl bluźniercza, aby piękno mogło istnieć poza cnotą". Ocalało trochę dzieł, które te nieuchwytne myśli i fascynacje grzechem dokumentują, ale pozostały w rękopisie, czasem cudem ocalałym (np. przewrotny romans Adama Korczyńskiego), bo w końcu cenzor nie spał, a w baroku pojawiło się nowe zjawisko – cenzura prewencyjna (to było też dziedzictwo – do niedawna – powracające).

*

W badaniach literackich często nawiedzane jest pole refleksji nad związkami dzisiejszej twórczości z tamtą tradycją, to jest z motywami kulturowymi, poetykami, konkretnymi tekstami epoki rozmaicie w różnych czasach nazywanej. Związki najmniej wątpliwe pojawiają się najczęściej w tej trzeciej grupie. Zdarzyć się może po prostu, że stary wiersz, gdy znajdzie się przed oczyma dzisiejszego poety, staje się niespodziewanym, a wiążącym i inspirującym, „spotkaniem dwóch wyobraźni", jak to określił Jarosław Marek Rymkiewicz w książce ważnej dla rewizji dokonywanych w naszym stosunku do tradycji *Czym jest klasycyzm* (1967). Dialogi z wzorem toczone na oczach czytelnika są najciekawszą strefą życia tamtej poezji odczytywanej dziś ze zmiennej perspektywy, w różnych klimatach powojennego życia literackiego. Bywają one mniej lub bardziej zaangażowane w stare spory o wiek XVII – w orientacje o intencjach raczej rozrachunkowych (Ernest Bryll) czy też te wynikłe z fascynacji urodą odkrywanego powinowactwa (Jerzy Harasymowicz). Takich spotkań poetyckich dostrzeżono i opisano wiele (wyraz „barok" bywał rzeczowym określeniem lub dezaprobatą). Wspomnę tylko o niedokończonej, niestety, opartej na krytycznych analizach książce Marii Eustachiewicz o recepcji baroku w poezji po roku 1956 (zob. *Z badań nad polską tradycją literacką*, pod red. Jacka Łukasiewicza, 1993).

Sporo związków rysuje się w pierwszej wspomnianej grupie – w której przywołane zostają motywy kulturowe w szerokim ujęciu. Znajdą się tu nie tylko świadectwa bezsporne – tak zwane ekfrazy, to jest utwory poświęcone konkretnemu dziełu sztuki barokowej, jego głębszym, odkrywa-

nym dziś sensom, lecz także te, które odwołują się do motywów kojarzonych z barokiem bez względu na rodowód. Jest ich wiele; być może w nowej literaturze właśnie gra motywami stanie się tworzywem bardziej angażującym wyobraźnię pisarza (analogie do poszukiwań w sztukach plastycznych), niż stare spory ukazywane dziś często z prowokacyjną ironią. Przykładem może być choćby *Tarot paryski* Manueli Gretkowskiej, w którym pojawiają się i ekfrazy, i interpretacje w konwencji emblematycznej, alegorezy (np. „Grzech – smok podnosi łeb, dobry uczynek – anioł dobija bestię") czy ułożone egzemplum z odpowiedzią do czytelnika „pomysł barokowy... Miłość w wieku XVII do grobowej deski", czy prowokacyjny projekt w konkursie na herb narodowy, parodiujący – o czym świadczy motyw okładkowy – nasz „romantyczny sarmatyzm" (Juliusz Kleiner); projekt nie jest – jak pisze autorka – „połączeniem huzara z Matką Polką", bo huzar to lekka kawaleria, lecz „husarza", to jest żołnierza ciężkiej jazdy autoramentu polskiego (skrzydła!).

Najczęściej poszukuje się związków w samej poetyce tekstów, tropiąc różnego typu kunsztowności, konfrontacje warsztatów językowych różnych nurtów barokowej i współczesnej poezji. Owocują one zwykle nadmiarem asocjacji. Zbliżenia widać w topice, formułach, alegoryczności i paraboliczności, w paradoksach czy antytezach. Czasem stosowanie określonej struktury bywa świadomym i odsłanianym nawiązaniem do wzoru, jak, na przykład, anafory u Rymkiewicza odsyłające do tekstu Daniela Naborowskiego. Czasem nie są to zbliżenia zamierzone, lecz dzieło przypadku i tylko badacz może takie nadteksty, jako możliwości asocjacyjne, przed czytelnikiem odsłaniać. A bywa i tak, jeśli wyjść tu poza strefę języka, że poeta dowiaduje się o parantelach od krytyków – mówią, że to barok, gdy okrywa sensualną urodę codzienności, jak Ernest Bryll, lub przeciwnie, jak Stanisław Grochowiak, odsłania w świecie grozę i brzydotę. Są to istotnie powracające, znamienne i dla baroku, odkrywane w obrazie świata przeciwieństwa, ale trzeba – nie gubiąc z oczu „prądów romantycznych" – widzieć w tym drugim przypadku po prostu współczesną, autentyczną orientację myślową, nurt wyodrębniony w roku 1962 Przybosiową *Odą do turpistów*, który wzbudził wówczas żywe reakcje sądzonych i obserwatorów; orientację w ostrzejszych wersjach żywą i dziś.

W poezji można szukać źródeł zbliżenia do baroku nie tylko w widzeniu świata, lecz także w odniesieniach, analogiach dramatyzmu przeżywania własnej egzystencji, we wpisanej w kryzysy – wówczas przede wszystkim wyznaniowe – świadomości przemijania, która tak wyraźnie („a ja?") określiła intelektualne nurty poezji barokowej, źródła autorefleksji dawnej („gdy rozmyślam, com jest" – Stanisław Grabowiecki) i nowej („Panie, pozwól mi myśleć za samego siebie" – Roman Brandstaetter), ona to z konieczności otwierała drogę eksperymentom, dawała – w sformułowaniu dzisiejszym – „prawo doboru i pomnażania słów". Był to bowiem też k r y z y s mowy i czas odkryć konceptualnych środków wyrazu, to jest odsłaniających jakiś nowy sens, zaskakujących wyobraźnię.

Z tej dramatycznej świadomości przemijania płynęła i fascynacja własnym „ja", osobistym spojrzeniem. Nieprzypadkowo w tamtym wieku rozwinął się z luźnych spostrzeżeń mały, na nowo odkrywany gatunek literacki, aforyzm. Miał on i u nas mistrza – Aleksandra Maksymiliana Fredrę, który wciąż modyfikował swoją refleksyjną drobną prozę, ale w prozie nowością decydującą o przemianach literatury stawały się zróżnicowane narracyjnie, nieskrępowane gatunki memuarystyki. Te ostatnie rozwinęły się w XVII wieku po prostu jako potrzeba zapisu przemijającego życia i własnego obrazu świata. One właśnie stawały się atrakcyjną, często niezwykłą a przecież autentyczną, przekazywaną w nieskomplikowanych relacjach, rozwijającą się z gawędy opowieścią o faktach, przygodach życia, rozterkach moralnych, politycznych, urodzie egzotycznych światów czy ojczystej zagrody. A rozkwit pamiętnikarstwa przypadł na czasy, kiedy wiadomo już było, że stary gatunek „doskonały" – epos – nie spełniał wiązanych z nim nadziei, zaś profile powieści, nowego eposu, kształtowały się dopiero, posiłkując się zresztą rozmaicie pamiętnikarskim tworzywem rozwijającym się bogato – poza literaturą i niezależnie – w baroku europejskim. Dziś, gdy nowa proza narracyjna przeżywa swoje kryzysy w odmianach powieści i antypowieści, rysuje się pewna analogia: swoje odrodzenie w formach klasycznych a częściej w niezwykłych adaptacjach warsztatowych przeżywają różne struktury narracji „z życia", raptularzowe, diariuszowe, wspomnieniowe. Proces ten daje się zauważyć u mistrzów powieści mijającego półwiecza, i u „bruLionowych" debiutantów – i spotyka się on z aprobatą, o czym świadczy popyt czytelniczy, a także spory wartościujące, z których wynika, że na przykład diariusz wybitnego pisarza – świadectwo osobowości i przemijających czasów – okazuje się często jego najciekawszym twórczym dokonaniem.

Czesław Hernas

CZESŁAW HERNAS, ur. 1928, historyk literatury polskiej, edytor, folklorysta, profesor Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Ogłosił m. in. *W kalinowym lesie* (t. 1–2, 1965), *Barok. Historia literatury polskiej* (pod red. K. Wyki, 1972, wyd. 5 w przygotowaniu), *Literatura baroku. Dzieje literatury polskiej* (pod red. J. Ziomka, 1987, wyd. 3 – 1995), *Polnischer Barock. Ein literarisches Lesebuch* (Frankfurt am Main 1991). Członek a od 1976 przewodniczący Komitetu Redakcyjnego *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* (t. 1–2, 1984–85), redaktor naczelny „Studiów Staropolskich" (1969–91), od 1972 „Literatury Ludowej", członek redakcji kilku czasopism naukowych m. in. „Slavic and East European Arts", w którym wspólnie z Edwardem Czerwinskim przygotował monografię biennale młodej sztuki „Droga i Prawda", które odbywały się w latach 1985 i 87 pod patronatem ks. Henryka kard. Gulbinowicza 7 („Altar, Alter–Art" New York 1988).

JANUSZ TAZBIR

BAROK WCIĄŻ ŻYWY

Przed blisko dwudziestoma laty ukazał się specjalny zeszyt miesięcznika „Poezja" (nr 5/6, 1977) poświęcony obecności kultury XVII wieku we współczesnej literaturze polskiej. Barok nie zamykał się jednak w granicach jednego stulecia. Jego pierwsze przejawy obserwujemy już u schyłku XVI wieku; był jedyną chyba epoką w dziejach naszej kultury, w recepcji której nie wystąpiło opóźnienie, widoczne w przypadku myśli renesansowej czy wpływów Oświecenia. Co więcej, zwłaszcza na prowincji ziemiańskiej, barok trwał bardzo długo. Dopiero w latach 1740–1760 zaczęły z nim konkurować nowe prądy, domagające się gruntownej reformy nie tylko ustroju politycznego państwa czy panujących w nim stosunków społecznych, ale i sposobu myślenia. Konkurować z różnym zresztą powodzeniem; do dziś z dzieł powstałych w XVIII stuleciu (i to niemalże u jego schyłku!) najpopularniejsze pozostają dzieje obyczajów Jędrzeja Kitowicza, ukazujące w istocie cywilizacyjne rezultaty długoletnich rządów barokowego stylu życia; ukształtowane pod jego wpływem gusta artystyczne i literackie, jak również obyczaje zyskały w czasach stanisławowskich jednoznacznie pejoratywną nazwę sarmatyzmu.

Od przeszło dwustu lat nasze nienadążanie za rozwojem Zachodu Europy bywa przypisywane tej właśnie formacji umysłowej; już w 1765 roku „Monitor" chwali szermierzy postępu za odwagę, z jaką atakują „bałwany sarmatyzmu". Odpowiednie cytaty można czerpać całymi garściami ze słownika Samuela Bogumiła Lindego, gdzie jednak daremnie byśmy szukali terminu „barok". Trudno mieć o to pretensje, skoro jako pojęcie stylu artystycznego, a tym bardziej epoki kultury pojawia się on w nauce europejskiej gdzieś dopiero w połowie XIX stulecia. Jeśli Piotr Świtkowski grzmiał: „wszystkie Europy kraje już wiek XVIII kończą, Polska zawsze trwa w XVI" (Staszic pisał nawet o XV), to winą za opóźnienie na cywilizacyjnym zegarze świata obarczano właśnie sarmatyzm.

Z opiniami radykalnych szermierzy Oświecenia zgodzili się w pełni ideolodzy pozytywizmu, ostra krytyka baroku stała się również jednym z kamieni węgielnych, na których polska lewica budowała swą wizję

przeszłości. Niewiele odbiegają od pamfletu uwagi, jakie poświęcił temu wiekowi Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski* (1910); barok był jego zdaniem klasycznym okresem cywilizacyjnego letargu („odciąwszy się od świata szlachcic polski zaczął się od niego gruntownie odsypiać"). Odtąd to właśnie „król duch dziejów polskich zwał się już w Europie Don Kichotem". Do podobnych wniosków doszła po 1945 roku komunistyczna propaganda, mająca zresztą z barokiem osobne porachunki. W podręcznikach historii czy literatury przedstawiano go jako epokę zgubnego tryumfu kontrreformacji, która miała z kolei spowodować całkowity upadek kultury polskiej. Co bardziej gorliwi autorzy dokonywali *sui generis* chronologicznego rozbioru kłopotliwej epoki, sugerując, iż późne Odrodzenie trwało w Rzeczypospolitej niemalże do połowy XVII stulecia, „czasy stanisławowskie" winno się zaś wiązać z myślą reformatorską (a więc oświeceniową) dwóch „wielkich Stanisławów": Konarskiego i Leszczyńskiego, a nie z mecenatem artystycznym oraz literackim ostatniego króla polsko-litewskiej Wspólnoty Narodów.

Choć wypowiedzi krytyków baroku złożyłyby się na grubą antologię, nie przekreśliły one wcale wpływów kultury „sarmackiej" na kolejne generacje Polaków, żyjących najpierw pod zaborami, a przez ostatnie półwiecze (1939–1989) pod okupacją hitlerowską, potem zaś w państwie formalnie tylko niepodległym. Nie jest chyba rzeczą przypadku, że w naszym narodowym hymnie – tworzonym przez egzulów i bezpaństwowców – z bohaterów przedrozbiorowej Polski znalazł się jeden tylko Stefan Czarniecki. W monografii na jego temat, wydanej przed przeszło dwustu laty (1787) Dymitr Krajewski pisał, iż dlatego sięgnął do czasów najazdu szwedzkiego, aby wykazać, że nie ma takiej potęgi, której by się „oprzeć nie mogło męstwo zagrzane duchem obywatelskim". Ta sama idea będzie przyświecać Sienkiewiczowi w trakcie prac nad *Trylogią*. Zadziwiającym przykładem niekonsekwencji było wydawanie (i to w olbrzymich nakładach!) tego arcydzieła w okresie Polski Ludowej, która – jak już zaznaczałem – lansowała całkowicie odmienną od Sienkiewiczowskiej wizję XVII stulecia.

Doświadczenia historyczne potopu, któremu towarzyszyła przecież okupacja niemalże całego państwa przez paru najeźdźców, zabrzmiały ponurą aktualnością w latach kolejnych rozbiorów, od pierwszego (1772) poczynając, a na jaltańskim kończąc. Środkową część trylogii odczytywano jako utwór niemalże współczesny, skoro zaczynał się od wizji straszliwej narodowej klęski i potępienia kolaborantów, kończył zaś zapowiedzią odzyskania niezawisłości dzięki niezłomnej postawie i zbrojnemu oporowi większości społeczeństwa. I mogli sobie profesjonalni historycy pomniejszać znaczenie obrony Częstochowy przed Szwedami; zgoła inną opinię na ten temat wynoszono z sal kinowych, po obejrzeniu filmowej wersji *Potopu*. Doświadczenia uzyskane w trakcie polskiej „wojny dwunastoletniej" (1648–1660) znajdowały lepsze zrozumienie wśród uczestników i świadków dwóch wojennych kataklizmów naszego stulecia aniżeli u ludzi

żyjących w ubiegłym wieku, wieku, który z taką ufnością spoglądał w przyszłość Europy oraz świata.

Skojarzenia nasuwały się same: właśnie za naszych czasów Zbigniew Morsztyn, jeden z czołowych poetów doby baroku, został nazwany „polskim Remarkiem wieku XVII". Autor *Muzy domowej* wskazywał na dehumanizującą rolę zapasów orężnych, które pozbawiają jej uczestników nie tylko życia czy zdrowia, lecz również – godności. Wówczas też rodzi się „czarny humor", jakiego w tej skali nie znał zadufany w sobie wiek XIX. Ten właśnie rodzaj humoru rozkwitł po tragicznych doświadczeniach zarówno pierwszej (*Przygody dzielnego wojaka Szwejka*), jak i drugiej wojny światowej. Nieprzypadkowo chyba Bertold Brecht, pragnąc potępić towarzyszące jej okrucieństwa, sięgnął do doświadczeń wojny trzydziestoletniej. Z kolei gusta lubujących się w okrutnych konceptach członków Rzeczypospolitej Babińskiej łatwiej jest zrozumieć Polakom żyjącym u schyłku obecnego stulecia aniżeli Stanisławowi Windakiewiczowi czy Kazimierzowi Bartoszewiczowi, którzy o babińskich facecjach wyrażali się z takim niesmakiem.

Czołowi poeci naszych czasów, nawiązując niejako do tradycji Juliusza Słowackiego, który tak wybornie (*vide* znakomity pastisz kolędy, zapisany w *Złotej czaszce*) pojmował i naśladował poezję doby baroku, z niej właśnie czerpią wielokrotnie swe ideowe inspiracje, a nawet formy poetyckiej wypowiedzi. Za przykład może tu posłużyć twórczość Ernesta Brylla czy Jarosława Marka Rymkiewicza, nawiązująca bezpośrednio do utworów ks. Baki. Z poezji XVII stulecia wywodzi się również znaczna część dorobku literackiego Jerzego Harasymowicza–Broniuszyca, Tadeusza Nowaka czy Jerzego St. Sity (kto ciekaw konkretnych przykładów, niech sięgnie do tomu studiów pod redakcją M. Kaczmarka *W kręgach baroku i barokowości*).

Pamiętniki szlacheckie doby baroku, z arcydziełem Jana Chryzostoma Paska na czele, legły u podstaw gawędy szlacheckiej, której klasykiem stał się Henryk Rzewuski (*Pamiątki Soplicy*). Bez znajomości tego gatunku literackiego trudno jest zrozumieć twórczość przede wszystkim Witolda Gombrowicza (z *Transatlantykiem* na czele), jak również opowiadania Melchiora Wańkowicza, Ksawerego Pruszyńskiego czy prozę kresową Zygmunta Haupta. Już zresztą Wacław Borowy (zm. 1951) twierdził, iż pamiętnikarska forma powieści jest najbardziej narodowym typem naszej beletrystyki.

Zainteresowanie barokiem cechuje stała tendencja wzrostowa. Nie będziemy tu wymieniać oczywiście wszystkich sesji naukowych, jakie w ostatniej tylko dekadzie poświęcono tej właśnie epoce. Jej pokłosiem były zbiory studiów takich jak *Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku* (1992) czy *Barokowe przypomnienia* (1994). Tematyka barokowa, stale goszcząca na łamach „Pamiętnika Literackiego", „Kwartalnika Historycznego" czy „Biuletynu Historii Sztuki", doczekała się niedawno (1994) odrębnego półrocznika: „Barok. Historia – Literatura – Sztuka", któremu

patronuje Instytut Literatury Polskiej UW. Obok studiów pojawiają się w tych periodykach cenne materiały źródłowe, nie znane dotychczas badaczom, a tym bardziej ludziom żyjącym w dobie baroku.

Któż bowiem w XVII czy XVIII stuleciu wiedział o istnieniu pamiętników Jana Chryzostoma Paska, kto znał całość dorobku poetyckiego utalentowanej rodziny Morsztynów (Jana Andrzeja, Hieronima, przede wszystkim zaś Zbigniewa) czy twórczości Wacława Potockiego. Przykłady można by mnożyć. Wystarczy zaś wziąć do ręki antologię *Poeci polskiego baroku* (dwa opasłe tomy, wydane przed trzydziestu laty) czy *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej* (1989), aby się przekonać, jak nikły procent stanowią w tych zbiorach utwory publikowane na bieżąco, a więc dostępne już współczesnym. Do materiałów głównie rękopiśmiennych, odkrytych dopiero w XIX i XX stuleciu, sięgnęli też wydawcy niemieckiej antologii *Polnischer Barock. Ein literarisches Lesebuch* (RFN, 1991).

To samo da się *mutatis mutandis* powiedzieć i o portrecie sarmackim, który w XVII stuleciu można było oglądać jedynie w rodowych galeriach, później zaś w zbiorach obcych, dokąd dostał się w wyniku wojennego rabunku. Jego specyficzną odmianę stanowiły malowidła trumienne, oparte na zasadzie realistycznego ukazania osoby. Stanowił on niejako całkowite przeciwieństwo masowo płodzonych panegiryków; liczni wielmoże posiadają bowiem rysy twarzy niedwuznacznie wskazujące na właściwą im pychę czy nawet okrucieństwo, a niektóre z pobożnych dam mogłyby służyć jako ilustracja do znanej satyry Ignacego Krasickiego (*Dewotka*).

Jest rzeczą zrozumiałą, iż w przeciwieństwie do barokowej poezji ówczesne malarstwo nie może tworzyć źródła inspiracji dla dzisiejszej sztuki. Stanowi natomiast przedmiot uznania czy nawet zachwytu ze strony naszych i obcych historyków malarstwa; dopiero z pięknej, bogato ilustrowanej książki Mariusza Karpowicza, poświęconej polskiemu portretowi trumiennemu, jaka ukazała się we Włoszech (1980), można się przekonać, jak bardzo te zachwyty są uzasadnione. Ku zdziwieniu samych organizatorów ekspozycji sarmackie „konterfekty" zdominowały głośne w Polsce wystawy, takie jak *Polaków portret własny* (1979 w Krakowie) czy *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej, 1576–1763* (Warszawa 1992–1993).

A skoro już mówimy o innych kontynentach, to tradycje kultury barokowej zyskały niewątpliwie na sile dzięki odbywającemu się na naszych oczach rozpadowi europocentryzmu. Sarmatyzm stanowił swoiste połączenie kultury politycznej łacińskiego Zachodu z cywilizacją materialną Orientu. Jako typ cywilizacyjny oparty na symbiozie przychodził zdecydowanie nie w porę (za wcześnie? za późno?), bo w momencie, kiedy wkraczająca na drogę walki o hegemonię nad światem Europa zdecydowanie sobie takiej symbiozy nie życzyła. Szlachtę taka symbioza wcale nie gorszyła, choć podśmiewano się z księcia Karola Radziwiłła „Panie Kochanku", gdy ten w nieświeskim kościele kazał przygrywać podczas nabożeństw kapeli żydowskiej ubranej w stroje tureckie...

Kolejne fale walki z cudzoziemszczyzną nigdy nie objęły importowanych ze Wschodu ubiorów, broni czy kobierców. Dopiero Stanisław Staszic będzie miał szlachcie za złe, iż polskie (?) stroje zastąpiła kozacko–tatarskimi, które trącą na milę „azjatyckim barbarzyństwem". Mimo to Sarmata, oznaczający w dawnej Rzeczypospolitej wyłącznie szlachcica, staje się w XIX wieku synonimem Polaka, a strój, przynależny ongiś wyłącznie warstwie ziemiańskiej, narodowym ubiorem, za którego noszenie Rosjanie nakładali w pewnych okresach poważne kary pieniężne. Wzorcem osobowym żołnierza stał się ułan, siedzący na dorodnym rumaku lub pieszy szlachcic w kontuszu i żupanie, z karabelą przypasaną do boku. A przecież większość z tych nazw zawdzięczamy językom wschodnim. W dobie baroku polszczyzna przyswoiła sobie około 180 wyrazów tureckich, 140 arabskich i 60 tatarskich, które po dziś w niej pozostały.

W niedawno (1992) ogłoszonym zbiorze studiów na temat polskiej filozofii politycznej XVII wieku Zbigniew Ogonowski pisze, iż broniła ona „idei i wartości, które w tradycji demokracji europejskiej są dziś cenione wysoko", choć ówcześnie mało kto – poza Rzecząpospolitą i Anglią okresu dwóch rewolucji – je podzielał. Ogonowski wymienia tu ideę suwerenności ludu (przez który rozumiano oczywiście tylko naród szlachecki), koncepcję „państwa prawa", głoszącą, że winni mu podlegać wszyscy, z monarchą na czele. Towarzyszyły temu zasady podporządkowania władzy wykonawczej posłom powołanym w wolnych wyborach i zgrupowanym w parlamencie oraz idea równości obywateli (należących do stanu szlacheckiego). Pisano o tym używając zgoła nowocześnie brzmiących terminów, jak wolność, równość, rzeczpospolita, obywatele czy ich prawo do oporu wobec władzy, która narusza przyznane jej kompetencje.

Stąd też zarówno w latach rewolucji amerykańskiej, jak i w dobie zburzenia Bastylii nie miano w Polsce kłopotów z tłumaczeniem pism uzasadniających wypowiedzenie posłuszeństwa najpierw królowi angielskiemu, a potem francuskiemu. Wypracowana w dobie baroku myśl polityczna okazała się bardzo przydatna w XIX wieku, kiedy to legitymizm pruski czy austriacki starł się z zasadą suwerenności narodu szlacheckiego oraz z jego prawem do stanowienia o sobie. Teoria wszechwładzy imperatora natrafiła na zakorzenioną od pokoleń koncepcję państwa, opartego na umowie wolnych poddanych z obieralnym władcą.

Szlacheckie koncepcje, oparte na egalitaryzmie i niezachwianej wierze w doskonałość ustroju politycznego państwa, pozostawały w oczywistej sprzeczności z praktyką polityczną dnia codziennego. Z biegiem lat budziła ona coraz to mniej zachwytów: pocieszano się wszakże refleksją, iż ustrój jest dobry, ale ludzie źli, ponieważ nie realizują jego podstawowych założeń. Im bardziej zaś rosła dominacja magnaterii, tym częściej i chętniej prawiono o szlacheckiej wolności i równości. Obywatele Polski Ludowej mogli w tym dostrzegać oczywiste analogie; stąd też kiedy podczas wykładów mówiłem, iż pochwała demokracji (szlacheckiej) stanowiła zasłonę dymną dla oligarchicznej tyranii, na twarzach słuchaczy pojawiały się

porozumiewawcze uśmieszki. Podobną reakcję wywoływało przypominanie, iż w Rzeczypospolitej XVI–XVII stulecia opozycja polityczna nie uchodziła nigdy za zbrodnię, lecz, wręcz przeciwnie, zaliczana była do podstawowych cnót obywatelskich.

W latach 1945–1989 życie polityczne doby baroku służyło jako *sui generis* kostium do prowadzenia jak najbardziej aktualnych sporów. Wśród przyczyn niesłychanej popularności historycznego pisarstwa Pawła Jasienicy była i ta, że rozważania dotyczące XVII stulecia przetykał twierdzeniami brzmiącymi tak współcześnie. I naprawdę przeciętnego czytelnika niewiele obchodziła zasadność określania doktryny polskiej kontrreformacji mianem „totalitarnej"; istotna była konkluzja, w której czytano, iż za jej „totalitaryzm" przyszło „nam zapłacić cenę bardzo wygórowaną". Z jakąż satysfakcję odbierano generalną krytykę... Wazów, opartą na założeniu, iż w ówczesnej Rzeczypospolitej królowie grzeszyli tępotą i nieudolnością. O ich to indolencję czy nawet złą wolę rozbijały się najlepsze chęci poddanych, którzy swym patriotyzmem i moralnością górowali nad warstwą rządzącą. „Stawiając kropkę nad i" Jasienica dodawał, iż podobna sytuacja miała się jeszcze w naszych dziejach wielokrotnie powtarzać.

Również i niżej podpisany, zajmując się kulturą polską XVII stulecia, starał się wyeksponować te jej elementy, które mogły posłużyć jako historyczne uzasadnienie aktualnych działań i postaw antytotalitarnych. Nie będę też ukrywał, iż z dużą satysfakcją odebrałem powołanie się w przedmowie do jednego ze zbiorów „pieśni podziemnych" na moją opinię wyrażoną w książce *Kultura szlachecka w Polsce: rozkwit – upadek – relikty*, a mianowicie, że w politycznej publicystyce szlacheckiej słowo „strach" wymieniane jest najczęściej w tym kontekście, iż król łamiący *pacta conventa* winien się obawiać szlachty. Ją samą zaś bardzo rzadko straszono monarchą.

Po 1989 roku zaniepokojenie budzi natomiast zgoła odmienna tendencja, mianowicie gloryfikacja czasów i ludzi doby baroku. Wbrew trzeźwym opiniom dawniejszych i obecnych (M. Bogucka, Z. Kuchowicz, T. Zielińska) badaczy następuje całkowita rehabilitacja warstwy magnackiej; za niemodne uchodzi pisanie o jej stałych konfliktach ze szlachtą czy słabości do rosyjskich rubli, austriackich koron i pruskich talarów. Towarzyszą temu publikacje zawierające apoteozę niemal wszystkich instytucji ustrojowych Pierwszej Rzeczypospolitej. We wstępie do niedawno wydanej historii (*Polskie dzieje od czasów najdawniejszych do współczesności*, 1994) z niemałym zdziwieniem przeczytałem, iż nie prowadziliśmy nigdy „wojen zaczepnych", ponieważ demokracje są im z reguły wrogie, a Królestwo Polskie „kierowało się zasadami demokratycznymi". „To monarchowie organizowali wojny, a społeczność szlachecka sprzeciwiała się niejednokrotnie takim zamysłom. Stąd też może zaskoczenie najazdem szwedzkim podczas potopu." Rozbiory zaskoczyły Polaków całkowicie, ponieważ obcy był im zawsze „duch zaborczości".

Należałoby się chyba obawiać zakotwiczenia takiej właśnie postaci

baroku w świadomości obywateli III Rzeczypospolitej. O wiele bliższa prawdzie historycznej wydaje się inscenizacja *Opisu obyczajów* pióra ks. Kitowicza, którą zawdzięczamy Mikołajowi Grabowskiemu. Prezentowała ona katalog narodowych wad, do dziś nękających społeczeństwo polskie. Złe tradycje polskiego baroku odżywają w niedojrzałości politycznych elit, wadliwym funkcjonowaniu sejmu, wszeobecnej korupcji i wciąż nie malejącym alkoholizmie. Nie sposób jednak upatrywać w tym wszystkim uporczywego trwania siedemnastowiecznych „błędów i wypaczeń". W ten bowiem sposób poszlibyśmy śladami owych mieszczan schyłku XVIII wieku, z których Franciszek Salezy Jezierski szydził niemiłosiernie, ponieważ ruinę swych domów przypisywali nie zaleczonym jeszcze skutkom najazdu szwedzkiego.

Tradycje o niewątpliwie barokowej proweniencji utrzymują się chyba najsilniej w polskim życiu religijnym drugiej połowy naszego stulecia. I wówczas, i teraz wierni kładą główny nacisk na zewnętrzne przejawy dewocji, godząc z nimi doskonale naruszanie wielu przykazań Bożych i kościelnych. Przed laty (1936) wybitny historyk i praktykujący katolik Władysław Konopczyński pisał, że w czasach saskich „szerzyła się płytka dewocja, stawiająca kościelne praktyki wyżej od wewnętrznego doskonalenia dusz ludzkich. Popisem tego prądu była uroczysta koronacja Matki Boskiej Częstochowskiej, odbyta 8 września 1717 roku przy 150.000 wiernych." Nie do tej wszakże uroczystości, ale do ślubów lwowskich Jana Kazimierza z 1656 roku nawiązywał akt ich odnowienia, który w sierpniu 1956 miał miejsce na Jasnej Górze.

Podobnie jak dzisiaj, tak i w drugiej połowie XVII stulecia, a więc po wygnaniu braci polskich (1658) i uchwaleniu zakazu apostazji (1668) Kościół katolicki jest nadal przedstawiany jako oblężona twierdza, i to oblężona podwójnie. Od zewnątrz przez niekatolickich sąsiadów Rzeczypospolitej (dziś pisze się o niebezpieczeństwie ze strony zlaicyzowanej i zmaterializowanej Europy), od wewnątrz przez heretyków, którym zdaniem kaznodziejów nadal przyznaje się zbyt wielkie swobody. Przede wszystkim zaś przez ludzi, którzy obłudnie mieniąc się katolikami, w rzeczywistości działają na szkodę Kościoła. Z licznych na ten temat wypowiedzi warto przytoczyć opinię jezuity, Aleksandra Lorencowica. Piętnując (1671) „protektorów heretyków" pisał on, iż niepodobna, aby „w takim sercu wiara prawdziwa być miała: fałszywy to katolik, po wierzchu larwę [maskę] ma katolicką, wewnątrz szczery heretyk".

Wyjątkowo silne osadzenie baroku w polskiej świadomości historycznej należy przypisać w pierwszym chyba rzędzie faktowi, iż od czasów potopu nasza historia stała się właściwie dziejami bez *happy-endów*. Pod tym względem Henryk Sienkiewicz, który unieśmiertelnił niejako wydarzenia lat 1655–1660, okazał się zgodny z odczuciami ich naocznych świadków. Dla szlachty zajęcie niemal całego terytorium Rzeczypospolitej, w mocarstwowość której powszechnie przedtem wierzono, było większym wstrząsem aniżeli później rok 1772; któż mógł wówczas przypuszczać, że stanowi

on datę I rozbioru! Choć historycy lubią mnożyć, nieraz ponad rzeczywistą potrzebę, epoki i daty przełomowe, trudno się oprzeć wrażeniu, że Rzeczpospolita straciła w latach sześćdziesiątych ostatnią szansę pozyskania większości szlachty dla radykalnej naprawy ustroju.

Aż do błyskawicznych wręcz sukcesów Karola Gustawa wierzono w trzy podstawowe dogmaty, mieniące Polskę przedmurzem całej Europy, jej spichlerzem i wreszcie krajem o idealnym ustroju politycznym. W przedmowie do wydanych w 1659 roku relacji włoskiego podróżnika Jana Botera czytamy, że Rzeczpospolita stanowi mur „od poganów wszytkiego chrześcijaństwa", spiżarnię kontynentu oraz „zamek szlacheckiej wolności". Szok klęski zachwiał tym przekonaniem, do którego po pewnym czasie jednak powrócono. Można więc powiedzieć, iż myśl polityczna doby baroku wpisała na trwałe do światopoglądu polskich „statystów" złudny optymizm: Zachód Europy nie opuści nas nigdy w potrzebie, ponieważ jesteśmy mu niezbędni jako tarcza, dostawca żywności, czynnik stabilizacji politycznej w tej części kontynentu. Do dzisiaj, powtarzając oskarżenia o „jałtańską zdradę", widzimy w niej również sprzeniewierzenie się tym długom wdzięczności, jakie zaciągnięto u nas w Paryżu czy Londynie co najmniej od czasów odsieczy wiedeńskiej.

Dopiero w XIX stuleciu zaczęto zdawać sobie sprawę, jak niewiele brakowało, aby czasy saskie, należące w znacznym stopniu do kultury baroku, zakończyły się całkowitym rozbiorem państwa. Wystarczyło, by Rosja już wtedy zdecydowała się na podzielenie polskim łupem z Austrią i Prusami. Wówczas trafilibyśmy na karty dziejów – a co ważniejsze, do świadomości historycznej następnych generacji Polaków – jako naród, który z własnej winy utracił niepodległość: „wtedy nastąpiłaby śmierć zupełna, zatracenie wiekuiste, a przynajmniej kilkuwiekowe imienia i ducha polskiego" – pisał w 1899 roku Tadeusz Korzon.

Sprawiedliwość nakazuje przyznać, że w tym samym XIX stuleciu dostrzeżono również główną wartość kultury polskiej doby baroku – jej oryginalność, która biła na głowę zarówno Odrodzenie, jak i Oświecenie. Pierwsza z tych epok zajmowała się w znacznym stopniu polonizacją antycznej cywilizacji, a Oświecenie było „epoką przekładów", głównie z francuskiego. Natomiast w XVII stuleciu sytuacja przedstawiała się odwrotnie: to polskie książki przekładali nasi sąsiedzi. „To, co zowiemy tradycją narodową – pisał Stanisław Smolka – z czym zrośliśmy i co nam jest drogie, wszystko to przybrało zasadnicze kształty w wieku XVII." W tym też stuleciu ukształtowały się zasadnicze komponenty polskiego charakteru narodowego, przez który rozumiem nie zachowanie się Kowalskich czy Malinowskich na co dzień, ale sposób reakcji w momencie śmiertelnego zagrożenia narodowego bytu.

Prawdą jest, że do charakteru tego weszła wspominana już wiara we wdzięczność wielokrotnie przez nas ocalanej Europy. Znalazła się w nim jednak również, i to na stałe, umiejętność oddolnej improwizacji, organizowania na własną rękę oporu przeciwko najeźdźcom. Po 1655 roku,

mimo początkowej ucieczki króla (wraz z całym ówczesnym rządem) za granicę i niezwoływania przez trzy lata sejmu, poszczególne województwa umiały zgromadzić na własną rękę wojsko oraz zapewnić mu niezbędny ekwipunek i wyżywienie. Tymczasem, gdyby podobną klęskę poniosło państwo absolutne, brak władzy centralnej uniemożliwiłby zorganizowanie skutecznej obrony kraju. Na znacznie większą oczywiście skalę fenomen „państwa podziemnego" miał się powtórzyć w 1863 roku, a przede wszystkim w latach II wojny światowej.

Z wybitnych przedstawicieli XVII stulecia najsilniej utrwalili się w pamięci następnych pokoleń wodzowie, i to wodzowie zwycięscy, w przeciwieństwie do naszych generałów schyłku następnego wieku oraz z czasów zaboru. Przeciętny Polak poproszony o podanie konkretnych przykładów wymieniłby przede wszystkim Stefana Czarnieckiego i Jana Sobieskiego, w dalszej kolejności Stanisława Żółkiewskiego czy Karola Chodkiewicza. Niektórzy dorzuciliby do grona wybitnych postaci paru literatów, natomiast żaden z uczonych doby baroku (jak choćby Jan Brożek, Szymon Starowolski, Adam Kochański) nie stał się na trwałe mieszkańcem „narodowej wyobraźni". Stabilność ocen jest widoczna nie tylko w kreowaniu bohaterów, ale i w ustalaniu czarnego pocztu zdrajców. Kto został w XVII stuleciu wpisany do rzędu tych ostatnich (Hieronim Radziejowski, Krzysztof Opaliński, Władysław Siciński), do dziś z takimże przymiotnikiem figuruje w podręcznikach historii. A jeśli nawet Aleksandra Kostkę Napierskiego starano się – wbrew dawnej tradycji – ukazywać w idealnych barwach, to dziś coraz więcej badaczy dostrzega w nim niebezpiecznego kondotiera, który pragnął wykorzystać górali do groźnej dla Rzeczypospolitej dywersji od południa.

Barok jest obecny w naszej kulturze nie tylko dzięki wznowieniom utworów polskich pisarzy z tamtego okresu. Jeśli bowiem przyjrzymy się hiszpańskim autorom, cieszącym się w minionym półwieczu największą u nas popularnością, to obok Calderóna czy Lope de Vegi znajdą się Tirso de Molina i oczywiście Cervantes, a więc czołowi przedstawiciele tamtejszej literatury barokowej. Już zresztą Ksawery Pruszyński zauważył, że właśnie traktujący o XVII wieku *Pan Wołodyjowski* jest z gruntu iberyjski w nastroju, kolorycie i akcji. I dlatego może film osnuty na *Rękopisie znalezionym w Saragossie* udał nam się lepiej aniżeli reżyserom znad Sekwany, którzy również sfilmowali tę powieść.

Na zakończenie warto może przypomnieć opinie dwóch wybitnych intelektualistów, których nie sposób podejrzewać o bezkrytyczne zafascynowanie sarmatyzmem. Pierwszy z nich to Jan Lechoń ubolewający, iż słowo to pokryło taką śmiesznością kontuszową Polskę, że „myślimy niemal, że wszystko, co chodziło w żółtych butach i goliło czupryny w XVIII w., było owym ciemnym sarmatyzmem. Ale przecież stary Horsztyński to właśnie jest owa Polska, i Pułaski, i konfederaci barscy (...) Takim Polakiem był przede wszystkim pan Tadeusz Rejtan, poseł nowogrodzki, który własnym ciałem chciał zagrodzić drogę hańbie polskiej..."

Podobnie Tadeusz Chrzanowski: „Sarmatyzm to rzeczywiście i *liberum veto*, i anarchia, i wreszcie Targowica. Ale sarmatyzm to też tolerancja, ruch egzekucyjny, idea federacyjnego parlamentarnego ustroju, otwarta postawa wolności. Po prostu sarmatyzm to wielka szkatuła nabrzmiałych sprzeczności dziejów."

W owej to szkatule znajdujemy zarówno kapitulację pod Ujściem i haniebną klęskę pod Piławcami, jak serię imponujących zwycięstw, od Kłuszyna oraz Kircholmu po Beresteczko i odsiecz Wiednia (ostatnia, wygrana przez Najjaśniejszą Rzeczpospolitą batalia, której blask miał zostać przyćmiony dopiero wiktorią z 1920 roku). Była w XVII stuleciu zdrada i warcholstwo, ale nie zabrakło też przykładów ofiarności i patriotyzmu. Nigdy przedtem nie musiano w obronie ojczyzny tak często wyciągać szabel z pochew i wysupływać dukatów ze skarbczyków szlacheckich i kies mieszczańskich.

I cóż z tego, że w ustanowionym po roku 1944 kanonie „wzorcowych epok" znalazło się Odrodzenie i Oświecenie, zabrakło natomiast baroku. W rzeczywistości nigdy nie znikł on ze świadomości historycznej Polaków; wręcz przeciwnie, właśnie kultura sarmacka XVII stulecia służyła umacnianiu narodowej tożsamości oraz autoidentyfikacji. Bez trwałej obecności baroku moglibyśmy się stać „pawiem i papugą narodów", czego tak bardzo obawiali się wielcy romantycy, *nota bene* przedstawiciele epoki, która w latach 1944–1989 również znalazła się poza odgórnie ustanowionym rejestrem epok godnych naśladowania. W ich to imieniu Zygmunt Krasiński zapytywał w przypływie gorzkiego pesymizmu: „W naukach, w kunsztach, w sztukach – cożeśmy stworzyli? Jestże poezja, architektura lub malarstwo, lub muzyka polska? Czyśmy mieli kiedy co polskiego na świecie prócz rubaszności?" Jak widać, autor *Nie-Boskiej komedii* słabo orientował się w osiągnięciach cywilizacyjnych minionych stuleci, wśród których właśnie wiek XVII jaśnieje szczególnym, oryginalnym i godnym pamięci blaskiem.

Janusz Tazbir

JANUSZ TAZBIR, ur. 1927, historyk, prof. dr hab. Uniwersytetu Warszawskiego. Autor ponad dwudziestu książek poświęconych głównie historii Polski.

TADEUSZ CHRZANOWSKI

BAROKOWE TRZY PO TRZY

O baroku pisałem ostatnimi czasy sporo i poniekąd syntetycznie, a czyniłem to i po polsku, i w obcych narzeczach, ale wcale przez to nie czuję się ekspertem. Gdy mnie obecnie „Znak" zaprosił do „barokowej polifonii" (mam bowiem nadzieję, że nie kakofonii), czuję się trochę pusty, trochę wysuszony: bo niby co jeszcze można o tym baroku napisać? A co najgorsze, będę musiał co nieco napowtarzać samego siebie. Pocieszam się, że jest to poniekąd przywilej mojego wieku. No więc posłuchajcie.

Po pierwsze: jest obecnie renesans baroku, UNESCO i Unia Europejska rok miniony uznały za rok baroku, a następstwa tego mają się jeszcze realizować przez następnych lat kilka. Uniwersytet Warszawski pod dyrygenturą profesora Janusza Pelca zainicjował wydawanie półrocznika „Barok" i już mamy pierwszy jego numer. A w tym wszystkim nie ma niczego zaskakującego. Barok bowiem był ostatnim wielkim stylem europejskim, po nim nastąpił korowód stylików: krótkotrwałych, bezperspektywicznych, jałowatych: klasycyzm i romantyzm, akademizm i historyzm, wszelkie odmiany *arts nouveaux* i cała już tylko siekanka XX-wiecznych „-izmów" ukazała jedną tylko cechę naszej nowszej cywilizacji: jej dez-uniwersalizację. Jeśli więc ktoś odczuwa tęsknotę za czymś, co się dawało definiować chronologicznie, ideowo i formalnie, to musi wracać do baroku jako do *„aurea prima sata est aetas..."*. Mnie samemu uniwersalizm do spokoju sumienia jest niepotrzebny, porządkowanie stylami jest przydatne, ale jeśli się go przeprowadzić nie da (modernizm – postmodernizm), to też nie zmartwienie. „Dość sumnienie jeśli czyste" – jak głosił pewien barokowy poeta.

Nie ukrywam: bardzo cenię barok, powiedziałbym może nawet, że go kocham, ale wówczas musiałbym wyznać, że mi się w tym miłowaniu miłość płomienno-szczęśliwa ze złą miłością przeplata. I że barokowi nie potrafiłbym dochować wierności. Na szczęście ani jakaś zamierzchła epoka do mnie, ani ja do niej nie możemy mieć większych pretensji.

Tak więc barok – ostatni wielki styl europejski – rozciąga się na kilka pokoleń: zaczyna u schyłku XVI wieku we Włoszech, wygasa na rozmaitych prowincjach aż po schyłek wieku XVIII, a na dobitkę trwa w świadomości zbiorowej wielu nacji (bo i polskiej, i – na przykład – południowo-amerykańskich) aż do dzisiaj. I jeszcze więcej: wylewa się poza nasz kontynent i właściwie dociera niemal wszędzie.

Ta długotrwałość i rozległość baroku pcha uczonych do ich ulubionej zabawy: do periodyzacji możliwie szczegółowej i rozpisanej na lata, regularnej, gdyż styl ten powinien do niej pasować. Tylko do czego? Do ludzkiej fikcji o regularności dziejów? Nawet dzieciom szkolnym wiadomo, że każda epoka ma swój styl wczesny, po którym przychodzi wspaniałość dojrzałości, a po niej zatrute czary agonii. Tylko że barok od razu wyskoczył z piany morskiej jako styl dojrzały, a potem następowały kolejne dojrzałości; była nią bowiem i ta późna: regencyjna czy rokokowa. Wiadomo też, że się bardzo zróżnicował topograficznie, a więc sam w sobie zdezuniwersalizował, a były też obszary, gdzie dostęp miał utrudniony, gdzie bywał dzieckiem niechcianym. Barok bowiem pozostawił szereg wspaniałych zabytków we Francji, ale Francja w gruncie rzeczy zawsze pozostawała wierna klasycyzmowi. W jeszcze większym stopniu Anglia, która akceptowała palladianizm (ale czy to barok?) i nie przeszkadzało jej to, że sąsiadował z post- i neogotykiem. A w krajach protestanckich akceptowano go też po rozmaitych sterylizacyjnych zabiegach. To bowiem jest pewne: barok nigdy i nigdzie nie był purytański, więc się do zabiegów sterylizacyjnych właściwie nie nadawał.

No i wreszcie ów schyłek. W wielu krajach właśnie on natrafił na prawdziwe i nie wykorzystane dotychczas zasoby artystycznego kruszcu, bo wreszcie przestał się bać zdrady renesansowych prawideł i kanonów „dobrego smaku". Późny barok był postrzelony, zmanierowany, ale był prawdziwszy niż barok dojrzały, czyli klasycyzujący wczesnej fazy. W każdym stylu jest zawsze współczynnik kobiecości; w baroku ujawnia się w sposób szczególnie aktywny, co tłumaczy zafascynowanie ową fazą późną: nam, mężczyznom, podobają się aż za często dziewczyny postrzelone i zmanierowane. Co nie przeszkadza, że barok miał też pewien bardzo wyrazisty element męski: był agresywny, nie obawiał się przeciwności, podążał tam, dokąd mu się podobało podążać. Respekt odczuwał tylko wobec renesansu.

I tu pewne sprostowanie do powszechnego wyobrażenia o baroku, które podkreśla, że wyrósł on na gruzach powalonego i zburzonego renesansu. Wszystkie style i styliki europejskie wyrastają na gruzach, kontestują dopiero co minioną epokę, potępiają ją i „szukają nowego" i to

jest cecha kultury tego naszego paradoksalnego kontynentu (na innych obszarach uznawano pewne ogólne założenia tradycji, innowacje były umiarkowane, akceptacja zaś obejmowała nie to, co nowe, ale to, co tworzono wedle starego).

Na tym tle barok wyróżnia się jako styl, który tylko połowicznie był kontestatorski, przede wszystkim jednak był kontynuatorski: budował na „starym". Barok był negacją manieryzmu, miał mu za złe jego wirtuozerię, elitarność i brak głębszych uczuć, a co za tym idzie: patosu, ekspresji, waleczności. Stał się za to bezpośrednim nawiązaniem do renesansu: pierwsi architekci barokowi we Włoszech (Vignola della Porta i na swój sposób Palladio, rozpięty pomiędzy epokami) byli przekonani, że powracają z manowców na właściwą drogę kontynuacji tego, co rozpoczął renesans, a pomostem między epokami stawał się Michał Anioł, mistrz dojrzałego renesansu, a zarazem prekursor i manieryzmu, i baroku. I to, o czym się zapomina doszczętnie: wielcy twórcy baroku nie wiedzieli, że tworzą barok, bo o czymś takim wcale nie słyszano i posłyszeć miano dopiero dwa wieki później. Sami siebie uważali natomiast za tych, którzy, występując przeciwko manierystycznemu (ten termin też jeszcze nie istniał) „zepsuciu smaku", powracali do harmonii, wzniosłości i „dobrego smaku" renesansu. I rzeczywiście, wczesna faza baroku ma jeszcze ową patetyczną jasność i wzniosłość wielkich dzieł Quattrocenta i początków Cinquecenta. Dopiero z biegiem lat architekci i artyści baroku zaczęli się przeobrażać, mnożąc bogactwo na niekorzyść samoograniczenia i umiaru. Barok narastał przez kilka pokoleń jako styl ornamentalny i skomplikowany strukturalnie, a w miejsce harmonii zaczęły wchodzić eleganckie panie: strojność, iluzja, niespodzianka.

Jeżeli stanąć w Krakowie przed fasadą pojezuickiego kościoła świętych Piotra i Pawła – fasadą, dodam nie bez dumy, tak pięknie ostatnio odnowioną – należałoby powiedzieć, że mamy do czynienia z kreacją renesansu. A to, że należy już do baroku, poznajemy po pewnych drobnych zabiegach kompozycyjnych: po sposobie zestawiania porządków, po detalu, po skali bardziej niż po strukturze. Podobnie jak w rzymskim pierwowzorze: kościele macierzystym jezuitów Il Gesù, fasada jest płaska i kompozycyjnie klarowna, a wnętrze operuje wielkim patetycznym rozegraniem przestrzeni, ale nie jej pogmatwaniem. To miało nastąpić później – już w drugiej połowie XVII wieku, kiedy zaczęto giąć fasady jak rzeźbiarską materię mokrej gliny czy gipsu, a wnętrza atomizować i wzajemnie ze sobą przenikać. W ten sposób z logicznego i jasnego świata Vignoli i Palladia wkraczamy w półmroki Guariniego, Baltazara Neumanna i generała Jana de Witte.

Znaczenie baroku dla Europy było ogromne; renesans przekazał już niemal wszystko, co miał do przekazania, manieryzm (jakże go uwielbiam!) miał poprzez swą wirtuozerię tendencję do samowyjaławiania, gdy tymczasem barok wchodził na scenę pewny siebie i wśród niemal powszechnego aplauzu. Postawił na ekspresję wieloraką, wprowadzoną w miejsce

opuszczone przez logikę na rzecz intelektualnych zabaw „trefionego umysłu". Stworzył więc swemu i nadchodzącym pokoleniom szanse, które miały skutecznie wykorzystywać przez dwa następne stulecia.

To oczywiście nie znaczy, że barok był tolerancyjny, bo nie był. Przejawia się to w przebiegu dziejów, gdzie na płaszczyźnie nietolerancja walczy o lepsze z rozmaitymi absolutyzmami. Stawiał więc pewne warunki także twórcom. Ale dawał im w zamian wielkie przestrzenie twórcze. Jeśli więc zbilansować owe dwa stulecia panowania, ocena musi w końcu wypaść pozytywnie. Elementy negatywne to wojny, często wyniszczające i bez zwycięzców (wojna trzydziestoletnia, u nas wojny XVII wieku i wojna północna), to zacietrzewienie religijne, to nadużycia absolutyzmu, to wreszcie powolne, ale nieuniknione przechylanie się ku nierówności społecznej tak znacznej, że musiała doprowadzić do rewolucji. Ale była to też epoka wielkiego postępu technicznego, światłych filozofów, bo była to epoka oświecona przed Oświeceniem. Był więc barok paradoksalnie twórcą protototalitaryzmu i zarazem położną przyszłej demokracji: przygotował to wszystko, co miały zrealizować już następne epoki. W sztuce najniebezpieczniejszym zjawiskiem był protototalitaryzm konwencji i dogmatyzm kanonów uznanych za wyraz „dobrego smaku".

Zresztą inaczej było w rozmaitych krajach i częściach świata. Jeśli bowiem spojrzeć na barok z perspektywy polskiego słonia, to też zobaczymy konwencje, choć pozornie całkiem odmienne od tych, jakie się mościły w oświeconym absolutyzmie. Gdy bowiem wszędzie stabilizowały się, wojując z sobą nieustannie, rozmaite absolutyzmy regionalne, Rzeczpospolita Obojga Narodów dezabsolutyzowała się w rwetesie bezhołowia, zamierającego instynktu państwowego, wyuzdanej prywaty towarzyszącej krótkowzroczności gospodarczej. Wszystkie usiłowania pozytywne albo się załamywały, albo w ogóle nie zaczynały. Wprawdzie już za Sasów (najgłupszej dynastii panującej w zgłupiałym do cna „narodzie szlacheckim") zaczynały się reformy szkolnictwa i zaczęło wyrastać pokolenie myślące o „skutecznym rad sposobie".

Ale jednocześnie w owym baroku, o którym można śmiało powiedzieć, że z biegiem lat stawał się stylem coraz bardziej polskim (podobnie jak stawał się portugalskim czy brazylijskim), i to nawet wówczas, gdy w środowisku artystycznym nadal dominowali z pochodzenia nie-Polacy, i to wsiąknięcie w polskość sprawiało, że do dziś obserwować można trwałość tradycji zarówno złej (polityka, pożal się Boże, „biznes" i poddawanie się najgorszym nawykom), jak i dobrej: nie doceniana współczesna literatura i sztuka, w mniejszym stopniu architektura, ale jednak też. Jesteśmy barokowi, niezależnie od tego, czy się nam to podoba, czy nie; czerep rubaszny nasadzony na duszę anielską nadal się kotłasi pośród bronowicko-narodowych chochołów.

Wyrzuciwszy ze swego barokowego jestestwa tę krótką nowennę przygan i kpin, poczułem się jakoś nieswojo. Zawsze uważałem, że tak jak narodów nie można oceniać wedle ich „ducha", bo po prostu nie ma

czegoś takiego w skali wielu milionów indywiduów, podobnie uważam, że także epok nie da się oceniać globalnie. Za dużo tam faktów i szczegółów, za dużo zjawisk jednostkowych. Tej gigantycznej miszkulancji nie da się wymierzyć ani na świecie, ani w Europie, ani nawet nad Wisłą. A na końcu takich przedsięwzięć stoi zawsze zmora historii zideologizowanej.

Dobrze pamiętam, jak to w niedawnym przecież jeszcze czasie, poszczególne epoki „poustawiano" wedle ich aktywów i pasywów, czyli wedle kryteriów postępowości i wstecznictwa. Średniowiecze więc było „beee", a renesans był godny czci i naśladowania, potem barok znowu „beee", a Oświecenie pełne światła, jak po elektryfikacji, i tak dalej, i tak dalej. Przypomina mi się, jak to w 1945 roku jeden z wojaków radzieckich chwalił się przede mną, że w Saratowie albo innej Tule studiował filozofię: „Ja wsio znaju: Hiehla, Marksa i Niczewo!"

Można by to określić jako dialektykę materialistyczną w procesie wdrażania. Proponuję więc obserwowanie baroku raczej z perspektywy estetycznej niż historiozoficznej. Historyk, a więc także historyk sztuki, ma, jak to się mówi, „niezbywalne" prawo do ocen, ale musi je stosować wybiórczo i w granicach rozsądku, to znaczy perspektywy czasu, w którym wydarzenia się działy. Bo jest zazwyczaj tak, że historyk, który jakąś epokę bada, zaczyna być przez nią wchłaniany, ulega fascynacji, zaczyna – naukowy Pigmalion – popadać w grzech miłości. Ale bywa i tak, choć rzadziej, że to uczucie przeradza się w złą miłość, w fascynację nafaszerowaną niechęcią i gniewem. Wystarczy odwołać się do dwu wielkich historyków kultury: Jakub Burckhardt pokochał renesans miłością pierwszą, nieomal dziewiczą. Wiedział, ile paskudztwa było w niegdysiejszych Włoszech, ale nade wszystko kochał ową kulturę pełną najprawdziwszego blasku. Tymczasem Jan Huizinga „jesieni średniowiecza" nie tylko nie pokochał naprawdę, ale nieustannie się z nią wadził.

Być może czysto estetyczne obserwowanie jakiegoś wycinka dziejów jest po prostu dla historyków niemożliwe, a kto wie, czy i historyk sztuki może stosować taką wyłączność. Ale ja z mojej sytuacji mogę śmiało korzystać i nie troszcząc się o całokształt widzieć barok w jego poszczególnych blaskach. Niechże mi one będą nadal radością oczu i ogniem serca.

Tadeusz Chrzanowski

TADEUSZ CHRZANOWSKI, ur. 1926, historyk sztuki, długoletni profesor KUL, przewodniczący Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa, prezes Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Autor wielu prac naukowych z historii sztuki, eseista. Wydał m. in. *Żywe i martwe granice* (1974), *Wędrówki po Sarmacji europejskiej* (1988). Publikuje w „Tygodniku Powszechnym", „Znaku", „Więzi", „Twórczości" i paryskiej „Kulturze". Mieszka w Krakowie.

ANTONI CZYŻ

BAROK NIEZNISZCZALNY

Mój barok jest epoką w dziejach kultury europejskiej wspaniałą i niezwykłą. Rozrosły między renesansem a oświeceniem, wielogłosowy, bujny i twórczy, zresztą i poza Europą obecny w kulturze (pamiętamy szaleńcze i dzikie formy kościołów Meksyku i Peru, które opisał Jan Białostocki w książce *O sztuce dawnej Ameryki*, Warszawa 1972) – może być określony właśnie jako „mój", tak bardzo przenika do myśli i wyobraźni, wpisuje się w doświadczenia wewnętrzne człowieka także i dziś, więc, określa mój własny świat. Tym łatwiej mówić, co w baroku świetne i bliskie.

Może idee: ja, Bóg i świat? To rozpoznanie osoby i jej wnętrza, jej prywatności, podmiotowości (mocniejsze niż w odrodzeniu), to pragnienie Boga i więzi z Nim (ton mistyczny i duch medytacji w czasach potrydenckich) i, wreszcie, pasja ontyczna, wola poznania i nazwania całości bytu (zaspokojona w pełni u schyłku epoki, w dziele Leibniza)?

A może formy: przedmioty, fantazmaty? Czyli zmysłowe i bujne kłębowisko zjawisk i świat, byt w nich uobecniony i pewny.[1] Albo świat nowy, sztuczny, wysnuty z wyobraźni, cudowny lub okrutny, szaleńczy albo chłodny, jak senna fantasmagoria (gdzieś tu *Sen nocy letniej* czy *Burza* Shakespeare'a, wreszcie nasza – nie czyta się jej – *Nadobna Paskwalina* Samuela Twardowskiego)?

I może, w końcu, „moim barokiem" byłby barok żywy, obecny w kulturze aż do dziś: poprzez długie trwanie? Wcale nie chodzi tu o to, że cała kultura nowsza jest barokowa wprost (jak nie byłaby wprost romantyczna). Chodzi o glebę, korzenie, o twórczą i „żyzną" przeszłość, a tę utworzył barok (ponowił romantyzm): kultura nowsza bywa, często, pobarokowa (poromantyczna też).

O „barok żywy" pytał kiedyś, w numerze specjalnym, miesięcznik „Poezja" (1977, nr 5–6). Mam go teraz przed sobą, jest nadal ciekawy i cenny. Otwiera go szkic Janusza Pelca o związkach epoki z naszą współczesnością, potem – zmieniony, przetworzony – zawarty w jego

[1] Aleksander Nawarecki ukazał to w naszej – soczystej, zachłannej, zmysłowo pulsującej – poezji Hieronima Morsztyna, por. *Hieronima Morsztyna zmysłowa miłość porządku*, „Ogród" 1992, nr 1.

książce *Barok – epoka przeciwieństw* (Warszawa 1993). Następuje dalej ankieta o owym żywym baroku (opatrzonym znakiem zapytania, bo o tę żywotność właśnie się pyta), a w niej głosy uczonych niezmiennie intrygujące. Dwie osoby tam mówią szczególnie dobitnie: Claude Backvis i Jadwiga Sokołowska. Belgijski polonista, entuzjasta i znawca baroku, przedstawia między innymi zmysłową wrażliwość i pewną teatralizację poezji epoki, czułej na kształty, barwy, lśnienia. O Sokołowskiej powiem potem.

• Ja, Bóg i świat

Barok jest wielogłosową i wielowątkową epoką. Poczynał się tu i tam, ale także na Soborze Trydenckim. Kultura potrydencka, w tym i reforma katolicka, pojęta jako (będący też reakcją na reformy protestanckie czasów renesansu) wewnętrzny wysiłek poszukiwania wiary ewangelicznej i żywej, wpisanej w wewnętrzne doświadczenie osoby, jako trud budowania chrześcijaństwa pojętego egzystencjalnie (śmiałe to wówczas zamiary, więc, jak Jean Delumeau, mówię o reformie katolickiej, odkładając na bok brzmiący jak obelga termin „kontrreformacja") – kultura potrydencka zatem określiła epokę baroku bardzo dobitnie. Jeżeli renesans nie tyle „odkrył" człowieka i ton antropologiczny w myśli filozoficznej (bo to znało średniowiecze, w tym i Tomasz z Akwinu, do którego w odrodzeniu nadal sięgano), ile inaczej wszystko to problematyzował (jeśli rozważyć, co o człowieku – bardzo odmiennie przecież – pisali Giovanni Pico della Mirandola w *Mowie o godności człowieka*, Erazm z Rotterdamu w *Pochwale głupoty*, Montaigne w *Apologii Rajmunda Sebond* albo Luter, choćby w przedmowie do Listu św. Pawła do Rzymian), to, znowu, barok na nowo człowieka przemyślał, ale, zwłaszcza, odczuł.

Dla reformy potrydenckiej „narzędziem" kształtowania odnowionego chrześcijaństwa była duchowość ignacjańska, więc i *Ćwiczenia duchowne* św. Ignacego Loyoli, ta niezwykła nowożytna sztuka medytacji, wywiedziona z tradycji [2], a kształtowana jako szkoła odnowy wewnętrznej dla współczesnych i potomnych, także na dziś. Oddana osobie, jej wewnętrznym dyspozycjom i wyobraźni, medytacja ignacjańska określała (i wychowywała) człowieka w więzi z bytem i Bogiem, podmiot otwarty na przedmiot, była lekcją egzystencji otwartej i ontycznego zakorzenienia.

Ale nie była wszystkim. Także samorodnie i spontanicznie pojawiało się w epoce baroku to nowe, ostre widzenie człowieka. Bywał nie tylko zakorzeniony, był też rozdarty. Proszę rozważyć, jaki mroczny i straszny obraz natury ludzkiej, oddanej błędnym sądom i złym namiętnościom, okrutnej i krwawej, daje w tragediach Shakespeare (a on współtworzy już barok). Co mówi Calderón w *Życiu snem*, gdy odsłania kruchość myśli i poznania? Z czym się zmaga Racine, jeśli *Fedra* (z ducha klasycyzmu,

[2] Pierre Hadot w książce *Filozofia jako ćwiczenie duchowe* Warszawa 1992 pokazał jej grecko-rzymską tradycję.

jansenizmu...) ma objawić ohydę ludzkiego wnętrza, zarazem[3] „ból duszy", który „nie umie pozostać w ukryciu"? Oto tragizm.

Barok oznacza narodziny nowożytnej świadomości tragicznej, tej, która (jak to ujmował Max Scheler) postrzega nieuleczalną kolizję wartości pośród bytu. Tragizmu z wiarą w Boży ład świata i ufnością dla Opatrzności pogodzić się nie da i epokę baroku określają nie tylko szalone napięcia wewnętrzne jej literatury (tak u, chrześcijańskiego w końcu, Calderóna), ale zasadnicze, porażające napięcie całego wtedy myślenia o człowieku i świecie. „Dla Racine'a widzenie jest nawiedzone przez tragizm" – stwierdził Jean Starobinski.[4] I próbuje się odbudować świat, odnajdować Boga i ład. Całe to napięcie pojmie i ponowi romantyzm, w tym i, u nas, Zygmunt Krasiński jako autor *Nie-Boskiej komedii* i *Irydiona*, „między Przeznaczeniem a Opatrznością" (by przywołać tytuł studium).[5]

Przecież to owocuje... Medytacja ignacjańska i świadomość tragiczna ujawniają to, co jest u podstaw myślenia w tamtym czasie: skupienie wokół człowieka jako osoby, ja. Barok byłby też bowiem pierwszym w kulturze nowożytnej (renesans tam się rzadko zapuszczał, może Klemens Janicjusz i jego *Tristia* albo Kochanowski w *Trenach*) odkryciem rzeczywistości wewnętrznej człowieka. Barok jest introwertyczny i egotyczny. Później romantycy będą przemierzali tamtą wspaniałą krainę. Na razie jednak włada nią ktoś z epoki baroku, pisarz (Shakespeare) lub filozof (Descartes).

Rozprawę o metodzie ujął Kartezjusz jako tekst autobiograficzny, egotyczny, inicjacyjny. Bierze w nawias to, co już wie, i redukuje swój obraz świata (nie przypadkiem Husserl wyda w naszym stuleciu *Medytacje kartezjańskie*), mówi o sobie i o mroku niewiedzy, świadom siebie a z wolą bytu i prawdy. Myśl kartezjańska odsłoniła świadome siebie *ja*. Wprawdzie oddaliła *ja* od bytu, „zamknęła" w sobie (jak to wypominali po latach Maritain i Gilson), stając u podstaw filozofii podmiotu a wobec jakiejś – ledwie wyczuwanej jeszcze – niemocy dociekań ontologicznych, ale może wszystko to było konieczne, aby zyskać dojrzałą samoświadomość, odnaleźć *ja*? XVI i XVII stulecie bardzo tego szukały.

Bo w końcu świadomość siebie nie musiała być egotyczna i mogła odsłaniać Innego. Tak się działo jeszcze w XVI wieku, u Jana od Krzyża, którego teologia mistyczna (wyrosła, między innymi, z apofatyzmu) dojrzały odbiór uzyskała w baroku: tam ogołocenie wraz z nocą ciemną kształtowało się jako przemieniające doświadczenie wewnętrzne osoby, które otwiera ku obecności Boga i więzi z Nim. Tak było też u Pascala, przy całym wewnętrznym jego napięciu, gdy samoświadomość i wolność wewnętrzna otwierała na – wiarą i miłością (bo mniej myślą) „pochwyconego" – Boga i na świat.[6]

---

[3] Jak napisał Ryszard Przybylski w eseju *Klasyczna ciemność* z tomu *Wtajemniczenie w los*, Warszawa 1985.

[4] W szkicu *Racine i poetyka spojrzenia* (mamy go w tomie *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, Warszawa 1974).

[5] Z książki Marii Janion, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969.

[6] Stefania Skwarczyńska w jej zapomnianych tekstach o Pascalu z tomu *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, świetnie ukazała to napięcie w odnajdywaniu obrazu istnienia.

Prócz tego barok pragnął ontologii sformułowanej jako wprost system i dał ją Leibniz. Wyszydził go potem Voltaire (Pangloss w *Kandydzie* jest jego bezlitosną karykaturą), twórczo nawiązał do niego w swej monadologii Witkacy.

Nic jednolitego się z tego nie wyłania. „Mój barok" w sferze idei jest wieloraki. Odsłonił świadome siebie *ja* i jego doświadczenia wewnętrzne, ujawnił świadomość tragiczną i ukazał rzeczywistość głębinową człowieka. Pragnął Boga i szukał Go. Pragnął bytu i ontologii. Czego chcieć więcej?

• Przedmioty, fantazmaty

Równie rozmaite są obrazy człowieka i świata, formy literatury i sztuki barokowej (bo mniej klasycyzm XVII wieku jako prąd w obrębie epoki, ale właśnie prąd barokowy). Zostaje na nowo odnaleziony i opisany świat, jego kształty, przedmioty. Kasper Miaskowski w cudownym wierszu *Na szklanicę malowaną* daje miniaturowe studium przedmiotu, historię naturalną i historię ostateczną, od ognia w piecu hutniczym po Sąd Boży u schyłku czasu. Hieronim Morsztyn mnoży to wszystko, lecz jego brawurowy i przez onomatopeje „wyśpiewany" katalog ptaków z poematu o królewnie *Banialuce* (zleciały się właśnie do pustelnika...) brzmi prostą, zachłanną radością ze zmysłowej, ontycznej pewności istnienia postrzeganego i przeżywanego poprzez całe to kłębowisko. Takie też jest i to oznacza rojowisko wydarzeń, postaci i spraw, które wypełnia epicką tkankę *Ogrodu fraszek* Wacława Potockiego [7]: jest pewnością pogmatwanego porządku trwania.

Taki portret zjawisk mógł mocniej odsłaniać to, co poza nimi, i ku temu zmierzała poezja metafizyczna, ta angielska (John Donne, George Herbert) i polska (Mikołaj Sęp Szarzyński, Sebastian Grabowiecki) wczesnego baroku, przenikliwa poznawczo, gęsta stylistycznie (tutaj zgłębianie tej faktury słowa staje się dla odbiorcy niezwykłym wysiłkiem poznawczym i – przygodą z bytem), wizjonerska (dobrze to oddaje monografia Jana Błońskiego o Sępie, z 1967 roku). To jest poezja ontologiczna – prawdodążna, skupiona wokół mocy i niemocy ludzkiego poznania (tej gry z bytem) i wokół istnienia. Stałe pasje barokowe...

Dobrze je tam widać, gdzie się objawią najmocniej i wprost: w nurtach kreacyjnych baroku. Rozważano teoretycznie ludzką moc twórczą. U nas Maciej Kazimierz Sarbiewski w traktacie *De perfecta poesi* omówił epos jako gatunek, który odsłania świat fikcji (więc inny świat), i rozpoznał poetę jako tego człowieka, który – na obraz Boży stworzony (jezuita Sarbiewski sięga do Arystotelesa, ale i do, niezwykle świeżo czytanej, Księgi Rodzaju) – ujawnia swoją siłę sprawczą: jakby tworzy, prawie tworzy, buduje własny nowy świat.

Takie światy wypełniają literaturę barokową, wysnute z wyobraźni stwarzającej, wywiedzione z misternej znajomości reguł, dziwne, straszne, barwne, kuszące, spazmatyczne, lecz także chłodne, lodowate, doskonale

[7] Pokazał mi to esej Stanisława Szczęsnego w „Ogrodzie" 1992, nr 1.

obce. Barok jest kreacyjny z ducha, jak potem romantyzm. Zna zachwyt dla świata, lecz też pragnie – fikcją! – budować świat nowy. Lubi sztukę sztuczną, fantazmatyczną, utkaną z urojeń, ale i z mitów (greckich, rzymskich, wyobrażeń chrześcijańskich). Sięga przesytu, niemal niemocy, jakby wszystko zostało wypowiedziane, rozpoznane, przeżyte, wyczerpane (jakiś cień schyłku, kresu pewnych pojęć, przejaw osobliwego barokowego „postmodernizmu"). Coś takiego odsłaniałby *Adon* Marina, dziś dopiero doceniany arcypoemat (którego kongenialny przekład polski zapewne z lat 1625–47 wydali niedawno włoski polonista Luigi Marinelli i Krzysztof Mrowcewicz). To pokazuje fascynująca *Nadobna Paskwalina* Samuela Twardowskiego (piórem wizjonera i kolorysty snuta opowieść o miłości i wewnętrznym przemienieniu, gdzie: Lizbona, ustronne łąki pełne szczęśliwych pasterzy, Paskwalina, Wenera, Mars, Junona pobożna...).

Zza tych fantazmatów wyziera wielość znaczeń, względność świata, początek rozpadu paradygmatu pojęć (w tym i chrześcijańskich). Barok odsłania się jeszcze dalej: od medytacji przemieniającej poprzez tragizm i rewelację ja, odnajdywanie Boga i świata, odszukiwanie ludzkich sił twórczych i ton kreacyjny sztuki szlak wiedzie do niemocy, względności, kresu pewnych pojęć i ogołocenia. Zawsze pamiętam o sonecie *Na krzyżyk na piersi jednej panny* Jana Andrzeja Morsztyna, gdzie Męka Chrystusa nie odkupuje i nie jest pociechą, a tylko służy jako narzędzie... seksualnego zaspokojenia. Barok to również czas początków libertynizmu. Choć to nie wszystko.

„Mój barok" buduje własny świat i to nie jedynie w literaturze i nie tylko pośród fantazmatów (dostrzegano ich dwuznaczność: Cervantes, przecież, pokazał Don Kichota jako ofiarę literatury i, aż do obłędu, marzeń). Kształtuje swój ton, w malarstwie (El Greco lub La Tour), w wielkich spełnieniach muzyki (*Vespro* [*Nieszpory*] Monteverdiego, *Dydona i Eneasz* Purcella, *Msza h-moll* Bacha). Zawsze jest wizjonerski i twórczy.

• Długie trwanie

„Mój barok" nigdy nie wygasł, bo zawsze już trwał jako żywa inspiracja. Romantyzm byłby dalszym jego ogniwem. Trudno więc mówić o nawiązywaniu do baroku, bo raczej o ponawianie chodzi: przywoływanie tego, co tamta wielka epoka wypowiedziała wprost jako pierwsza. Bez baroku nie byłoby nas – dowodziła Jadwiga Sokołowska, odpowiadając na wspomnianą wyżej ankietę „Poezji" i zapowiadając swoją książkę *Myśl i sztuka współczesna a barok* (nie ukazała się dotąd, szkoda). Więzi, analogii jest bowiem mnóstwo.

Pokazał to Backvis w rozprawie *Słowacki i barokowe dziedzictwo*[8]: autor *Balladyny* (z ducha Shakespeare'a), *Księcia niezłomnego* (z Calderóna), krwawego i mrocznego *Króla-Ducha*, wizjoner i kolorysta (jak, przywołany przez belgijskiego uczonego, Samuel Twardowski) świadomie

[8] W jego *Szkicach o kulturze staropolskiej*, Warszawa 1975.

i... bezwiednie ponawia barok, jest znakiem ciągłości, długiego trwania. Kto inny, kto potem? Cały romantyzm, dramat muzyczny Wagnera (i opętańcze mitotwórstwo tetralogii *Pierścień Nibelunga*), halucynacje Lautréamonta, rojenia Rimbauda, *Gra snów* Strindberga, symfonie Mahlera? A może, u nas, liryka Tadeusza Micińskiego, jego *Bazylissa Teofanu*, Leśmian i pokusy kreacji (*Pan Błyszczyński*), Schulz i pragnienie demiurgii (*Traktat o manekinach*), feeryczne dramaty Witkacego, jego malarstwo i teoria Czystej Formy? Albo inni? Nadrealizm: André Breton (*Manifest surrealizmu* i wyobraźnia wyzwolona), Ernst, Dali. Może Beckett, Borges? Także film autorski, kino wyobraźni: Buñuel (*Pies andaluzyjski*, ta anarchia marzeń), manichejski Żuławski (*Diabel, Opętanie*), halucynacje Herzoga (*Szklane serce*), Visconti z ducha teatru i opery (*Śmierć w Wenecji, Ludwig*), korowód dziwów Felliniego (*Giulietta i duchy, Rzym*, „manierystyczny" z ducha *Casanova*[9], lodowaty manierysta Greenaway (*Księgi Prospera, Dzieciątko z Mâcon*)... Ciągłe pytania, zawsze niepewność. Gdzieś tu analogie, a gdzieś nawiązania i przetworzenia... Jedno pewne: wszędzie tam wyobraźnia barokowa pulsuje, żyje – barok trwa.

„Mój barok" byłby zatem niezniszczalny. Jeśli tylko uda się wyrwać ze szponów sarmatyzmu (a ciągle teraz w Polsce słyszę, że byłby u nas sarmatyzm nie tyle prądem w obrębie epoki baroku, ile całą formacją, epoką, taki swojski, samorodny, arcypolski, taki „nasz" – ale to jest sarmatyzm wampiryczny, daleki od tego prawdziwego, jednego z nurtów kultury szlacheckiej epoki baroku, obok nurtów innych, czym był w istocie), jeśli więc pokonamy ten dławiący ucisk i opuścimy ziemiańską zagrodę swojskości (choć wracamy tam, wracajmy, byleby z dobrej woli, bo ta polska kultura dawna skrzy się bogactwem i na karabeli czy pasie słuckim nie kończy), jeżeli więc ocalimy wolność wewnętrzną, barok ją umocni i uświetni. Jest naszym żywym dziedzictwem, o czym pamiętamy (oby!).

Antoni Czyż

ANTONI CZYŻ, ur. 1955, historyk literatury i idei. Wydał: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku* (1988) i *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych* (1995). Redaktor naczelny kwartalnika naukowego i literackiego „Ogród". Mieszka w Warszawie.

[9] Maria Kuncewiczowa arcyprzenikliwie odczytała ten film – w tomie o Przybyszewskim *Fantasia alla polacca*, Warszawa 1979 – jako świat czystej wizji, chłodny, agresywnie sztuczny.

JACEK KACZMARSKI

RUCH I TRWANIE

MOJE BAROKOWE ASOCJACJE

Człowiek jest bombol, szkło, lód, bajka, cień, proch, siano,
Sen, punkt, dźwięk, wiatr, kwiat, nic, by go królem zwano.
(Symeon Połocki, poł. XVII wieku)

Życie człowieka to ruch: wyznaczany rytmem serca, pulsu, następstw dnia i nocy, pór roku, początkiem i końcem czynności; rytmy te porządkują czas, a czas – to dla człowieka przemijanie, napięcie między wolą a czynem, zamiarem a spełnieniem, wreszcie dramat nieustannych wyborów z niezliczonych możliwości – jednej, która wykluczy pozostałe.

Tęsknotą człowieka jest trwanie; nie w czasie, bo wie, że to niemożliwe, a w harmonii z wyobrażoną przezeń wiecznością; ucieczka przed „pościgiem śmierci" w ład wyższy niż jego zmysłowe doświadczenie, skoro zmysły odbierają jedynie procesy zachodzące w czasie, a więc – przemijanie ku śmierci. Tylko wiara obiecuje spełnienie tej tęsknoty, sztuka zaś jest namiastką tego spełnienia. Sztuka baroku na najróżniejsze sposoby boryka się z nieuniknioną sprzecznością pomiędzy życiem – a tęsknotą do trwania.

W oczach człowieka baroku harmonia elementów składających się na jego świat rzeczywisty i idealny przestała być oczywista. Musiał jej szukać. Przestał być też oczywisty niewzruszony dotąd fundament wiary – sam musiał wybierać, która z propozycji chrześcijaństwa gwarantuje zbawienie, trwanie. Skoro zależało to od jego indywidualnego wyboru – jakże mógł mieć pewność? Zapiekłość w obronie dokonanych wyborów, bezkompromisowe okrucieństwo w zwalczaniu tych, którzy wybrali inaczej, były tylko wyrazem zagłuszanej niepewności, strachu. Walka przerażonych, pomiędzy nimi i w nich samych, pogłębiała poczucie przemijania, które pragnęli opanować, spętać w kompozycję ładu.

W najwyższy sposób udało się to jedynie muzyce. Moje pierwsze doświadczenie baroku – to Bach. Przeczuwałem raczej, niż wiedziałem wówczas, że dąży on do odwzorowania czegoś ponadzmysłowego, blis-

kiego abstrakcji, ale nie tej – obojętnej człowiekowi; tej, która stanowi jego najczystszą esencję – duchowość. W niej myśl (jakże czasolubna) i uczucie (jakże przemijające) stapiają się w jedno i to „jedno" jest czymś stałym. Na najdoskonalsze dokonania Bacha nie reagowałem emocjonalnie – byłem jakby intensywniejszy, zatrzymany w czasie – choć jednocześnie myśl podążała za wyobrażonym zamiarem twórcy. Znacznie później przeczytałem gdzieś, że Bach szukał muzycznego odpowiednika matematycznych zależności rządzących „harmonią sfer". Muzyka – to czas i zmysł, ale matematyka to prawidłowość, równowaga stron równania.

Moje następne spotkanie z barokiem odbyło się na gruncie malarstwa. Nie znając jeszcze reguł kompozycji, dałem się porwać dramatycznej dynamice Caravaggia i wczesnego Rembrandta, walce światła z mrokiem i tajemnicy półcieni de la Toura, ale też niewyjaśnialnemu ładowi, poczuciu słuszności płynącemu z płócien Vermeera. Obrazy odbierałem z początku „literacko" a zarazem zmysłowo. Później dopiero miałem doświadczyć owej „intensywności" porównywalnej z doznaniem Bacha, niesionej przez zestawienie barw, doskonałość kompozycji, równowagę sprzeczności. Dynamika w bezruchu wnętrz Vermeera, światło tworzące postaci, ale także sprawiające, że znikają w ciemności – u Caravaggia. Wreszcie wszystkie wspomniane elementy podporządkowane wysiłkowi zrozumienia człowieka w jego żywotności i śmiertelności – u Velázqueza i przede wszystkim w cyklu autoportretów Rembrandta. Człowieka pozostawionego samemu sobie – nie figury biblijnej przypowieści, nie modelu idealnych, antycznych proporcji, służących kanonowi piękna. Takiego, jak każdy z nas.

Inne zupełnie skojarzenia wyniosłem z obcowania z barokiem polskim; dla mnie jest on całością – architektura, muzyka, poezja, malarstwo stapiają się w rodzaj „świadomości barokowej", która czasem wydaje mi się tożsama z dzisiejszą polskością. I to nie ze względu na katolicką dominantę, przynajmniej nie bezpośrednio. Raczej to, co nas w baroku drażni – powierzchowność traktowania pytań ostatecznych, zmysłowy nadmiar, epatowanie okropnościami, zbytnie poleganie na „koncepcie" przerastającym niesione przez się treści – drażni, bo przeczuwamy w sobie obecność tych niedostatków. Jesteśmy barokowo efekciarscy, rozdarci między pokusą grzechu i ascezy, zakochani w dramacie istnienia (który nas uwzniośla), będąc w istocie postaciami z farsy. Na to zjawisko nie wpłynął oczywiście tylko sam barokowy spadek – w znacznej mierze stworzyły je późniejsze jego echa: Słowacki ze *Snem srebrnym Salomei*, Mickiewicz z *Panem Tadeuszem*, rzecz jasna Sienkiewicz ze swą pokrzepiającą serca tendencyjnością, ale i poeci dwudziestowieczni: groteskowy Jasieński, hiper-zmysłowy Tuwim, surrealistyczny Gałczyński. Barokowa w swej istocie jest także nasza sytuacja egzystencjalna: wabi nas i przeraża niejednoznaczna obfitość doznań, jakie niesie świat; żyjemy na ruinach systemów, które usiłowały go ujednolicić, idei, które miały go wyjaśnić i wyznaczyć człowiekowi rolę – zrozumiałą, nadającą sens życiu; nie ogarniamy tych ruin – wokół siebie ani w sobie, więc mnożymy ich szczątki zdobywając się

na jednostkowe, coraz efektowniejsze „koncepty" właśnie. Ich nadmiar utrudnia rozróżnienie wielkości od zręcznego kuglarstwa. Zaklinamy śmierć produkując masowo dowody swego istnienia lub uciekając w magię religijnych obrzędów. Przeżycie metafizyczne jest kwestią nieprzekazywalną, indywidualną i intymną, zatem i trwania każdy musi szukać jedynie w sobie. Nawet bez nadziei, że zostanie po nim wzruszający portret trumienny – już prędzej seryjna, chemiczna zmaza na plastikowym kartoniku wyplutym z Polaroidu.

Jacek Kaczmarski

JACEK KACZMARSKI, ur. 1957, poeta, kompozytor, pieśniarz. W latach 1984–94 redaktor Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa. Autor powieści *Autoportret z kanalią* (1994).

Uprzejmie informujemy, że obok prenumeraty prowadzonej przez redakcję oraz prenumeraty prowadzonej przez „Ruch", w IV kwartale 1995 prenumeratę miesięcznika „Znak" prowadzi także Poczta Polska.

Warunki prenumeraty prowadzonej przez Pocztę:

1 – prenumerata pocztowa prowadzona jest na terenie całego kraju
2 – przedpłaty na prenumeratę są przyjmowane w urzędach pocztowych oraz przez doręczycieli w miejscowościach, gdzie dostęp do urzędu pocztowego jest utrudniony
3 – wpłaty na prenumeratę przyjmowane będą bez pobierania dodatkowych opłat
4 – prenumerata obejmuje okres kwartału
5 – przedpłaty na prenumeratę pocztową realizowaną w IV kwartale przyjmowane będą w terminie do 25 września 1995
6 – przedpłaty uiszczone po terminie będą realizowane od następnego okresu prenumeraty
7 – cena prenumeraty miesięcznika „Znak" za IV kwartał 1995 roku wynosi 13.50 (135000) zł.
8 – zaprenumerowane egzemplarze są doręczane bez pobierania dodatkowych opłat.

ŚWIĄTYNIA ZBUDOWANA W CZASIE

• Abraham Joshua Heschel, *Szabat*, tłum. Henryk Halkowski, Wydawnictwo Atext, Gdańsk 1994, ss. 104

„Cywilizacja techniczna to podbój przestrzeni przez człowieka. Triumf ten osiągany jest często poprzez poświęcenie zasadniczego czynnika egzystencji – czasu" (s. 7). Rozważania o funkcji i znaczeniu czasu w doświadczeniu religijnym rozpoczyna Heschel od stwierdzenia, iż w naszym potocznym stosunku do świata akcentujemy raczej wymiar przestrzeni. Człowiek pracuje, aby ujarzmić i wykorzystać siły przyrody, wytwarza narzędzia, uprawia ziemię, buduje domy. Zaślepia go blask przestrzeni, fascynują możliwości podboju świata, jakimi dysponuje technika. Przez sześć dni tygodnia umysł zaabsorbowany jest światem przedmiotów. Rzeczywistości zagraża, że zostanie – w naszym pojęciu – zredukowana do rzeczy zajmujących przestrzeń. Religie do tego stopnia bywają opanowane przez obraz bóstwa związanego ze świętym miejscem, że nawet Boga wyobrażamy sobie jako rzecz, jako jeden z elementów przestrzeni. Potęga cywilizacji osiągana w wymiarze przestrzeni kończy się jednak na granicy czasu.

Abraham Joshua Heschel, jeden z najwybitniejszych myślicieli żydowskich naszego wieku, pragnie przekonać nas, że judaizm jest religią czasu, pielgrzymką do dnia siódmego. Szabat zaś – centrum religijnej organizacji czasu w judaizmie – dniem, w którym uczymy się sztuki przekraczania cywilizacji.

Szabat nie jest typową książką filozoficzną, w której Autor skrupulatnie budowałby niepodważalny gmach swojej myśli. Jest refleksją tworzoną na marginesie opowiadań zaczerpniętych z Talmudu, odniesień do Kabały i cytatów z Biblii. Autor jest przewodnikiem ukazującym czytelnikowi skarby tradycji żydowskiej – wśród których porusza się nader zręcznie – i opatrującym je swoim komentarzem. Książka Heschla jest midraszem, śmiałą interpretacją tekstów tradycji i wydobywaniem z nich nowego znaczenia.

Jedną z najważniejszych idei biblijnych, ukazujących tajemnicę Boga – pisze Heschel – jest pojęcie świętości. W Księdze Rodzaju, w opisie dzieła

stworzenia świata zostało ono po raz pierwszy użyte w odniesieniu do czasu. „Wtedy pobłogosławił Bóg ów siódmy dzień i uczynił go świętym" (Rdz 2, 3; podkr. G Ch). Kiedy historia rozpoczęła swój bieg, na świecie nie było innej świętości, jak tylko świętość obecna w czasie. Umysł nastawiony mitycznie mógłby oczekiwać, że Bóg ustanowi sanktuarium, miejsce kultu, które będzie symbolizować Jego obecność. Biblia jednak oznajmia, że pierwotna jest świętość dnia siódmego.

Siódmy dzień stanowi dla nas zagadkę. Jeżeli Bóg stwarzał świat przez sześć dni, to dlaczego napisane jest, że to w siódmym dniu ukończył swoje dzieło, a nie w szóstym? Starożytni rabini uważali, że i siódmego dnia także dokonano aktu kreacji – została stworzona *menucha*. Słowo zazwyczaj tłumaczone jako „odpoczynek" nie posiada znaczenia jedynie negatywnego – porzucenie pracy i wszelkiego rodzaju aktywności. Potrzebny był specjalny akt kreacji, aby stworzyć *menuchę*, gdyż bez niej świat byłby niekompletny; jest ona tym samym co szczęście, spoczynek, pokój i harmonia. „Jest to stan, w którym człowiek spoczywa, w którym grzesznik przestaje się trapić, a znużony może odetchnąć. Jest stanem, w którym nie ma konfliktów ani walki, nie ma strachu ani nieufności" (s. 26). Z tego samego źródłosłowu co *menucha* wywodzi się określenie, którym Hiob nazwał wytęskniony stan życia po śmierci. Choć splendor tego dnia wyrażany jest w kategoriach powstrzymywania się – podobnie jak tajemnicę Boga najlepiej wyraża się w pojęciach teologii negatywnej – nie chodzi jedynie o dzień odpoczynku ani rytualnie przestrzeganej bezczynności. Istota szabatu nie polega na tym, że jest to dzień wolny od różnych zajęć, którego celem jest podniesienie wydajności pracy w ciągu tygodnia. Szabat jest kulminacją tygodnia i całego życia. „Ostatni w stworzeniu, pierwszy w zamyśle" (s. 18) jest świętowaniem wciąż od nowa stworzenia świata. Godziny powszednich dni tygodnia są puste, dopóki nie nadamy im jakiegoś znaczenia. Godziny dnia siódmego posiadają znaczenie niezależne od jakichkolwiek działań. Różnica pomiędzy szabatem a pozostałymi dniami tygodnia odczuwalna jest przede wszystkim w wymiarze duchowym. Rzeczy nie ulegają zmianie. Zmiana przejawia się w podejściu do czasu i relacji między wszechświatem i Bogiem.

W tradycji żydowskiej szabat był nie tylko instytucją prawno–religijną. Idea szabatu posiadała także metaforyczne znaczenie szabatu–oblubienicy. Żydowskie nabożeństwo odprawiane w piątkowy wieczór nazywa się *kabbalat Szabbat*. Wyrażenie to posiada dwa znaczenia. Pierwsze, które odnosi się do prawa, oznacza „zobowiązywanie się do czegoś", drugie – odniesione do osoby, oznacza „przyjmować, witać, pozdrawiać". W średniowieczu termin *kabbalat Szabbat* używano wyłącznie w znaczeniu zobowiązania się do zaprzestania pracy. Można jednak udowodnić, że w okresie wcześniejszym termin ten używany był w znaczeniu przyjmowania i witania szabatu. Nawet poświęcenie wina odmawiane w tym dniu porównywano z ceremonią weselną odprawianą nad kielichem wina. Szabat jest jak oblubienica wchodząca pod *chupę*.

Tradycja żydowska opowiada, że gdy skończone zostało dzieło stwarzania, Siódmy Dzień poskarżył się Bogu, iż wszystko, co zostało stworzone, posiada kogoś do pary, tylko on jest samotny. Wtedy Bóg zadecydował, że to Lud Izraela będzie jego towarzyszem życia. Dlatego jest napisane: „Pamiętaj o dniu szabatu, aby go uświęcić." Słowo *le-kadesz* oznacza w języku Talmudu „uświęcać", a także „poślubić" kobietę albo zaręczyć się z nią. W ostatnim dniu stworzenia świat niczym król, który przygotował już ślubną komnatę, oczekiwał na przybycie Oblubienicy. Personifikacja idei szabatu jako oblubienicy lub królowej jest ilustracją tezy o Bożym pragnieniu ludzkiej miłości. Szabat, nie tylko jako instytucja, ale i jako proces w świecie ducha, przypomina, iż od początku Bóg tęsknił za człowiekiem. Szabat ma znaczenie tak dla człowieka, jak i dla Boga. Związany jest relacją z oboma i jest znakiem przymierza między nimi.

Szabat i wieczność posiadają tę samą istotę. Dlatego nie tylko przypomina on o świętości początku, ale uobecnia też życie przyszłe. Szabat jest świętością w czasie i znakiem przyszłego świata. Świat przyszły nie jest jedynie stanem, który dusza napotyka po opuszczeniu ciała. Wieczność jest osadzona w czasie i w teraźniejszości. „Siódmy dzień ma smak siódmego nieba i został nam dany jako przedsmak świata przyszłego (...) jest *me'en'olam ha-ba*, to znaczy »czymś podobnym do wieczności lub świata przyszłego«" (s. 65). Ten, kto nie nauczy się na ziemi rozkoszować pięknem szabatu, nie będzie zdolny rozkoszować się smakiem wieczności. Cały tydzień to tylko nadzieja zbawienia, siódmego dnia człowiek doświadcza go rzeczywiście.

Szabat jest „duchem w formie czasu", jest próbą dotknięcia świętości poprzez powstrzymanie się od *profanum*. Siódmy dzień przypomina nam, że duch jest naszym nieodłącznym towarzyszem życia. Świętość przychodzi do człowieka, rozjaśniając jego życie, a niektórzy rabini mówili, że tego dnia druga, boska dusza zgodna z wzorcem świata przyszłego wciela się w człowieka. Księga Zohar opowiada, że boskie dusze opuszczają tego dnia niebiańską sferę i na jeden dzień wchodzą w życie śmiertelnych ludzi.

Książka Heschla jest medytacją nad odkrywaną dzięki strukturyzacji czasu obecnością Boga w świecie. Czas i historia są podstawowymi mediami ingerencji Boga w życie człowieka. Bóg Biblii, w przypadku Heschla Biblii Hebrajskiej, jest Bogiem objawiającym się za pośrednictwem wydarzeń historycznych. Tradycja judeo-chrześcijańska zrywa z antyczną koncepcją czasu jako wiecznego powrotu – czas staje się strukturą linearną; nie jest cyklem na wzór wiecznego ruchu gwiazd. Jednym z najważniejszych faktów w historii religii było przekształcenie typowych dla religii kosmicznej – związanej z cykliczną koncepcją czasu – świąt rolniczych w święta upamiętniające wydarzenia historyczne. Boskie objawienie nie dokonuje się w nieznanym czasie mitycznym, *in illo tempore*, lecz poprzez określone w czasie wydarzenia, jak wyjście z Egiptu czy zawarcie przymierza na Synaju.

W swojej książce Heschel nie ogranicza się do przypomnienia wprowadzonej przez judaizm linearnej koncepcji czasu ani do rozważań o historii

zbawienia. Czas, według Heschla, jest kluczem do religijnego rozumienia świata. Potocznie myślimy o czasie jako o nurcie, który porywa w stronę nicości wszystko, co istnieje. Dla Heschla przemijalność jest atrybutem przestrzeni, a nie czasu. To rzeczy przetaczają się przez nieskończony obszar czasu budząc w nas poczucie przemijalności i tymczasowości. Czas niezależny od przestrzeni nie dzieli się na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Czas, o ile potrafimy wyobrazić go sobie bez przestrzeni, jest tożsamy z wiecznością. Jest jak krzak gorejący, który choć płonie, to jednak nie spala się. Skoro źródłem czasu jest wieczność, bez niego świat byłby oderwany od Boga. Choć czas pozostanie dla nas na zawsze nie wyjaśnioną tajemnicą, dla ludzi zjednoczonych z Bogiem jest on zamaskowaną formą wieczności i obecności ducha.

A jednak Heschel przesadnie absolutyzuje czas, przeceniając jednostronnie jego rolę w doświadczeniu religijnym i nadając zbyt wielkie znaczenie jego zdolności objawiania Boga. Zarówno czas, jak i przestrzeń stanowią fundamentalne wymiary rzeczywistości organizujące ludzkie postrzeganie świata. Brak któregokolwiek z nich powoduje deformację doświadczenia, także doświadczenia religijnego. Heschel odbiera przestrzeni zdolność do objawiania *sacrum* zapominając jak gdyby, że także w samym judaizmie hierofanie przestrzenne – jak na przykład świątynia w Jerozolimie – posiadały niemałe znaczenie. Louis Dupré, autor doskonałej *summy* filozofii religii, *Inny wymiar*, sformułował tezę o dialektycznym charakterze *sacrum*.[1] Jedną z najbardziej znaczących charakterystyk *sacrum* – wedle tej zasady – jest jego uzależnienie od postawy religijnej człowieka. Każdy przedmiot, wydarzenie, gest, funkcja fizjologiczna, istota żywa, zabawa może stać się hierofanią. Nie oznacza to jednak subiektywizacji doświadczenia religijnego, ponieważ jest ono zawsze skierowane ku czemuś poza jaźnią. Co prawda człowiek religijny nie tworzy hierofanii na mocy swej arbitralnej decyzji – jest mu ona zawsze objawiona dzięki zdolności do postrzegania pod powierzchnią faktów i zdarzeń głębszej rzeczywistości – ale każdy przedmiot jest potencjalnym nośnikiem religijnego sensu. Rzeczywistość sakralna jest postrzegana w przejawach bytu względnego. Teza Dupré odnosi się w sposób oczywisty także do szabatu jako jednej z wielu możliwych hierofanii. Powinniśmy oswoić się z myślą, że *sacrum* może pojawić się w każdej dziedzinie życia, także jako struktura porządkująca doświadczenie czasu. Współczesna egzegeza ustaliła, iż szabat jest także instytucją religijną ustanowioną przez człowieka. Jedną z funkcji opisu dzieła stworzenia świata jako trwającej sześć dni pracy było uzasadnienie obowiązku święcenia dnia siódmego. Niestety, nie dysponujemy relacją naocznego świadka stworzenia świata. Szabat, by tak rzec, nie spadł z nieba. Siedmiodniowa organizacja czasu jest próbą jego ustrukturyzowania i nadania mu znaczenia religijnego.

---

[1] Louis Dupré, *Inny wymiar*, tłum. Sabina Lewandowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, s. 17 n.

Rzeczą niesłuszną byłoby jednak przypisywanie Heschlowi fundamentalistycznej lektury Biblii i wiary w naiwny „sześciodniowy kreacjonizm". Książka żydowskiego myśliciela opowiada nie tylko o Bogu, który nie może zostać zredukowany do jednego z elementów przestrzeni. Opowiada także o człowieku, który musi porzucić umysłowe nawyki widzenia Boga przez pryzmat przestrzeni, jeśli chce odnaleźć Jego ślad w swoim życiu. W wypowiedziach Autora *Szabatu* gromiących nasze przywiązanie do „przestrzennego" postrzegania świata pobrzmiewa echo nawoływania proroków wzywających do zachowania czystości wiary w jedynego Boga. Wierzę, iż nie dokonując nadużycia, można porównać absolutyzację czasu dokonaną przez Autora *Szabatu* z „zasadą protestancką" Paula Tillicha. Protestancki teolog definiował religię jako stan „troski ostatecznej", sytuację, w której człowiek z ostatecznym zaangażowaniem troszczy się o coś, co ma dla niego najwyższe znaczenie. Zasada protestancka broni tak rozumianej wiary przed przekształceniem jej w jakąś formę idolatrii. Jest zasadą krytyczną, poddającą ocenie wszelkie konkretyzacje troski ostatecznej. Protestuje ona przeciwko identyfikacji naszej troski ostatecznej z rzeczywistością skończoną i przeciwko nadawaniu jej charakteru ostatecznego. Według Heschla czas miałby ujawniać nie tylko pozorność wszystkich „przestrzennych" manifestacji *sacrum*, ale także ludzką skłonność do „oswajania" Boga. Unieruchamiania Go w przestrzeni, zamykania w klatce pojęć, petryfikowania w przedmiotach kultu. W pewnym sensie *Szabat* jest wypowiedzią rabina komentującego starotestamentalny zakaz sporządzania wizerunków Boga. Ilekroć zbyt jednostronnie wprowadzamy Boga w wymiar przestrzeni, zagraża nam idolatria. Tajemnica Boga zostaje zredukowana do postaci lokalnego bóstwa.

Heschel daje nam poznać, że świętość Boga oznacza także Jego całkowitą transcendencję, nieuchwytność w ostatecznym sensie, tak – a nawet jeszcze bardziej – jak nieuchwytny jest czas.

Grzegorz Chrzanowski OP

GRZEGORZ CHRZANOWSKI OP, ur. 1965, asystent w katedrze filozofii religii PAT w Krakowie. Publikował w „Tygodniku Powszechnym", „Znaku", „W drodze".

STAROPOLSKIE ZAŚWIATY

● Jacek Sokolski, *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994, ss. 327, il. 77

W roku 1670 ukazało się w Poznaniu jedno z najbardziej poczytnych dzieł wizyjno-eschatologicznych epoki baroku oraz dwóch następnych stuleci – *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej* Klemensa Bolesławiusza, profesora i kaznodziei reformackiego, nazywanego później przez niektórych „ludowym Dantem polskim". Pomijając grubą przesadę zawartą w tym porównaniu, pozostaje faktem, że wierszowany poemat Bolesławiusza był najpełniejszą w piśmiennictwie staropolskim literacką wizją „czterech rzeczy ostatnich człowieka czekających", wierszowaną *summą* ówczesnych wyobrażeń na temat zaświatów i losów duszy po śmierci. Nie było to przedsięwzięcie oryginalne; Bolesławiusz oparł się między innymi na średniowiecznych utworach apokryficznych oraz na spolszczonym w roku 1648 popularnym dziele M. Radera i J. Niesiusa. Ów kompilacyjny charakter poematu Bolesławiusza wskazuje na niewątpliwą zależność staropolskich wyobrażeń eschatologicznych od tradycji ogólnochrześcijańskiej, przede wszystkim średniowiecznej.

Eschatologia staropolska stała się przedmiotem poważniejszych studiów naukowych stosunkowo niedawno; ich pierwszymi owocami są między innymi opublikowane w ostatnich latach prace Macieja Włodarskiego (1987), Aliny Nowickiej-Jeżowej (1992), Stanisława Byliny (1992) oraz Jacka Sokolskiego (1994). Ta ostatnia miała zresztą swój „elitarny" (200 egzemplarzy) debiut już w roku 1991, jako kolejny tom naukowej serii *Acta Universitatis Wratislaviensis* (na marginesie, porównując obie edycje – pierwotną, maszynowo-powielaczową, i obecną, wystylizowaną typograficznie na druk staropolski, wypada pogratulować Wydawnictwu Uniwersytetu Wrocławskiego umiejętności dostosowania się do warunków wolnorynkowych).

Celem pracy Sokolskiego, by posłużyć się słowami autora z uwag zamykających książkę, „była prezentacja obrazu piekła, czyśćca i raju, który funkcjonował w renesansowej i barokowej literaturze polskiej niejako na tle tradycji średniowiecznej" (s. 293). Ostatnie zdania pracy zawierają także próbę jej autorskiej samooceny: „Z pewnością w wielu punktach przedstawiony tu obraz wymaga uściśleń i dopowiedzeń, sądzę jednak, że książka ta może dla takich dopowiedzeń stanowić dogodny punkt wyjścia. Możliwe, że to jest w niej właśnie najważniejsze, chociaż autor (idąc zapewne za wzbudzającym pychę podszeptem szatana) chciałby jeszcze na

koniec wyrazić nieśmiałe przypuszczenie, iż cała jej wartość nie zamyka się tylko w pytaniach i wątpliwościach, jakie rodzi" (s. 303).

Owo „nieśmiałe przypuszczenie" autora zweryfikowali już chyba sami czytelnicy; książka szybko zniknęła z półek księgarskich, gdyż jest po prostu niezwykle atrakcyjna, między innymi dzięki swej oryginalnej szacie typograficznej, nowatorskiemu tematowi, plastyczności stylu, bogatej oprawie ilustracyjnej (zbytnio jednak „prozachodniej") i niewątpliwemu talentowi pisarskiemu Sokolskiego. Recenzentowi pozostaje zatem – miast wygłaszania w pełni zresztą uzasadnionych pochwał – skupienie się na tym, co, jak podpowiada autor, jest być może w tej pionierskiej pracy najważniejsze – potraktowanie jej jako „dogodnego punktu wyjścia" dla dyskusji i dopowiedzeń.

Zgodnie z trychotomiczną strukturą chrześcijańskiej wizji zaświatów autor omawia kolejno obrazy piekła (*Damnatorum carcer et rogus*), czyśćca (*Anticamera coeli*) i raju (*Praemium beatorum*). Zauważmy, iż nie jest to panorama w pełni wyczerpująca „topografię" staropolskiej wyobraźni eschatologicznej; brakuje w niej między innymi charakterystyki literackich obrazów sądu, zarówno szczegółowego, jak ostatecznego.

Podtytuł książki (którego w pierwszym wydaniu nie było!) jest chyba zbyt szeroki i przez to nieco mylący; Sokolski skupia się bowiem w zakresie analizowanego materiału niemal wyłącznie na literaturze wizyjnej oraz na jej inspiracjach w okresie staropolskim, podczas gdy ogromny i zróżnicowany obszar piśmiennictwa religijnego – kazania, legendy, mirakula, egzempla, pieśni, literatura polemiczna – traktowany jest bardzo wybiórczo. I tak, na przykład, w odniesieniu do polemik reformacyjnych wokół katolickiej doktryny czyśćca praca nie uwzględnia głośnych kazań ks. Stanisława Grodzickiego (Wilno 1592–1593) oraz kalwińskich na nie reakcji, nie wspomina też o przekładzie łacińskiego dziełka Marcina Bekana *Czyściec kalwinistów (...) pilnie opisany* (Wilno 1639). Autor wprawdzie już na wstępie informuje o przyjętych ograniczeniach źródłowych (jest to temat „tak wszechobecny w naszej dawnej literaturze, że przestudiowanie wszystkich tekstów, w których się on pojawia, jest właściwie niemożliwe") oraz o wysokim stopniu stereotypowości analizowanych przedstawień („sądzę, że zespół tekstów, które zostały omówione, jest wystarczająco reprezentatywny, by wnioski wyciągnięte z ich lektury mogły mieć już charakter pewnych uogólnień"), ale dociekliwy czytelnik może nabrać niejakich podejrzeń co do zasadności powyższych założeń (mających wszakże również konsekwencje metodologiczne), kiedy nie znajdzie na kartach *Staropolskich zaświatów* żadnych wzmianek na temat „szkolnych" co prawda utworów literackich, wnoszących jednakże do rodzimych wyobrażeń zaświatów jakieś pierwiastki swoiste, a przynajmniej nieoczywiste, domagające się zatem pogłębionej interpretacji, jak na przykład motyw zasiadania „Bożego kmiecia" Adama w niebiańskim trybunale (*Bogurodzica*) czy topos „zielonej łąki", po której błąka się dusza zmarłego („Dusza z ciała wyleciała..."), by ograniczyć się tylko do przykładów

średniowiecznych. Jak można sądzić, nadmierne uprzywilejowanie w źródłowej bazie książki Sokolskiego bardzo specyficznego przecież gatunku literatury wizyjnej oraz jej różnorodnych mutacji jest konsekwencją pierwotnej koncepcji pracy, która, jak przyznaje autor, miała stanowić jedynie „wprowadzenie do antologii wizji średniowiecznych" (s. 5).

Owa okoliczność „genetyczna" zaważyła chyba także na strukturze samej książki, w której ponad 1/3 tekstu zajmuje rozdział wstępny, referujący (również w formie obszernych, antologijnych cytatów) najbardziej popularne w średniowieczu wizje łacińskie. Widoczną dysproporcję wykazują również rozdziały kolejne: wizje piekła przedstawia autor na 120 stronach książki, obrazy czyśćca na 15, zaś raju ziemskiego i niebiańskiego na 30. Dysproporcję tę tłumaczy zapewne wielokrotnie podkreślana przez Sokolskiego niewspółmierność inwencji twórców w przedstawianiu piekielnych katuszy oraz w opisywaniu niebiańskich rozkoszy, o których nawet Apostoł mógł jedynie powiedzieć: „ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało...". Ale czy tłumaczy do końca? Sądzę, że uwzględnienie szerszego kontekstu literatury staropolskiej pozwoliłoby tę optykę przynajmniej częściowo skorygować.

Chrześcijańscy twórcy średniowiecznych wizji, podobnie zresztą jak ich późniejsi redaktorzy i kompilatorzy, sięgali nie tylko do biblijnych wyobrażeń zaświatów, ale korzystali również z dzieł antycznych (*Eneida* Wergiliusza, *Metamorfozy* Owidiusza), z pism Ojców Kościoła (*Dialogi* Grzegorza Wielkiego), ze starochrześcijańskich apokryfów, z wątków tradycji ludowej. Średniowiecze starało się cały ów synkretyzm religijno-pojęciowy uzgodnić, wypracowując w miarę spójny i przejrzysty dla przeciętnego człowieka scenariusz rzeczy ostatecznych. Jedną z najbardziej popularnych w średniowieczu literackich konwencji prezentowania owego scenariusza były tzw. *visiones* – spisane najczęściej przez świadków-redaktorów (wzbogacone zatem również o ich własną fantazję) relacje osób, którym ze zrządzenia Opatrzności (a niekiedy w wyniku Jej pomyłki!) dane było „zwiedzić" miejsca zaświatowego pobytu dusz potępionych, zbawionych i przebywających w czyśćcu, później zaś powrócić do życia i przekazać swe świadectwo innym śmiertelnikom. Do najpopularniejszych utworów tego rodzaju należały w wiekach średnich *Wizja św. Pawła, Wizja Tnugdala, Żegluga św. Brendana, Czyściec św. Patryka.* Znane były one również w Polsce, i to zarówno w wersjach łacińskich, jak też z licznych tłumaczeń i przeróbek. Zdaniem Sokolskiego one właśnie w sposób decydujący kształtowały rodzime wyobrażenia zaświatów. Warto tu jednak zauważyć, że nie zawsze owo oddziaływanie da się sprowadzić do bezpośredniej zależności tekstowej; w takich przypadkach twierdzenie o formowaniu staropolskich wyobrażeń zaświatów przez średniowieczną tradycję wizyjną należałoby najpierw zweryfikować przez wykluczenie innych, pośrednich ogniw tej tradycji, jak na przykład kaznodziejstwo, pieśń religijna czy ikonografia.

Analizę staropolskich wyobrażeń piekła poprzedził autor krótkim omówieniem teologicznego kontekstu idei wiecznego potępienia. Szkoda, że

podobne wprowadzenia nie towarzyszą rozdziałom poświęconym wizjom czyśćca i nieba; objaśnianie za Le Goffem faktu „narodzin czyśćca" w XII wieku jako rezultatu zastąpienia w sferze ówczesnej mentalności zbiorowej modelu binarnego (piekło – niebo) przez model trójkowy (piekło – czyściec – niebo) jest może efektowne, ale mało przekonujące (s. 243). Podobnie wzmiankowana przy okazji prezentacji opinii Ojców na temat wieczności kar piekielnych kwestia potępienia Orygenesa na synodzie w roku 543 (s. 112) nie jest w świetle nowszych badań sprawą tak oczywistą, jakby to wynikało z cytowanego przez autora podręcznika eschatologii ks. Ziółkowskiego wydanego w 1962 roku (wystarczyłoby np. zajrzeć do hasła „apokatastaza" w *Encyklopedii katolickiej*).

W rozdziale poświęconym staropolskim wyobrażeniom piekła Sokolski analizuje kolejno topografię piekielnej otchłani, repertuar kar piekielnych oraz „pseudomonarchiczny" ustrój świata podziemnego. Wyobraźnia późnośredniowieczna lokowała ów świat w najgłębszych czeluściach ziemi, wyodrębniając w nim cztery części: piekło właściwe, czyściec, *limbus infantium* oraz *limbus patrum* (łono Abrahama). Popularny obraz piekła jako miejsca wiecznej kary różnił się znacznie od wizji teologów: potępieńcy byli w nim nie tylko pozbawiani widzenia Boga (*poena damni*) i trawieni ogniem wiecznym (*poena sensus*), ale dodatkowo poddawani najwymyślniejszym torturom cielesnym, z reguły zależnym od kategorii grzechów, za które miały być „odpłatą". Dodatkowymi karami były panujące w piekle ciemności (ogień piekielny nie dawał światła!), wrzaski potępieńców i ryki oprawców, straszliwy fetor i niesamowity tłok. Niezwykle bogaty rejestr takich kar znajdujemy na przykład w *Katowniach więzienia piekielnego*, tłumaczeniu utworu włoskiego jezuity G. B. Manniego, dołączonym w roku 1695 do drugiego wydania poematu Bolesławiusza. Szczególnie plastycznym składnikiem dawnych wyobrażeń piekła był tak zwany bankiet piekielny, na którym rolę gospodarza pełnił Szatan, zaś grzesznicy musieli spożywać najbardziej nieapetyczne dania (Bolesławiusz wymienia np. „Żaby, jaszczurki, parchate bufony, / Żmije rozjadłe i wężów ogony, / Padalce, trzewia z gadziny brzydliwe"; potępieni pożerali także własne języki, zaś heretycy zmuszani byli do konsumowania swoich pism). Społeczność piekielna zorganizowana była hierarchicznie, na wzór monarchii feudalnej, z Lucyferem na jej szczycie; częstym motywem w prezentowanych utworach jest również obraz „sejmu piekielnego". Niezwykle oryginalnym (a więc domagającym się głębszej refleksji) motywem ludowych wyobrażeń piekła była idea tak zwanego *refrigerium*: udzielanego potępionym przez Boga – najczęściej za wstawiennictwem Bogarodzicy – okresowego złagodzenia czy nawet zawieszenia kary.

Czyściec nazywany był niekiedy „przedsionkiem nieba", co wynikało z czasowego charakteru mąk, jakich doznawali tu grzesznicy lżejszego kalibru. Obrazy czyśćca bywały ambiwalentne: albo zbliżały się do przedstawień raju ziemskiego, albo też – i ta tendencja przeważała w tradycji staropolskiej – podlegały procesowi „infernalizacji", upodabniając się do

wyobrażeń piekła. Męki czyśćcowe, jakkolwiek niewiele różniły się w realistycznych szczegółach od cierpień piekielnych, miały charakter czasowy, mogły być również łagodzone czy nawet skracane w wyniku interwencji Matki Bożej, świętych lub dzięki modlitwom Kościoła. Poza tym dusze cierpiące w czyśćcu mogły – zwłaszcza wedle wierzeń ludowych – nawiedzać ziemię, a nawet odbywać tu część swojej kary. Niezwykle ważkim wątkiem książki Sokolskiego, zasługującym chyba na uważniejsze potraktowanie, jest polemika katolicko-protestancka toczona przez dziesięciolecia wokół doktryny czyśćca (autor omawia pokrótce jedynie stanowisko Reja i zaledwie wspomina o kazaniach Wujka i Opolskiego).

I wreszcie niebo staropolskie, którego wyobrażenia – podobnie jak w całej literaturze europejskiej – wypadają w porównaniu z sugestywnymi wizjami piekła blado i schematycznie. W średniowieczu wierzono w realne istnienie gdzieś na krańcach świata (najczęściej na wschodzie) ziemskiego raju, w wizjach którego odwoływano się zarówno do opisu Edenu z Księgi Rodzaju, jak i do przedstawienia Pól Elizejskich u Wergiliusza. W literaturze staropolskiej zresztą relacje z podróży do raju ziemskiego były rzadkością. Właściwe niebo, nawiązujące do wizji Apokalipsy Nowe Jeruzalem, przybierało najczęściej postać miasta wzniesionego ze złota i szlachetnych kamieni, położonego w ogrodzie pełnym „niebiańskich rozkoszy". Najważniejszą z nich była możność bezpośredniego oglądania Boga; inne atrybuty chwały (na przykład korony czy aureole) były różnicowane ze względu na stopień zasługi. W ten sposób zastępy zbawionych formowały ściśle zhierarchizowany dwór niebiański, w którym najwyższe miejsce zajmowała Matka Boża, po Niej zaś zwykle św. Jan Chrzciciel, apostołowie, patriarchowie, prorocy itd. (układ ten mógł ulegać modyfikacjom w zależności od osobistej czy środowiskowej dewocji autora). Nie brakło również w opisach szczęścia zbawionych motywu „niebiańskiego bankietu" wydawanego przez samego Chrystusa. Jak łatwo zauważyć, wizje nieba modelowane były w znacznym stopniu jako przeciwieństwo rzeczywistości piekła.

Jacek Sokolski podkreśla w zakończeniu *Staropolskich zaświatów*, że „książka ta stawiała sobie za cel wykazanie ciągłości pewnego ukształtowanego w wiekach średnich nurtu zbiorowej mentalności w polskiej literaturze renesansowej i barokowej" (s. 303). Wydaje się, że położenie akcentu na „ciągłość" tradycji średniowiecznej (głównie wizyjnej) w następnych epokach osłabiło nieco wrażliwość autora na dokonujące się w ciągu kilku stuleci transformacje i reinterpretacje w jej obrębie. Czyż nie mamy z nimi do czynienia na przykład w baroku, którego złożone relacje wobec tradycji średniowiecznej zostały w pracy ujęte w zbyt prostej chyba formule „wzmożonej recepcji średniowiecznych wizji eschatologicznych" (s. 295–296). Być może zwrócenie baczniejszej uwagi na dynamiczne i lokalne aspekty recepcji tradycji średniowiecznej w Polsce odsłoniłoby jednak nowe, oryginalne, swoiste rysy staropolskich wyobrażeń zaświatów, choć autor stara się z góry uprzedzić czytelnika, że „zawierają one bardzo niewiele elementów rodzimych" (s. 5), jako że twórcy dawnych wieków

ograniczali się w tym względzie do ciągłego powtarzania tych samych myśli i obrazów (s. 6). Czy jednak na podstawie analizy kilkunastu utworów inspirowanych zdaniem autora ściśle ograniczonym kręgiem średniowiecznej literatury wizyjnej można wyrokować o całkowitej wtórności polskich wyobrażeń eschatologicznych wobec tradycji zachodniej? Może bardziej oryginalne czy przynajmniej zauważalne transformacje ogólnochrześcijańskich toposów znaleźć by można w tekstach drugo– i trzeciorzędnych, czy wręcz folklorystycznych? Może nie w warstwie przedstawień ściśle limitowanych doktryną, ale w sferze realistycznego konkretu, jak na przykład ubiory, „etykieta" i potrawy podawane na niebiańskich i piekielnych bankietach, rekwizyty tortur, imiona diabłów, tytulatura zbawionych? Czy na przykład dwór niebiański w naszych utworach późnobarokowych to dwór feudalny „w ogóle", czy może już dwór wystylizowany na ówczesną rodzimość, skoro na przykład Jan Chrzciciel występuje w nim jako „marszałek" lub „ochmistrz"? A dwuizbowy parlament piekielny z podziałem na sejm i senat? Czy nie zasługuje na głębszą refleksję niż zdawkowe spostrzeżenie: „jak w dawnej Rzeczypospolitej" (s. 229)? Podobnie nie rozwija autor wątku procesu „polonizacji" wyobrażeń niebiańskiego bankietu, potraw i trunków serwowanych przy stole; pisze o nich jedynie ogólnie: „Ich zestaw ustalił się już w wiekach średnich i z drobnymi tylko odmianami trwał w opisach piekła po wiek XVIII" (s. 211). A przecież o procesie „polonizacji" czy „sarmatyzacji" naszego katolicyzmu w epoce baroku sporo pisali między innymi Janusz Tazbir, Władysław Tomkiewicz, Tadeusz Chrzanowski, Alina Nowicka–Jeżowa, niejednokrotnie wzmiankując w tym kontekście o transformacji ówczesnych wyobrażeń eschatologicznych. Żadnego ze wspomnianych nazwisk nie znajdziemy jednak w indeksie autorskim książki. Niewykluczone, że powyższe zastrzeżenia grzeszą zbyt wygórowanymi oczekiwaniami w stosunku do pracy jakby nie było pionierskiej; nie sposób jednak wyzbyć się wrażenia, że Jacek Sokolski za słabo docieka „staropolskości" staropolskich zaświatów.

Roman Mazurkiewicz

ROMAN MAZURKIEWICZ, ur. 1954, adiunkt w katedrze kultury i literatury staropolskiej WSP w Krakowie. Opublikował m. in. *Tradycja świętojańska w literaturze staropolskiej* (1993), *Zrozumieć średniowiecze. Wypisy, konteksty i materiały literackie* (1994) monografia *Deesis. Idea wstawiennictwa Bogarodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej* (1994).

CZY MOŻNA NAUCE SIĘ POŚWIĘCIĆ I RELIGIJNOŚĆ ZACHOWAĆ?

• Donald Wiebe, *Beyond Legitimation. Essays on the Problem of Religious Knowledge*, The Macmillan Press, London 1994, ss. XIII + 243

„Dla większości z nas – jak pisze Donald Wiebe – jest całkiem oczywiste, że *modus vivendi*, jaki osiągnęły naukowy i religijny sposób myślenia, można wyjaśnić racjonalnie, nawet gdyby struktury myślowe, które one sobą przedstawiają, były nie do pogodzenia" (s. 92).

Książka *Beyond Legitimation*, z której zaczerpnięte zostało przytoczone zdanie, jest zbiorem szkiców pochodzących z różnych okresów twórczości kanadyjskiego filozofa religii, ewoluującego od przekonania o możliwości niesprzecznego łączenia nauki z chrześcijaństwem – i w związku z tym filozofii racjonalnej z teologią – do poglądu, że wszelkie próby takiego pojednania dwóch wykluczających się w istocie sposobów myślenia skazane są z góry na niepowodzenie. Z perspektywy swego pierwszego stanowiska Wiebe oceniał pogląd o niezgodności nauki i religii jako uporczywy mit, który, nie poddając się zwykłym regułom naukowego dyskursu, wymaga stosowania środków retorycznych, mogących prędzej czy później spowodować jego erozję. Krytyczna analiza tego mitu oraz próby zbudowania koncepcji mu zaprzeczającej doprowadziły jednak autora *Beyond Legitimation* do wniosku, że to raczej przekonanie o niekonieczności logicznego konfliktu między chrześcijaństwem i nauką jest mitem znajdującym swoje racjonalne wyjaśnienie w fakcie, że „zarówno nauka, jak i religia wniosły wartościowy wkład do naszego życia". Fakt ten jest przyczyną „niechęci do odmawiania wartości zarówno religii, jak i nauce" (s. 57) – niechęci charakteryzującej „scjentystyczno-religijną społeczność Zachodu", która woli ulegać iluzji harmonii, niż zrezygnować z którejkolwiek z dwóch konfliktowych wartości. Wiebe, który z jednej strony sądzi, iż jego biografia intelektualna jest życiorysem chrześcijanina, z drugiej natomiast twierdzi, że całe życie akademickie poświęcił naukowemu badaniu religii, znajdującej się – jego zdaniem – w konflikcie z samą religijnością, wydaje się opisanej przez siebie iluzji nie żywić: „człowiek wierzący – wiążący z tym, co mówi, znaczenie poznawcze – żyje w pewnym sensie życiem schizofrenika" (s. XIII).

Lekarstwem na schizofrenię wierzącego racjonalisty miał być neopozytywizm uznający za „zdrowe" wyłącznie te twierdzenia o rzeczywistości,

które są w taki lub inny sposób wrażliwe na werdykt doświadczenia. Neopozytywistyczna zasada sensu empirycznego stawiała wierzącego wobec alternatywy: albo przyzna on, że zdania wyrażające tzw. przekonania religijne nie mają w ogóle znaczenia poznawczego, albo wykaże, iż są one w jakiś sposób empirycznie potwierdzalne lub falsyfikowalne. Każde z tych alternatywnych rozwiązań obiecywało, że będzie można zachować tę samą „etykę przekonań" – ten sam zespół kryteriów pozwalających dać się przekonać, że jest tak a tak, niezależnie od tego, w odniesieniu do jakiej dziedziny mówi się, że jest w niej tak właśnie. Wykluczona została „podwójna moralność" pozwalająca mniej rygorystycznie oceniać wartość twierdzeń pewnego typu niż wartość twierdzeń innego rodzaju. Można powiedzieć, że chodziło o zachowanie integralności Kantowskiego „praktycznego rozumu".

Zgodnie z obiegową opinią – wyrażoną na przykład przez Otfrieda Höffego – „Kant rozróżnia pomiędzy obszarem rozumu teoretycznego i obszarem rozumu praktycznego"[1]. Rozróżnienie to pojmuje się w taki sposób, jakby chodziło o dwie różne władze podmiotu poznającego i działającego, mające różne zakresy stosowalności. Rozum teoretyczny miałby ustalać prawa przyrody; rozum praktyczny rozstrzygać o tym, jakie działania należy podejmować – pierwszym z nich posługiwałby się fizyk; drugim – prawodawca lub autor podręcznika *savoir vivre'u*. Zapewne tego rodzaju upraszczanie koncepcji Kanta miał na myśli Wiebe pisząc, że „rozum praktyczny nie jest drugim rozumem funkcjonującym obok rozumu teoretycznego; jest raczej praktyczną funkcją tego samego rozumu" (s. 165). Rozwijając myśl wyrażoną w przytoczonym zdaniu, można – czy zgodnie z intencjami jej autora? – powiedzieć, że Kantowski rozum przypomina pod istotnymi względami Kartezjańską *res cogitans*: jako teoretyczny przedstawia sobie coś możliwie jasno i wyraźnie: jako praktyczny jest wolą, która rozstrzyga, czy temu, co przedstawione, powiedzieć „tak" czy też „nie". Nie ma dwóch odrębnych dziedzin: teorii i praktyki, w których należy się kierować różnymi rozumami. W sferze tzw. teorii trzeba p r a k t y c z n i e rozstrzygać, która z propozycji teoretycznych jest najwłaściwsza; w sferze tzw. praktyki wypada – t e o r e t y c z n i e – wiedzieć, co się robi. Dlatego fizyk nie może obyć się bez rozumu praktycznego, a autor podręcznika *savoir vivre'u* nie może być pozbawiony rozumu teoretycznego. Krótko mówiąc, teorię się zawsze praktykuje, a praktyka jest bez teorii niemożliwa. A to oznacza, że wypracowywanie i propagowanie dowolnych przekonań niezależnie od stopnia ich teoretycznej głębi podlega – jako działanie – ocenie moralnej. I znaczy to również, w zgodzie z koncepcją Kanta, że ocena ta zależy od tego, czy podmiot przekonywający o czymś siebie lub innych chce spełniać imperatyw kategoryczny – czy zamierza przekonywać odwołując się do takich kryteriów, o których sądzi, iż każdy przekonywający o czymś winien się do nich odwoływać. Neopozytywistyczną zasadę sensu empirycznego można potraktować właśnie jako

[1] O. Höffe, *Immanuel Kant*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 206.

próbę realizacji – konkretyzację – podstawowego postulatu Kantowskiej etyki przekonań, domagającego się od wszystkich twierdzeń jednakowo pojmowanej racjonalności, czyli podobnych podstaw, na których twierdzenia te zostały zaakceptowane.

Praktyczny rozum neopozytywistów był nader ograniczony. Ograniczająca go zasada sensu empirycznego, która zmuszała do oceny zdań języka religijnego wyłącznie jako spełniających tę zasadę albo ją naruszających, zaowocowała, z jednej strony, zupełnie nieprzydatną na Ziemi koncepcją weryfikacji przekonań religijnych po śmierci, którą zaproponował John Hick. Z drugiej strony – umożliwiała ona pogląd broniony między innymi przez Ludwiga Wittgensteina, Richarda B. Braithwaite'a i Petera Wincha, zgodnie z którym zdania wypowiadane w języku religijnym nie są wyrazem żadnych, rzekomo głoszonych w nich przekonań, lecz pełnią jedynie ważne funkcje społeczne: organizują życie społeczności religijnej i tworzą poczucie wspólnoty. Jeżeli empirysta logiczny nie zdecydował się na obronę empirycznego sensu prawd religijnych, musiał uznać, że obrona tych prawd jako prawd, a nie tylko obyczajów, jest moralnie naganna, bo narusza zasadę integralności rozumu w zakresie praktyki przekonywania.

Autor *Beyond Legitimation* postawił sobie zadanie legitymizacji współwystępowania nauki i religii w czasach, gdy neopozytywizm stracił już wiele na swej atrakcyjności, a przedmiotem krytyki stawała się zasada racjonalnego krytycyzmu Poppera. Popperowska etyka przekonań o równie łatwo uchwytnym Kantowskiem rodowodzie, oddzieliwszy racjonalność od pozytywnego uzasadnienia, jako racjonalne nakazywała cenić te przekonania, które umożliwiając krytykę, dotąd nie zostały przez krytykę obalone. Idealnym racjonalistą Popperowskiego typu jest ktoś, kto w ogóle nie angażuje się osobiście w głoszone przez siebie twierdzenia i w każdej chwili gotów jest z każdego z nich w obliczu racjonalnych argumentów zrezygnować. Tak rozumiana etyka naukowca wyraźnie koliduje z etyką człowieka religijnego – *resp.* teologa – programowo angażującego się w prawdy wiary, których broni on jako niekwestionowalnie prawdziwych. Analityczną konsekwencją racjonalnego krytycyzmu Poppera jest więc teza, że wierzący naukowiec nie może nie mieć podwójnej moralności, z jaką podchodzi do własnych przekonań.

W polemice z tą tezą Wiebe nie zadowolił się argumentacją uzasadniającą pogląd, że nauka – wbrew Popperowi – wymaga zaangażowania, lecz postarał się dodatkowo o uzasadnienie, iż w przypadku religii zaangażowanie takie bynajmniej nie jest konieczne.

Pierwsza z wymienionych argumentacji nie jest oryginalna. Wiebe, wykorzystując między innymi krytykę koncepcji Poppera dokonaną przez Michaela Polany'ego w *Personal Knowledge* i przez Kuhna w *The Structure of Scientific Revolutions*, pokazuje, że krytykowana teoria poznania uzależnia wybór teorii naukowej nie tyle od doświadczenia, ile – z czego sam Popper zdawał sobie sprawę – od innych hipotez interpretujących wyniki badań empirycznych, co sprawia, że wybór teoretyczny nigdy nie jest

w pełni racjonalny i, zależąc także od woli, wymaga zaangażowania. Dlatego – twierdzi Wiebe – „dominujące stanowisko, które odróżnia myślenie naukowe jako dostarczające nam wiedzy obiektywnej od myślenia nienaukowego, które jest emotywne, związane z wolą, jest stanowiskiem błędnym. Jest takie jednak nie dlatego, że myśl religijna jest podobna do naukowej pod względem rygorów, którym podlega ta ostatnia, lecz dlatego, iż myślenie naukowe będąc o wiele mniej rygorystycznym, niż się zazwyczaj sądzi, jest przez to pod pewnymi względami podobne do myślenia religijnego" (s. 65). Myśl religijna nie jest oczywiście czymś, co można odrzucić jak hipotezę poddawaną w laboratorium testowi empirycznemu. Charakteryzuje się dużą odpornością na fakty, które się przeciwko niej przywołuje. Jeżeli jednak przyjmie się za Kuhnem – jak zrobił to Wiebe – że nauka przeżywa zarówno okresy swego normalnego rozwoju, jak i zmiany rewolucyjne, można – w ślad za autorem *Beyond Legitimation* – dopatrywać się analogii między zmianą w zakresie dogmatyki religijnej i radykalnym odrzuceniem starego paradygmatu naukowego. Można też – jak Langdon Gilkey – żywić nadzieję, że przemyślenie od nowa podstawowych prawd wiary doprowadzi do radykalnych zmian w nauce. „Niemniej jednak podejmowana tutaj decyzja nie jest arbitralna. Wymaga racjonalnej argumentacji i zajęcia stanowiska z niej wypływającego. W przypadku tego rodzaju spraw wnioski osiąga się za pomocą szczególnych technik epistemologicznych (...) Stosując technikę jednoczenia (*connecting technique*) uczestnik dyskusji koncentruje swoją uwagę na całym obrazie, który ma dla niego znaczenie; próbuje rzucić światło na poszczególne aspekty tej całości w taki sposób, by pokazać, jak łączą się one w specyficzne dla niej sposoby, tworząc pewien model – pewne wrażenie porządku – który antagonista może również dostrzec. Technika rozszczepiania (*disconnecting technique*) jest po prostu odwrotnością techniki jednoczenia. Za jej pomocą próbuje się przekonywać oponenta, iż dokonał bezpodstawnych powiązań – powiązań, które w żaden sposób nie wzbogacają znaczenia całościowego obrazu sytuacji" (s. 33–34).

Przywołany tu opis technik prowadzenia sporów religijnych zawdzięcza Wiebe Johnowi Wisdomowi. W przekonaniu autora omawianej książki zarówno teologia, jak nauka w okresie przemian dysponują wyłącznie środkami retorycznymi, za pomocą których osiąga się wnioski wykraczające poza to, co daje się logicznie powiązać z doświadczeniem. Nie są to jednak procedury irracjonalne, ponieważ ich rezultaty można oceniać jako będące lepszymi lub gorszymi wyjaśnieniami – wyjaśnieniami bardziej albo mniej spójnymi, obejmującymi więcej albo mniej faktów, radzącymi sobie z anomaliami względem wyjaśnień konkurencyjnych albo nie. Hemplowskiemu schematowi wyjaśniania, pojmowanego jako dwuargumentowa relacja wynikania stwierdzenia faktu wyjaśnianego z twierdzenia ogólnego wyjaśniającego ten fakt, przeciwstawia Wiebe koncepcję Michaela Scrivena: wyjaśnianie nie jest prostą relacją logiczną zachodzącą między twierdzeniami z uwagi na ich obiektywne znaczenia, lecz o wiele bardziej

złożonym stosunkiem pragmatycznym; koniecznymi elementami tego stosunku są zawsze zaangażowane w tę procedurę osoby, którym coś się wyjaśnia. Tego rodzaju – można by rzec – personalizm metodologiczny nie wyklucza – zdaniem Wiebego – racjonalności, która jednak charakteryzuje nie twierdzenia i schematy logiczne, lecz ludzką praktykę. Nauka i wiara – wypada powiedzieć w imieniu Wiebego – są racjonalne nie jako autonomiczny rozum teoretyczny, którego w praktyce nie da się zrealizować, lecz jako rozum praktyczny właśnie. W ten sposób krytyka Popperowskiego czystego rozumu przynosi rozwiązanie Kantowskie.

Rozum praktyczny, którego zaangażowanie (*commitment*) zawsze wykracza poza uzasadnienie (*justification*), nie musi i nie powinien kierować się podwójną moralnością w sferze przekonań. Nie ma takiej zasady wiary, co do której teolog ma prawo mieć niczym nie zmąconą pewność, że się nie myli. Wiara jest według Wiebego racjonalna dzięki temu, że nigdy nie wyklucza wątpliwości. Dogmaty zobowiązują w sposób ostateczny nie w tym sensie, że nie można ich dyskutować, lecz dlatego, iż, gdy są już racjonalnie ustalone, winny kierować wszystkimi – bez wyjątku – decyzjami wierzącego.

Przedstawione rozwiązanie problemu legitymizacji współwystępowania nauki i religii jest jednym z możliwych. Rozwiązania te – tzw. *systems of compatibility* – można podzielić na poznawcze (*cognitive*) i pozapoznawcze (*noncognitive*). Te ostatnie – chodzi o poglądy w rodzaju wyżej wymienionych koncepcji Wittgensteina lub Wincha – likwidują wszelkie konflikty zachodzące między religią a nauką w sferze poznania przez usunięcie religii poza tę sferę i pozbawienie jej w ten sposób prawa głosu. Są one według Wiebego nie do przyjęcia, ponieważ przeczą oczywistemu faktowi, że wierzący do czegoś swoje przekonania odnosząc, a teolodzy o coś się spierając, dysponują tym samym pewnego rodzaju wiedzą. Toteż bardziej wiarygodne są *cognitive systems of compatibility*. Można je podzielić na koncepcje niewspółmierności i teorie współmierności religii i nauki. W myśl pierwszych religia i nauka nie wchodzą sobie w drogę, ponieważ zajmują się całkowicie odmiennymi przedmiotami. Specyficznym przedmiotem przypisywanym religii może być: 1) subiektywne doświadczenie religijne; 2) świat jako całość wykraczająca poza wszelkie subiektywne doświadczenie; 3) sens świata, który znajduje się poza nim. Z kolei według koncepcji współmierności religii i nauki religia nie ma swego odrębnego przedmiotu. Wchodzi na teren nauki, wypowiadając się również na temat zjawisk zachodzących wewnątrz świata – na przykład na temat możliwości redukcji tego, co psychiczne, do tego, co fizyczne – podczas gdy nauka ma z kolei wiele z religii, jako że i jej nie brak założeń ostatecznie zobowiązujących, do których należy między innymi założenie o prawdzie jako celu nauki. Wiebe opowiada się przeciwko likwidacji możliwości konfliktu teoretycznego między teologią a nauką, jeśli ma mu zapobiegać przepaść wykopana między terenami ich penetracji. Można się domyślać, że nie widzi w dyskusjach naukowców z teologami żadnego niebezpieczeństwa pod warunkiem, że w trakcie dyskusji nie pojawia się podwójna moralność przekonań.

Obraz racjonalnej teologii wyłaniającej się z artykułów zamieszczonych w pierwszej części omawianej książki – część ta nosi tytuł *Compatibility Systems and the Legitimation of Religious Belief* – stawia Wiebego po stronie Abelarda spierającego się z Bernardem z Clairvaux i po stronie Hicka polemizującego z Carnapem. Łączyło ich wszystkich założenie, że etyka przekonań, którą należy kierować się w każdej dyskusji, nie jest etyką sytuacyjną; że obowiązuje w tym zakresie jedna moralność, której wzorce znajdowali we współczesnej sobie praktyce naukowej i w poglądach tej praktyki dotyczących. Nie pozbawiali religii – jak robili to z różnych powodów Bernard z Clairvaux i Carnap – ludzkiej rozumności.

Przełom w biografii intelektualnej Wiebego polega na tym, że przeszedł on do przeciwnego obozu. W drugiej części prezentowanego zbioru – *Beyond Legitimation: Compatibility Systems Reconsidered* – zawierającej prace późniejsze można przeczytać: „Religia i nauka stanowią dwa radykalnie odmienne sposoby myślenia – sposoby myślenia, które wykraczają wzajemnie poza siebie i wykluczają się. Tego rodzaju transcendencja sprawia, że niemożliwe jest ich jednoczesne uprawianie (...) Jest to niemożliwość czysto logiczna i nie znaczy to wcale, że ludzie nie mogą dokonać tego »wyczynu« w swoim osobistym lub społecznym życiu" (s. 77–78). U podstaw tak radykalnej zmiany poglądu na temat stosunku religii do nauki kryje się, jak się zdaje, dwojakiego rodzaju lektura. Z jednej strony są to teksty egzystencjalistów religijnych, głównie Szestowa, gdzie dominuje myśl, że religia w przeciwieństwie do nauki, której uprawianie polega na popadaniu w niewolę praw logiki i przyrody, jest dziedziną wolności – wyzwalającej z niewoli wszelkich paradygmatów – dzięki której można odpowiedzieć na boskie wezwanie. Z drugiej strony – wpływ na Wiebego miały teksty antropologów, zwłaszcza Gellnera, podkreślających, iż religia i nauka różnią się od siebie zasadniczo: pierwsza jest wizyjna, narracyjna, zrozumiała w kontekście sytuacyjnym swego powstania i nie wymaga logicznie oraz metodologicznie poprawnego abstrakcyjnego uzasadnienia, lecz decyzji włączenia się w ów kontekst i katechizmowego powtarzania; druga, przeciwnie, stroniąc od wizji, formułuje abstrakcyjne twierdzenia ogólne o uniwersalnym znaczeniu, związane z obiektywnymi kryteriami ich selekcji. Łącząc w ten sposób egzystencjalizm z antropologią kulturową autor *Beyond Legitimation* zmusza niejako do wniosku, że wolne akty wiary – niczym nie skrępowanego opowiadania się po stronie Boga – realizują się raczej w społecznościach pierwotnych niż w ramach kultury cywilizowanego Zachodu. Rozwój zachodniej cywilizacji okazuje się odchodzeniem od Boga. Schizofrenia człowieka cywilizowanego wiąże się z faktem, iż nie zagłuszył on w sobie całkowicie świadomości pierwotnej, ale nie może myśleć jednocześnie w sposób pierwotny i cywilizowany. Stan ten nie znajduje żadnej legitimizacji poza faktem, że zachodzi.

Koncepcja, do której doszedł Wiebe, jest tyleż oryginalna, co trudna do przyjęcia.

Po pierwsze, wydaje się, że Wiebe próbuje, jak kiedyś Rousseau,

znaleźć wolność tam, gdzie w najmniejszym stopniu należałoby jej oczekiwać. Społeczności pierwotne, w których ludzie przejawiają tzw. racjonalność koherencyjną, polegającą na dostosowywaniu się do powszechnie obowiązujących wzorców, w daleko mniejszym stopniu umożliwiają wolne wybory zrywające z obowiązującymi tabu. To raczej człowiek Zachodu, żyjący w kulturze, która – jak podkreśla za Weberem Gellner – jako jedyna wytworzyła w szerszym zakresie tzw. racjonalność instrumentalną, znajdującą się u podstaw wszelkich innowacji, zdolny jest do wyzwolenia się ze zniewalających go praw.

Być może Wiebe odpowiedziałby tutaj, że racjonalność instrumentalna zmuszająca do nieustannej pogoni za „nowinkami" jest nie mniej zniewalająca niż racjonalność koherencyjna. Nie jest też wyzwoleniem się od racjonalności koherencyjnej, jako że człowiek Zachodu, nie mogąc zaprzestać realizacji tego obowiązującego powszechnie wzoru, będąc racjonalnym instrumentalnie jest przez to racjonalny koherencyjnie. Z tego rodzaju argumentacją można by się zgodzić. Można również utrzymywać, że kategorie racjonalności koherencyjnej i racjonalności instrumentalnej, jako wytwór kultury zachodnio–europejskiej, nie nadają się do analizy społeczeństw pierwotnych. Nawet jednak jeśli brak podstaw, by twierdzić, że rozwój kultury Zachodu był rozwojem wolności, brak też, jak się wydaje, racji, by sądzić, że była to historia wolności traconej.

Rezygnując z antropologicznego komponentu drugiej koncepcji Wiebego, można nadal utrzymywać, że akt autentycznej myśli religijnej nie może być aktem poznania racjonalnego, bo pierwszy z nich polega właśnie na zawieszeniu wszelkich racjonalnych kryteriów i bezwarunkowym poddaniu się woli Boga.

Aby w coś wierzyć, trzeba jakoś przedmiot wiary identyfikować. Jedynymi, dalekimi od doskonałości, sposobami identyfikacji czegoś, których dopracowali się ludzie, są: identyfikacja przez opis i identyfikacja przez bezpośrednią znajomość. Wykorzystując to znane odróżnienie Russella, można powiedzieć, że wiedza naukowa jest, według Wiebego, co najmniej także wiedzą przez opis, podczas gdy poznanie religijne – jeśli się je uzyskuje – jest wyłącznie wiedzą przez bezpośrednią znajomość, poprzez odczucie bliskości. „Bóg! Nie wiemy, co mówimy, gdy wypowiadamy to słowo" – pisał Karl Barth.[1] Na gruncie poglądów Kierkegaarda, Szestowa i Wiebego, który odrzucił koncepcję wiary racjonalnej, nie można tego wiedzieć, chociażby dlatego, że wiedza taka wymaga znajomości reguł semantycznych – więcej, wymaga podporządkowania się tym regułom, co wyklucza absolutnie wolne poddanie się samemu Bogu, zawieszające wszelkie ziemskie zasady. Kartezjusz taki akt woli nazwałby szalonym. Dodałby też, iż kwestionowanie tego, co jasno i wyraźnie jawi się jako racjonalne, jest w istocie brakiem wiary w dobroć Boga i traktowaniem Go jako potencjalnego zwodziciela. Częścią Kartezjańskiej wiary w Boga jest

[1] K. Barth, *Noc*, „Znak" 1992, nr 7, s. 30.

wiara w racjonalny porządek rzeczy. Można powiedzieć, iż wielu filozofów Oświecenia z Kartezjańskiej wiary zachowało tylko tę część właśnie. Jakby Boga, którego zaprzestali szukać w Piśmie Świętym, odnaleźli w przyrodzie i nie znając Go już bezpośrednio starali się zidentyfikować przez jej opis. Tego rodzaju niekonwencjonalna wiara w Boga została nazwana konwencjonalnym ateizmem. Można za Klossowskim powiedzieć, że konwencjonalny ateista wierzy w treści Boskiego rozumu, chociaż lokuje te treści gdzie indziej, niż zwykła to robić wiara konwencjonalna. W przeciwieństwie do niego ateista integralny odrzuca również wiarę w owe treści. Pod względem braku przekonania do wszelkich racjonalnych zasad nie różni się on od podmiotu przepełnionego wiarą absolutnie wolną. A skoro tak, nie ma niczego – żadnego racjonalnego kryterium, które mógłby wskazać podmiot takiej wiary lub obserwator takiego podmiotu – co uzasadniałoby opinię, że Abraham odczuwając, wbrew zdrowemu rozsądkowi i zwykłej moralności, powinność zabicia Izaaka wierzył lepiej niż markiz de Sade, któremu głos natury nakazywał łamać wszelkie zasady, lecz który gotów był łamać je wyłącznie „na piśmie".

W perspektywie, jaką stwarza koncepcja praktycznego rozumu, roztrząsającego „za i przeciw" wszelkich poczynań, nie ma różnicy między absolutną, niczym nie skrępowaną wiarą a totalnym ateizmem. Dlatego, być może źle się stało, że Donald Wiebe tę pierwszą perspektywę porzucił.

Jerzy Szymura

JERZY SZYMURA, ur. 1946, filozof i filolog, adiunkt, dr hab. w Zakładzie Epistemologii Instytutu Filozofii UJ. Napisał dwie książki: *Język, mowa i prawda w perspektywie fenomenologii lingwistycznej J. L Austina* (1982) i *Relacje w perspektywie absolutnego monizmu F. H. Bradleya* (1990). Publikował m. in. w „Studiach Filozoficznych", „Kwartalniku Filozoficznym", „Przeglądzie Filozoficznym", „Znaku", „Ruchu Literackim" i „Biuletynie Polskiego Towarzystwa Językoznawczego".

„DE PROFUNDIS" HISTORYKA

● Teresa Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Universitas, Kraków 1993

Autorka wspaniałej podróży ku dekadenckiej otchłani, Teresa Walas, zaprasza nas w swej ostatniej książce na wyprawę w inną, ale równie zawrotną przepaść: w głąb najnowszej refleksji nad historią i historiografią.

Otchłań to prawdziwa. Nie tylko z uwagi na rozmiary narosłego dorobku naukowego (wstępne omówienie sytuacji w naukach humanistycznych zajmuje przeszło jedną trzecią książki), ale przede wszystkim ze względu na surowy klimat, jaki w postmodernistycznym krajobrazie zapanował wokół badań nad przeszłością. Korzystając z gruntu przygotowanego przez strukturalizm, zakwestionowano po kolei wszystko: podmiotowość ludzką w dziejach, prawidłowości i prawa opisujące tych dziejów przebieg, wartość dokumentu, realność faktu, możliwość dotarcia przez badacza uwięzionego w parametrach swojej współczesności do jakiejkolwiek prawdy o przeszłości, wreszcie: sens poczynań historiograficznych w ogóle. Zwieńczeniem owego sceptycyzmo–relatywizmu wydaje się swoisty szantaż stosowany przez zachodnich badaczy, którzy cierpią na odruch nazwany przez autorkę „zespołem lewicowości"; historyk i jego docieranie do prawdy (cóż to jest prawda?) kojarzy im się z „negatywnym urojeniem", „arogancją posiadania i poczuciem dominacji", z antynaturalną i antyantropologiczną działalnością narzucania wiedzy – władzy. W tej sytuacji epistemologicznego, ontologicznego i nawet etycznego zagrożenia historykom usuwa się grunt spod nóg i lecą w przepaść bądź trwają w zawieszeniu, sparaliżowani lękiem przed jakimkolwiek ruchem.

Czy i jak zatem jest jeszcze możliwa historia literatury? Skoro mówi się już nie tylko o kryzysie tej jednej dyscypliny (który zresztą paradoksalnie utrwalił zainteresowanie jej problematyką) – ale wręcz o zachwianiu fundamentów całego gmachu erudycji humanistycznej, budowanej mozolnie od czasów Herodota? Pytanie postawione w tytule jest oczywiście retoryczne i odpowiedzi udziela Teresa Walas w pozostałych dwóch trzecich książki, który to trud ocenia recenzent Henryk Markiewicz jako „doskonałą podstawę" do napisania nowej syntezy historii literatury polskiej.

Autorce należy się jednak chwała nie tylko za wyobraźnię i wysiłek intelektu, ale też za odwagę przeciwstawienia się naukowym modom, które często przemieniają się w antyhumanistyczną demagogię. Teresa Walas nie odczuwa kompleksu „posiadacza prawdy", nie lęka się mówienia o chorobliwej „neurozie", z jaką wiąże się dobrze notowana predylekcja do struktur otwartych, o „zatruciu terminologicznym" i o „pogardzie dla faktów",

jakie pozostawił po sobie strukturalizm, o „dekonstruktywistycznym kaprysie", o „nadużyciach" i „arogancji" poststrukturalistów. Nie znaczy to jednak, że recenzowana tu praca przeniknięta jest bojowym duchem ostrej krytyki. Wprost przeciwnie; poza nazywaniem po imieniu patologii teoretycznoliterackiego *status quo* wykazuje nieco przesadną ostrożność argumentacji, kiedy ta mogłaby spotkać się z ewentualnym zarzutem odejścia od dogmatów uświęconych autorytetem lub modą. Ostrożność taka jest uzasadniona w przypadku, gdy nazwiskiem Ricoeura czy Merleau-Ponty'ego popiera się restytucję „archaicznego" pojęcia „ekspresji". Dziwi natomiast, jeśli przemienia się w lękliwą nieśmiałość i przydługie, niewiele wnoszące wywody, towarzyszące uzasadnianiu, dlaczego warto jeszcze posługiwać się wyklętą przez strukturalizm kategorią podmiotu – aktywnego czynnika historii literatury. Czytelnik ma chwilami wrażenie, że badaczka więcej wysiłku wkłada w mniej lub bardziej delikatne odsuwanie zastanych schematów, udobruchanie „milczącego wroga" post– i strukturalizmu niż w drążenie swoich własnych pomysłów. Zrozumie to teoretyk literatury, z uznaniem powita szczególnie przeciwnik, ale z punktu widzenia czytelnika „naiwnego", mniej wtajemniczonego w arkana metodologicznych salonów, taktyka ta może się wydać cokolwiek przesadzona. (Staje się to zwłaszcza widoczne w parakrotnym afektowanym użyciu zwrotu „broń Boże", na przykład: „Nie chodzi tu, broń Boże, o żadne prawa ani nawet prawidłowości rządzące literaturą, które miałyby moc wyjaśniającą czy prognozującą"... Egzorcyzmujemy tutaj zbyt pewne siebie, choć jałowe metodologie – czy może własną śmiałość, grzech wykroczenia przeciwko nim: „grzech diachronii"?) Choć ma to znów tę zaletę, iż wywód autorki wielokrotnie powraca do tych samych, skomplikowanych przecież problemów, utrwalając je w pamięci słabiej zorientowanych odbiorców. Oprócz kompozycji (felerem redakcyjnym jest niewygodne umieszczenie przypisów!) należy również pochwalić językową stronę tekstu; w jego potoczystości, swadzie, nieskrępowanej metaforyce, rzucanych tu i ówdzie kolokwializmach, giętkości, z jaką Teresa Walas prześlizguje się pomiędzy zbrojną frazeologią i niestrawną terminologią naukową – w tym wszystkim widać polot oraz temperament historyka literatury, zahartowanego w zmaganiach z abstrakcją języka.

Może też i pragmatyzmowi historyka, nie tylko teoretyka literatury – znużonego, niczym wymogiem partyjnej dyscypliny, wymogiem metodologicznej czystości – zawdzięczamy płodny eklektyzm całej koncepcji. Teresa Walas przemienia „nieszczęście współczesnego teoretyka literatury" czyli „nadmiar ujęć metodologicznych i rozwiązań szczegółowych" w bogaty magazyn pomysłów, którymi swobodnie gospodaruje po swojemu. Omawiając poszczególne ujęcia, badaczka pokonuje wszystkie szczeble piekła zwątpienia – sceptycyzm Welleka, antyhistoryczną obsesję Foucaulta, relatywizm prezentystów, konstruktywistów niemieckich i dekonstrukcjonistów, pułapki nowego, marksizującego historyzmu oraz zawrotne perspektywy tudzież paradoksalne tezy hermeneutyków – aby zatrzymać

się na najbardziej obiecujących miejscach tych teorii i ukazać horyzonty trudnej, acz możliwej nadziei. Oprócz zaplecza hermeneutycznego (co w przypadku historii literatury zrozumiałe) oraz nieortodoksyjnie strukturalistycznego (wielokrotnie z atencją przywoływane nazwisko Vodički) Walas bazuje na niewątpliwie najciekawszej ostatnio propozycji narratywistów. Zgodnie z ich tezą człowiek stwarza kulturę za pomocą kreowania fikcyjnych opowieści – i to nie tylko w literaturze czy naukach humanistycznych, także w dyscyplinach ścisłych. Historyk literatury zatem snuje opowieści o jej dziejach, wszelkie syntezy pretendujące do miana prawdziwych są jedynie intelektualnym mirażem. W ten sposób staje się zadość najbardziej doskwierającemu uczuciu niepewności i relatywizmu naszej wiedzy. Model narracyjnej fabuły zapożyczony (z uproszczeniami, jak podkreśla autorka) z poetyki powieści dostarcza ponadto zgrabnej metafory na określenie perspektywy historycznej, sprawiającej tyle kłopotu: jest to rodzaj dystansu narratora do przedstawianych wydarzeń, sugeruje Ricoeur, dystansu balansującego między utożsamianiem się, spojrzeniem wewnętrznym – a obcością, syntetyzującym spojrzeniem z zewnątrz (inaczej: „temporalność"). Ujęcie bliskie myśleniu hermeneutycznemu, które w tym przypadku powiada: „przeżycie imitacyjne", „wykrycie podobieństwa w obcości". Ricoeur również pomaga Teresie Walas ciekawie sformułować nową definicję dokumentu literackiego, przesuwanego przez poststrukturalizm w sferę niebytu: utwór–zdarzenie jest wprawdzie dla historyka bezpowrotnie stracony, niczym żywe słowo wypowiedziane w nie istniejącej już sytuacji komunikacyjnej, ale jeszcze trwa i poddaje się badaniu utwór–sens, przekraczający zdarzenie na podobieństwo słowa pisanego.

Dalej: propozycja narratywistów pozwala uniknąć apriorycznego nomologizmu, czyli ustanawiania praw ogólnych, z którymi naszemu umysłowi bardzo wygodnie, ale które zawsze zafałszowują tę cząstkę poznania, na jaką możemy liczyć, układając dane w gotowy zawczasu wzór; tak działo się w tradycyjnym modelu procesu historycznoliterackiego, który upodabniał literaturę do organizmu lub mechanizmu; podobnie jeszcze było w strukturalizmie, który w historii literatury słyszał tylko „chrzęst przekształcających się struktur". Zachowując indywidualną („osobliwą") urodę dziejów, *quasi*–fabularna opowieść o literaturze pozwala równocześnie wprowadzić jakiś ład (ową źle widzianą „formę zamkniętą") w chaos literackiego żywiołu. Pozwala mówić o podmiocie działania (pisarz, grupa, pokolenie), zdeterminowanym wprawdzie zastaną sytuację literacką (tu lojalność wobec strukturalizmu), ale nie do końca; z racji właściwej mu „woli twórczości", „ekspresji", która jest „odpowiedzią" na pojęte według Toynbee'go wyzwanie (*challenge*) – rozpoznane i określone przez sam podmiot w różnych wymiarach rzeczywistości (osławiona heterogeniczność tradycyjnej historii literatury nie musi już być powodem skruchy). Owa teza o podmiotowości zostaje obwarowana nie tylko autorytetem uznanych badaczy, ale i parą pojęć–alibi: „pozorność" oraz „skuteczność" – na wypadek niewspółmierności twórczego trudu z efektem widocznym z perspektywy historycznej.

Niewiele natomiast powiedzieć można „bez większego ryzyka" o „zachowaniu" literatury, która przestała być podmiotem. Jako układ nieprzewidywalny, nieprzejrzysty, podatny na wpływy zewnętrzne, ulega przekształceniom według „postępującego zróżnicowania" lub „nawiązującego zaprzeczenia". Badaczka zabrania sobie powiedzieć cokolwiek bliższego o istocie dokonujących się w łonie literatury zmian, skoro wyklęte zostało pojęcie prawa, prawidłowości, zasady. Może je tylko opisać posługując się językiem narratologii: przebieg, epizod, sekwencja, zdarzenie, wydarzenie, statyczność–dynamiczność, retardacja (ciekawa koncepcja „przeszkody" w dziejach literatury – niczym w baśni albo komedii intrygi), iteratywność, a także zapożyczone od nowego historycyzmu „długie i średnie trwanie", opisujące wieloplanowość i różnorytmiczność literackich zjawisk. Rozczarowuje nieco rozdział o wartościowaniu i selekcji, gdzie kluczem aksjologicznym okazuje się „cecha dynamiczności", niekoniecznie jakość estetyczna arcydzieł. Może to i konsekwentne zachowanie badawcze, ale swoim zawężeniem ogranicza jakby elastyczność całej koncepcji. Mieszane uczucia może także budzić ostatni rozdział, który jest właściwie jeszcze jedną obroną prawa historyka do korzystania z przywileju perspektywy historycznej – która to praktyka wcale nie musi oznaczać „opresywnego wymuszania sensu", „antropologicznego przesądu" czy też samozadowolenia „inkwizytora".

Skrótowy zarys koncepcji nie oddaje oczywiście wszystkich niuansów myślowych i możliwości interpretacyjnych, w jakie obfituje wywód autorki. Ostrożność krytykowaną wcześniej jako taktykę należy jednak powitać z ulgą jako strategię. Zastraszeni apodyktycznym tonem wielu rozpraw naukowych z wdzięcznością witamy pokorę i dużą kulturę badacza, który proponuje, sugeruje, pozostawia szeroki margines swobody swoim kontynuatorom – broniąc się przy tym przed uznaniem relatywizmu samej prawdy (ktoś złośliwy mógłby dodać: szkoda, że postawę ową wymusiło dopiero założenie epistemologicznej iluzoryczności nauk...). Po latach marzeń o scjentystycznym empireum nauka wypowiada swoje *scio me nihil scire*; historyk literatury uznaje istnienie metafizycznej tajemnicy: talentu czy zmiennego kalejdoskopu idei zaprzątających ludzki umysł. W swej słabości, jakże ludzkiej, widzi nawet cnotę: dumnego, sceptycznego heroizmu ustawicznej klęski i ponawianego zwycięstwa. Lepsze to zapewne od żałosnego kompleksu humanisty bawiącego się w naukowość „ścisłowca".

Teresa Walas ma oczywiście świadomość, że proponowana koncepcja stwarza niebezpieczeństwo „pojęciowych igraszek". No bo jeśli tradycyjną historię literatury oskarżono o zniewalającą fakty kreację, cóż powiedzieć o rozgrzeszonym i świadomym „fabułotwórstwie"? Istnieje wszakże jeszcze inne zagrożenie: czy nowy język opisu służyć będzie naprawdę nowemu rozumieniu, czy nie stanie się nowym opakowaniem dla znajomych tez historycznoliterackich? – zapytać mogą ci, którzy wątpią, iż środek przekazu jest przekazem. Czytelnik „naiwny" natomiast mógłby powiedzieć: Żal! Żal tych kronikarskich zatłoczonych faktografią i dokumentarystyką prac

historiograficznych, żal tych galerii i sal muzealnych przemawiających licznie bądź kusztownie ustawionymi eksponatami. I, rozzuchwalony nieco przyznanym mu immunitetem odbiorcy, mógłby przewrotnie zapytać przyszłych autorów prac historycznoliterackich: może one właśnie dawały mi większą wolność wyboru niż pasjonujące fabuły utkane przez badaczy nie do końca pewnych swych racji? Może w naiwnym zgiełku faktów i rejestrze danych łatwiej oddycha historyczna wyobraźnia (tak jak zaczarowany świat *Trylogii* zawdzięcza więcej kronikom niż dziejowym syntezom)? Co nieco miałby zapewne do powiedzenia i Arystoteles, którego sąd o wyższości fikcji poetyckiej nad historiografią doczekał się po wiekach nieoczekiwanego uznania. Ale on tu jest bez głosu. Głos należy do nie–naiwnych i skromnych historyków, wsłuchujących się w swoje i cudze opowieści, skoro, jak za Umberto Eco mówi motto książki, „nie można już mówić w sposób niewinny".

Aneta Mazur

ANETA MAZUR, dr, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski IFP Uniwersytetu Opolskiego. Wydała: *Parnasizm w poezji polskiej drugiej poł. XIX i początku XX wieku* (Opole 1993). Publikowała m. in. w „Znaku", „Twórczości", „Pamiętniku Literackim", „Kresach".

FILOZOFIA: WIEŻA Z KOŚCI SŁONIOWEJ CZY INSTYTUCJA PUBLICZNA

● David W. Hamlyn, *Being a Philosopher. The History of a Practice*, Routledge (ed.), London, New York 1992, ss. 187

Zazwyczaj przyjmujemy, że historia filozofii jest po prostu historią filozoficznych idei: problemów, teorii, systemów, intelektualnych dyskusji. Jeśli w podręcznikach czy popularnych wykładach nadaje się owej historii wymiar personalny, czyni się tak bodaj jedynie po to, by pokazać, że myślenie jest zawsze czyjeś, tj. mniej czy bardziej uwikłane w biografię tego oto konkretnego indywiduum. Być może tego rodzaju metoda ma pewną wartość heurystyczną, to znaczy ułatwia przyswojenie i zrozumienie abstrakcyjnych filozoficznych idei. Nawet jednak wtedy osoba filozofa liczy się o tyle, o ile jest nośnikiem (twórcą, reprezentantem, krytykiem) tychże

idei; pierwszorzędne znaczenie ma zawsze to, co filozof myśli, a nie to, co poza tym, tj. myśleniem, czyni.

Tymczasem David W. Hamlyn proponuje nam zmianę tej perspektywy: jego zdaniem bowiem sam fakt uprawiania filozofii, sama praktyka filozofowania przesądza o tym, że cokolwiek sztuczne jest oddzielanie tego, co filozofowie myślą, od tego, jak i w jakich warunkach działają. Oczywiście nie jest to inna wersja jednej z Marksowskich *Tez o Feuerbachu*: profesor filozofii w Birkbeck College i długoletni wydawca czasopisma „Mind" nie ma w sobie, jak mniemam, niczego z rewolucjonisty i – jak się jeszcze okaże – nie rezygnuje wcale z tradycyjnego postulatu rozumienia i interpretowania świata na rzecz jego wątpliwego przeobrażania. Hamlyn zdaje się po prostu przypominać, że standardowa wykładnia dziejów filozofii pomija fakt, iż filozoficzne problemy, poglądy i teorie pojawiają się i są dyskutowane zawsze w jakimś historycznym i społecznym kontekście, a filozoficzna praktyka nie jest tylko zjawiskiem ściśle intelektualnym, ale ma również mniej czy bardziej wyraźny wymiar instytucjonalny (por. *Being...*, *Preface*, s. IX–X). W tym sensie książka Hamlyna – jako próba takiego ujęcia dziejów filozofii, które by akcentowało właśnie ów instytucjonalny i funkcjonalny zarazem charakter praktyki filozoficznej – może być cennym uzupełnieniem innych prac z tego zakresu. Ale właśnie tylko, jak sądzę, uzupełnieniem. Trudno bowiem potraktować to dzieło jako w miarę wyczerpującą i systematyczną prezentację filozoficznych poglądów i koncepcji: koncentrując się na instytucjonalnych ramach filozofii i regułach jej funkcjonowania w życiu publicznym, Hamlyn charakteryzuje poszczególne filozoficzne stanowiska w sposób nadzwyczaj skrótowy i powierzchowny. Można się nawet zastanawiać, czy w przypadku niektórych autorów i szkół filozoficznych (Bergson, Husserl i fenomenologia w ogóle, hermeneutyka) nie mamy do czynienia z prezentacją nazbyt selektywną i przesadnie lakoniczną w stosunku do rangi tych koncepcji. Dlatego recenzowaną książkę należałoby może czytać łącznie z wcześniejszym i obszerniejszym dziełem tego samego autora (*A History of Western Philosophy*, London 1987), w którym w sposób systematyczny i wyważony przedstawione zostały najważniejsze filozoficzne koncepcje wraz z argumentacją formułowaną dla ich potwierdzenia lub zakwestionowania.

Inna rzecz, że w obu dziełach Hamlyna znaleźć można dowody przynajmniej jednej wyraźnej antypatii: otóż angielski filozof nie jest najlepszego zdania ani o Heideggerze jako człowieku, ani o jego filozofii. Przypominając znany „partyjny" epizod z 1933 roku, Hamlyn stawia retoryczne pytanie kwestionujące jakiekolwiek filozoficzne kwalifikacje Heideggera: „Jak ktoś, kto mógł popełnić tego rodzaju pomyłkę, może być wielkim myślicielem?" (*Being...*, s. 153). Trudno też potraktować jako całkowicie obiektywną zamieszczoną w recenzowanej książce charakterystykę filozofii Heideggera, która miałaby się sprowadzać do wątpliwych etymologii i wynajdywania neologizmów, w których wierni uczniowie „nieszczęśliwie zarażeni tym złym zwyczajem" dopatrują się czegoś odkrywczego i profetycz-

nego, podczas gdy niektórzy krytycy widzą w tym pewnego rodzaju oszustwo, co jest być może – zdaniem Hamlyna – bliższe prawdy (por. *Being...*, s. 153–154). Wydaje się, że nie bez pewnej satysfakcji Hamlyn przypomina, iż to właśnie słynne zdanie Heideggera „*Das Nichts selbst nichtet*" reprezentaci Koła Wiedeńskiego (Carnap i Ayer) cytowali jako najlepszy przykład metafizycznego nonsensu (por. *Being...*, s. 159; *A History...*, s. 323). Godzi się jednak w tym miejscu zaznaczyć, że przy całej swej niechęci do filozofii Heideggera David W. Hamlyn bynajmniej nie podziela skrajnie antymetafizycznego stanowiska wspomnianych neopozytywistów: w innym tekście pisze wręcz, że proponowana przez Ayera charakterystyka niektórych teorii metafizycznych graniczy z ich karykaturą (por. *Metaphysics*, Cambridge 1984, s. 9–10). Odrzucając tezę radykalnego weryfikacjonizmu orzekającą, iż twierdzenia „metafizyczne" są bezsensowne, ponieważ są empirycznie niesprawdzalne, Hamlyn przyjmuje, iż nie ma żadnych argumentów, które mogłyby *a priori* rozstrzygać o możliwości bądź niemożliwości metafizyki: o prawomocności i wartości jej twierdzeń decyduje samo jej uprawianie i nic więcej. W efekcie autor przyznaje, że najbliższe jest mu klasyczne, arystotelesowskie pojmowanie metafizyki, nie zaś to, które przeciwstawia świat zjawisk, czyli pozór, jakiejś „prawdziwej" rzeczywistości – jak czynić zwykli na przykład Leibniz czy Kant (por. *Metaphysics*, s. 4–8). Tym bardziej obca jest mu metafizyka w rozumieniu Heideggera, stanowczo nie mieszcząca się w tradycji arystotelesowskiej.

Dygresja na temat Heideggera miała jedynie potwierdzić potrzebę uzupełnienia recenzowanej książki taką lekturą, która dawałaby bardziej wyważony obraz dziejów filozofii i zachowywałaby właściwe proporcje między analizą treści koncepcji filozoficznych a prezentacją praktycznego kontekstu ich powstawania i funkcjonowania. Hamlyn świadomie podjął się przede wszystkim tego drugiego zadania i trzeba przyznać, że uczynił to całkiem zajmująco. W kolejnych rozdziałach pokazał bowiem, jak filozofowie funkcjonowali w życiu publicznym starożytnej Grecji, średniowiecznej chrześcijańskiej Europy i wiodących państw epoki nowożytnej (ze szczególnym uwzględnieniem – w dwu ostatnich stuleciach – Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych). Mówiąc o funkcjonowaniu filozofów w życiu publicznym, mam na myśli na przykład to, w jakich warunkach powstawały ich teorie i dzieła, jak dokonywała się wymiana myśli w środowisku filozoficznym, jak upowszechniały się i były odbierane w innych środowiskach filozoficzne idee. Albo inaczej: w jakich instytucjonalnych ramach możliwe było uprawianie filozofii w różnych epokach, jaką rolę społeczną pełnili filozofowie jako filozofowie (abstrahujemy tu więc od innych faktycznie przez nich pełnionych lub przypisywanych im ról), jaki miewali realny wpływ na życie publiczne. Książka Hamlyna zawiera wiele ciekawych informacji na temat tak rozumianych dziejów filozofii, a wszystkie te dane, odpowiednio uporządkowane i skomentowane, tworzą naprawdę bogatą faktografię.

Szczególnie cenne wydaje się to, że autor zdołał wykazać, iż – przy

wszystkich radykalnych nieraz zmianach w pojmowaniu miejsca filozofii w życiu publicznym – istnieje jednak w jej dziejach pewna ciągłość i to nie tylko na poziomie historii idei, ale i na poziomie samej praktyki filozoficznej i jej instytucjonalnego wymiaru. Hamlyn *explicite* twierdzi, że świadectwem takiej ciągłości może być przede wszystkim utrzymująca się przez wieki – być może już od presokratyków, a bezdyskusyjnie od sofistów i Sokratesa – praktyka łączenia filozoficznego myślenia z nauczaniem, realizowanym w mniej czy bardziej zinstytucjonalizowanej formie. Najwybitniejsi filozofowie przekazywanie wiedzy uważali z reguły za swoją powinność i zazwyczaj dla jej spełnienia znajdowali odpowiednie medium w postaci jakiejś instytucji dydaktycznej, choćby tak niesformalizowanej jak platońska Akademia. Zdarzały się nawet takie epoki, w których prawie całe filozoficznie doniosłe myślenie realizowało się w ramach tego rodzaju instytucji lub nie bez związku z nimi: dotyczy to zwłaszcza średniowiecza, ale i w ostatnich dziesięcioleciach nie sposób nie zauważyć rosnącej tendencji do „akademizacji" filozoficznej praktyki, choć Hamlyn przyznaje, że tacy wybitni współcześni filozofowie jak Russell czy Wittgenstein mieli raczej tylko luźny i przejściowy związek z nauczaniem akademickim. Zasadniczo jednak wyjątkiem od ogólnej reguły wiążącej uprawianie filozofii z nauczaniem byłyby tylko dwa stulecia: wiek XVII i XVIII. Jedynie wtedy prawie żaden z największych niewątpliwie myślicieli tej epoki nie był związany z jakąkolwiek instytucją dydaktyczną (chyba że towarzysko lub korespondencyjnie). Oczywiście instytucje tego rodzaju wciąż istniały i nawet prowadziły nauczanie filozofii, tyle tylko, że najświetniejsze umysły tamtej epoki nie znajdowały w nich właściwych form dla swych nowatorskich idei i badawczych przedsięwzięć. Stąd klasykom filozofii nowożytnej, myślicielom tej rangi co Kartezjusz, Leibniz, Spinoza czy Hume, pozostawało jedynie publikowanie książek, dyskutowanych w dość wąskim kręgu wtajemniczonych. Zdaniem Hamlyna była to jednak sytuacja w dziejach filozofii nietypowa, jako że romantyczny czy neoromantyczny bunt przeciw „filozofii akademickiej" – bunt w stylu Schopenhauera, Kierkegaarda czy Nietzschego – to już zupełnie inna sprawa.

Oczywiście, dzieje praktyki filozoficznej to nie tylko dzieje nauczania filozofii: Hamlyn zauważa znaczącą rolę takich instytucji, jak filozoficzne czasopiśmiennictwo, za pośrednictwem którego w dwóch ostatnich stuleciach coraz częściej prezentuje się filozoficzne koncepcje i ich krytyczne analizy, oraz dobrowolne stowarzyszenia, czy to popularyzujące filozofię, czy stanowiące forum dyskusyjne dla filozofów „profesjonalnych", czy nawet prowadzące bądź inspirujące badania nad konkretnymi problemami. Jednak według wspomnianego autora zarówno dotychczasowa tradycja, jak i zasadnicze tendencje rozwojowe sytuują filozoficzną praktykę przede wszystkim w obrębie tej szczególnej instytucji badawczej i dydaktycznej, jaką jest uniwersytet. Hamlyn stawia nawet tezę, iż z tego właśnie powodu można dostrzec pokrewieństwo między współczesnymi uniwersytetami a na przykład Lykeionem Arystotelesa (por. *Being...*, s. 164).

„Akademizacja" praktyki filozoficznej wiąże się również z tym, że coraz częściej filozofię uprawia się niejako „zawodowo". Zjawisko profesjonalizmu we współczesnej filozofii ma swoje praktyczne konsekwencje: rosnącą specjalizację w zakresie niektórych tylko dziedzin czy wręcz szczegółowych zagadnień filozoficznych i coraz bardziej „techniczny" charakter filozoficznej terminologii i argumentacji. Zdaniem Hamlyna, właśnie ze względu na te konsekwencje trudno jednoznacznie ocenić aktualną profesjonalizację filozofii: może ona oznaczać bowiem pewien ekskluzywizm, izolowanie się środowiska „zawodowych" filozofów od wszystkich nie wtajemniczonych i *outsiderów*. Oczywiście współczesny stan wiedzy, także wiedzy filozoficznej, może domagać się daleko idącego profesjonalizmu. Ale może być też tak, że ów profesjonalizm jest tylko reakcją obronną, to znaczy jest odpowiedzią na rozpowszechnione w szerokich kręgach społecznych lekceważenie tej dyscypliny i nieufność wobec „ekspertów od filozofii". Wedle Hamlyna warunki do takiej reakcji istnieją zwłaszcza w Wielkiej Brytanii, jako że nie ma tam tradycji porównywalnych z niemieckim szacunkiem dla akademickich uczonych i francuskim kultem wiodących intelektualistów, powszechne jest natomiast nastawienie pragmatyczne i utylitarne, które polityka ostatnich konserwatywnych rządów jeszcze tylko wzmocniła (por. *Being...*, s. 1–3, 161–162). Nie przesądzając, czy taka diagnoza jest słuszna, można powiedzieć, że gdyby profesjonalizm w uprawianiu filozofii faktycznie motywowany był resentymentem, to zaiste usprawiedliwiony byłby zarzut, iż filozofowie zamykają się w wieży z kości słoniowej, a czynią tak po to, by móc wszystkich niespecjalistów traktować jak ignorantów i trzymać na dystans.

Tymczasem Hamlyn zgoła inne cele stawia filozofom: jeżeli instytucja uniwersytetu jest im potrzebna jako najwłaściwsze obecnie miejsce uprawiania filozofii, to i ich aktywność winna być potrzebna tej instytucji, a pośrednio – całej społeczności. Oznacza to, jego zdaniem, że filozof może i powinien pełnić taką rolę, jaką pełnił Sokrates w starożytnych Atenach, to znaczy winien być tym, kto rzuca wyzwanie przyjętym przekonaniom i sposobom myślenia, kto poddaje krytycznemu sprawdzianowi każdą opinię i teorię, formułując argumenty pozwalające taką opinię czy teorię w wyniku dyskusji przyjąć lub odrzucić. Oprócz tej funkcji krytycznej filozofowi przypada w udziale ważne zadanie pozytywne: winien mianowicie dążyć do poznania i zrozumienia naszych relacji ze światem i z innymi ludźmi, a także do odkrycia tych założeń i wyjaśnienia tych pojęć, którymi posługują się nauki szczegółowe. Spełnienie tych dwóch zadań czyni z filozofii instytucję publiczną, nie odbierając jej wcale autonomii, gdyż – jak powiada Hamlyn – „wartość filozofii ostatecznie zawiera się w niej samej i w tym, co czyni ona dla ludzkiego myślenia i życia" (*Being...*, s. 173).

Na koniec kamyczek do własnego ogródka: zaledwie jeden krótki akapit poświęca Hamlyn sytuacji filozofii w Europie środkowo-wschodniej. Lojalnie przyznając, że niewiele ma do powiedzenia, odnotowuje jedynie dominującą, odgórnie zadekretowaną pozycję marksizmu w ostat-

nim półwieczu, choć równocześnie zaznacza, że niektórzy filozofowie z tej części Europy zachowywali dystans wobec obowiązkowo nauczanej i oficjalnie deklarowanej ideologii. Hamlyn zauważa, że w Polsce i Czechosłowacji pewne wpływy zachowała szkoła fenomenologiczna (nie pojawia się jednak w tym kontekście żadna wzmianka o Ingardenie czy Patočce), nadto zaś z Polski wywodzi się kilku wybitnych logików (znowu żadnych nazwisk), którzy jednak wyemigrowali na Zachód i tam kontynuowali swoje badania. Warto być może zastanowić się nad tym, na ile zdawkowość relacji Hamlyna jest po prostu odzwierciedleniem obiektywnego stanu rzeczy, to jest „młodszości" i „peryferyjności" cywilizacyjnej tego regionu, na ile zaś jest świadectwem zawinionej przez nas intelektualnej niemocy, zwłaszcza wtórności i jałowości naszego filozoficznego myślenia. Sądzę bowiem, że same instytucjonalne ograniczenia i panowanie oficjalnej ideologii, mniej czy bardziej skutecznie eliminującej z życia publicznego inne inspiracje filozoficzne, nie są wystarczającym uzasadnieniem sytuacji, w wyniku której o filozofii środkowoeuropejskiej można po prostu milczeć. Oczywiście autorowi recenzowanej książki można zarzucić pewną nonszalancję, jako że pobieżnie oceniając życie intelektualne w tej części Europy nie dostrzegł niektórych ważnych, jak nam się zdaje, zjawisk i nie dokonał bardziej subtelnych rozróżnień. Jednak nawet jeśli relacja Hamlyna faktycznie nie oddaje sprawiedliwości wszystkim zasługom, to i tak w mocy pozostaje pytanie, czy w tych warunkach naprawdę potrafimy być filozofami, czy dobrze spełniamy swoją powinność wobec siebie i innych.

Jan Kiełbasa

JAN KIEŁBASA, ur. 1959, dr filozofii, wykładowca w Instytucie Filozofii UJ, publikował m. in. w „Znaku" i „Kwartalniku Filozoficznym".

UCIECZKA DO KRESU NATURY

Opisując *Urodzonych morderców*, krytycy zaczynają od sceny w przydrożnym barze. Tymczasem film zaczyna się wcześniej. Na ziarnistej, czarno-białej fakturze ekranu w *quasi*-dokumentalnych sekwencjach pojawiają się drapieżniki: wilk, wąż, orzeł. Klasyczny dla amerykańskiego kina pejzaż: pustkowie, skały, naga ziemia, góry. Przez nie kończącą się przestrzeń stepu wiedzie pusta droga. Po asfalcie pełznie skorpion wznosząc

jadowity ogon. Opona pędzącego samochodu zostawia po nim ciemną plamę. Jeep zatrzymuje się przed barem, który odbija się w oku martwej łani przytroczonej do bagażnika. Leonard Cohen ni to śpiewa, ni to opowiada o czekaniu na cud.

Amerykańskie „kino drogi" jest opowieścią o ucieczce od cywilizacji. Rozwinęło ono jeden z wątków klasycznego westernu. Bohater westernu podbijał naturę. Wprowadzał w nią cywilizację, przed którą równocześnie uciekał. Bywał „jeźdźcem znikąd", przewodnikiem, wynajętym rewolwerowcem, który po wypełnieniu zadania znikał poza horyzontem. Wyruszał, aby wydzierać naturze, a więc chaosowi, kolejne terytoria. Aby wprowadzać cywilizację i prawo. Jednak nie należał w pełni do rzeczywistości kultury, której torował drogę. Był „synem pustkowia" i dlatego tak doskonale dawał sobie w nim radę. Był indywidualistą, a otwierał przestrzeń społeczeństwu, gdzie nie ma miejsca dla niesfornych jednostek.

Western zmieniał się. Dosyć charakterystyczna była zmiana stosunku do Indian. Pierwotnie byli oni tylko elementem nieprzyjaznego świata, który należało ucywilizować, częścią groźnej dzikości, której należało wydrzeć ziemię obiecaną. Powoli wizerunek Indian ulegał uczłowieczeniu. Okazywało się, że walcząc z białymi, reprezentują jednak jakieś racje. Wreszcie, wraz z pojawieniem się kontestacji, a więc z chwilą odwrócenia klasycznych znaków amerykańskiej kultury, to Indianie okazali się reprezentantami wszystkich wartości. Tym samym podważono pierwotny mit Ameryki. Kultura, która była porządkiem uczłowieczającym dziki, obcy świat, stała się chaosem pochłaniającym naturalny ład.

Marzenie o dzikości jest marzeniem o świecie integralnym. W miejsce wątpiącego i niepewnego rozumu pojawia się jednoznaczny instynkt. Wykorzenienie i obcość ustępuje jedności ze światem. Niknie piekło samoudręczeń, winy i niezrealizowania, esencja i egzystencja stapiają się w jedno, moralność zastąpiona zostaje przez estetyczną doskonałość. Tak wygląda mit dzikości.

Na początku XX wieku pojawiają się ruchy kwestionujące naszą cywilizację. Jej pragmatyzmowi i czasowości przeciwstawiają bezczasowość zmysłowego doznania. Przeciw racjonalizmowi – propagują witalizm. W miejsce złożoności cywilizacji deklarują prosty odruch: uderzenie pięścią, *salto mortale*, gorączkowy wysiłek, krańcowe ryzyko. W manifeście surrealistycznym André Breton za najczystszy akt surrealistyczny uznał wyjście na ulicę i strzelanie do przypadkowych przechodniów. Oczywiście, w tle tych ruchów pobrzmiewa krytyka kultury i ekstatyczna filozofia Fryderyka Nietzschego.

Kwestionując pragmatyzm naszej cywilizacji, należy jej przeciwstawić jakość estetyczną; piękno i doskonałość doznania, które przezwycięża czas. Wszelkiego typu mistyka odrzuca czas. Mozolne kumulowanie, budowanie, racjonalne planowanie. Liczy się doskonałość aktu, który dopełnia się jako ostateczność poza czasem, staje się substytutem nieskończoności.

Świecka mistyka odwołuje się do stanów ekstremalnych. Jednym z tych aspektów ludzkiego istnienia jest erotyzm, będący, jak u Bataille'a, pierwot-

nym żywiołem, zaprzeczeniem czasowego, rozsądnego i konstruktywnego ładu cywilizacji. Erotyzm jest destrukcyjny. Sąsiaduje ze śmiercią i przenika się z nią.

Bohaterowie westernu podążali za horyzont, torując drogę cywilizacji i zarazem uciekając przed nią. Bohaterowie „kina drogi" uciekają przed cywilizacją i chcą jej zaprzeczyć. Nieukierunkowanym pędem kwestionują porządek świata, a w nim racjonalne i celowe działanie. Uporządkowanemu istnieniu w czasie – gdzie działania przeszłe służyć winny przyszłym i gdzie wszystko wpisane jest w rytm budowy – przeciwstawiają doznania momentalne; pragnienie ekstazy i odrzucenie pragmatyzmu. W konsekwencji kwestionują również moralny porządek świata. *„Easy Riders"* pędzą przez Stany za uzyskane z handlu narkotykami pieniądze, Kowalski ze *Znikającego punktu* w szaleńczej jeździe łamie wszelkie zakazy i naraża życie swoje i innych, aby ostatecznie wybrać śmierć w katastrofie, tak jak Thelma i Luiza, tytułowe bohaterki filmu. Wcześniej Thelma i Luiza żyły z napadów na sklepy, a Bonnie i Clyde – z napadów na banki. Ci bohaterowie są sympatyczni, a czyny ich nie podlegają wartościowaniu. Wybierają inny tryb życia, a więc sytuują się poza moralnością ustabilizowanego społeczeństwa. Wracają nie tylko do okresu przed osiedleniem się, a więc okresu poprzedzającego budowę naszej kultury. Odrzucają wartości i porządek jakiejkolwiek kultury, a więc sposobu istnienia zbiorowości ludzkiej. Racjonalności przeciwstawiają doraźność zmysłowego doznania, którym może być zachłyśnięcie się pędem i niebezpieczeństwem, seks, zachwyt urodą świata – co składa się na sensualną mistykę jedności ze światem.

Bohaterowie kina drogi uciekają od cywilizacji i jej norm, próbując odnaleźć wolność absolutną. Im bardziej świat się komplikuje się, a współczesna cywilizacja przypominać zaczyna złożoną maszynerię, do której człowiek musi się dostosowywać i która stwarza mu kolejne zadania, tym częściej śni się o świecie wolnym i prostym. Jednak wolność jest tylko warunkiem. Stanem, który trzeba wypełnić. Na granicy wolności stoją inni ludzie. Im bardziej cywilizacja się komplikuje, tym bardziej złożone jest życie społeczeństwa, a zakazy się zwielokrotniają. Podstawowym ograniczeniem wolności jest samo życie – życie własne, życie cudze. To ta elementarna obawa przed utratą życia pęta nas najbardziej. To życie drugiego człowieka jest fundamentem wszelkich społecznych ograniczeń. Kino drogi kwestionuje podstawowy lęk przed śmiercią. Jego bohaterowie spełniają się, wybierając śmierć. Rozbijając się o policyjną barierę ginie Kowalski, Thelma i Luiza wjeżdżają w przepaść uciekając przed policją. W strzelaninie z policją giną Bonnie i Clyde, a swobodnych jeźdźców zabiją konserwatywni farmerzy. Śmierci te są pokrewne. Bohaterowie rozbijają się o ramy układu społecznego, a więc cywilizację, w której wolność jest niemożliwa. Wybierając maksymalizm – marzenie o wolności nieograniczonej – skazują się na zagładę. Co więcej, w tym właśnie akcie odnajdują posmak wolności absolutnej, jak Kiriłłow w *Biesach*, który zrozumiał, że dla pełnego wyzwolenia człowiek musi popełnić samobójstwo.

Najdalej idące konsekwencje wyciągnie z podobnego schematu fabularnego dopiero Oliver Stone w *Urodzonych mordercach*. Obraz ten potraktować można jako filmowy postmodernistyczny odpowiednik *bildungsroman*, powieści edukacyjnej, która ukazuje, jak poprzez szereg doświadczeń bohater dorasta do swego powołania. W tym wypadku bohaterowie – Mickey i Mallory Knoxowie – dojrzewają do odkrycia, że są „naturalnymi" mordercami.

Wolność występuje wyłącznie w sytuacji wolnej woli i możliwości wyboru, a trudno o takiej mówić w wypadku działań instynktownych. Przedcywilizacyjne bytowanie podporządkowywało człowieka bez reszty plemiennemu kolektywowi. Ale sprzeczności między wolnością a instynktem kultura masowa sobie nie uświadamia. Schemat mitu nie rządzi się racjonalną analizą, ani nie opiera na faktach. Jaskrawym przykładem mitycznego podejścia do dzikości skojarzonej z wolnością był *Tańczący z wilkami* Kevina Costnera. Otwarta przestrzeń i przemierzające ją zwierzę: ptak, wilk czy koń symbolizują wolność, albowiem jest to przestrzeń pozbawiona ograniczeń związanych z bliźnim, a zwierzę wydaje się doskonale piękne w swoim świecie. I taką właśnie funkcję pełnią obrazy zwierząt w *Urodzonych mordercach*.

Naturalny drapieżnik – skorpion zostaje rozgnieciony przez samochód myśliwych, zdegenerowaną formę cywilizowanych drapieżników. To na ich jeepie leżą zwłoki pięknej łani, która w filmie Stone'a wzbudzić może więcej współczucia niż wszystkie ludzkie ofiary. Przez moment patrzymy jej martwymi oczami, w których odbija się ludzki świat. W przeciwieństwie do ludzkich ofiar łania nie jest śmieszna. Myśliwi wchodzą do baru, gdzie Mallory tańczy taniec, który jest ekspresją jej wolności, a więc nie skrępowanego erotyzmu. Myśliwi są wulgarni i groteskowi. Co więcej, są bezsensownie okrutni. To tępi wieśniacy z kontestacyjnego kina. Trudno obudzić w sobie oburzenie, oglądając doskonałą rzeź, jakiej dokonuje na nich para naszych bohaterów. Ale potem, po gestach miłości jak z popularnego filmu, bohaterowie zaczynają się bawić wyliczaniem, kogo jeszcze zabić spośród przypadkowych świadków masakry. Świadkowie są również groteskowi, a ich strach – śmieszny. Śmierć grubej barmanki pozbawiona jest jakiejkolwiek wzniosłości, ale w tym kontekście zaczyna niepokoić. Gdyby scena zakończyła się zabiciem myśliwych, wydawać by się mogło, że jest to doprowadzone do skrajności kino kontestacji. Dalsze sceny ukazują, że Stone prowadzi z nami postmodernistyczną grę.

Mickey i Mallory mówią o swojej ostatecznej miłości – która doprowadzi do przezwyciężenia ograniczeń ludzkiej egzystencji, a więc i śmierci – oddając mocz, podczas gdy wokół nich fruwają białe anioły. W nocy, na białej limuzynie Mallory tańczy „deklamując" swój wielki monolog, który przypomina tandetne teksty kontrkulturowych piosenek. Mickey ucieka z więzienia na białym koniu, którego fantasmagoryczny galop będzie towarzyszył wędrówce bohaterów ku czarnej spirali tornada. Jednak świadoma kiczowatość tych klisz kwestionowana jest pięknem obrazu i dosko-

nałością montażu. I to jest właśnie postmodernizm. Nic nie jest serio, chociaż nic nie jest wyłącznie parodią. A jednak film Stone'a jest w pewien sposób parodią, przede wszystkim parodią współczesnej kultury masowej.

Urodzeni mordercy to film o samopoznawaniu. Jednak samopoznanie to znajduje się w groteskowym cudzysłowie. Samopoznanie bohaterów jest równocześnie rozpoznaniem współczesnej kultury masowej w jej skrajnym paroksyzmie. Mickey i Mallory są jej medium. Początek ich historii jest ewidentną kpiną i rozgrywa się w poetyce „rodzinnego serialu" tak popularnego w USA z nieodłącznymi salwami śmiechu mającymi pokazać widzom, które momenty są naprawdę śmieszne. Mallory jest zastraszoną kurką domową wykorzystywaną seksualnie przez ojca. Wszystko to trwa do momentu, gdy do mieszkania nie zawita Mickey, pomocnik masarski, przynosząc górę zamówionego przez ojca mięsa. To w tej groteskowej scenerii i w głupawych dialogach następuje eksplozja miłości postmodernistycznych Romea i Julii.

Pierwsza nieudana próba ucieczki samochodem ojca Mallory kończy się uwięzieniem Mickey'a. Dopiero po kolejnej ucieczce bohaterowie przechodzą swoją zbrodniczą inicjację. Zatłuczenie i utopienie w akwarium ojca Mallory oraz spalenie przykrępowanej do łóżka matki rozgrywa się jeszcze w konwencji owego niedorzecznego serialu, jest jednak równocześnie jego przezwyciężeniem. Następne sceny „naturalnego" małżeństwa pary bohaterów rozgrywają się już w innej scenerii i poetyce, co nie znaczy, że nie są opatrywane kpiącym cudzysłowem. Mickey wygłasza małżeńską przemowę, która jest serią sentymentalnych formuł rodem z kultury masowej. Akt zaślubin jest niezamierzenie parodystyczną wersją indiańskiego przymierza krwi, a krew ściekająca z dłoni bohaterów łączy się wewnątrz potoku w animowanych obrazach splatających się potworków. Mickey daje swojej oblubienicy obrączkę - splecione węże, co potraktować można jako gnostycki symbol, z tym, że tu jawi się on w swojej karykaturalnej wersji przetworzonej przez masową kulturę. Tę grę między serio a kpiną ilustrować może kolejna scenka, kiedy przejeżdżający samochodem wykrzykują coś agresywnie do bohaterów, a Mickey stwierdza zdecydowanie: „Nie będę zabijał w dzień swojego ślubu!" Jest to śmieszne, ale scena oddaje schemat ideowy filmu: bohaterowie, którzy ślubują sobie miłość wobec świata natury, są z nią zespoleni, gdy między nimi a światem ludzi rozciąga się jedynie wrogość.

Wraz ze zmianą konwencji następuje przemiana bohaterów. Przekształcają się oni w zbrodniczych nadludzi. Mallory z zaszczutego dziewczątka przeistacza się w kobietę, która potrafi zatłuc gołymi rękoma chamskiego adoratora, a akt morderstwa staje się przedłużeniem erotycznego tańca, który sprowokował przyszłą ofiarę. Bohaterowie osiągają perfekcję. Nie znają strachu, wahań i rozterek. Są nieomal niepokonani. Ta doskonałość jest wyłącznie konsekwencją aktu samoświadomości, albowiem nie sposób inaczej wyjaśnić przeistoczenia się zastraszonego dziewczątka w osobę o sprawności komandosa.

Bohaterowie odkryli, że są drapieżnikami – urodzonymi mordercami. Są niewinni i piękni, jak niewinne i piękne są dzikie zwierzęta. Ich zaprzeczeniem będzie histeryczny i psychopatyczny telewizyjny *showman*, Wayne Gale, który żeruje na zbrodni i jest rozdartym wewnętrznie mieszczańskim hipokrytą, produktem zdegenerowanej cywilizacji. Podobnie jak dwaj „obrońcy prawa": psychopatyczny megaloman, morderca–detektyw Jack Scagnetti i odgrywający „twardego" mężczyznę (autoparodystyczna rola Tommy Lee Jonesa) sadysta i kretyn, dyrektor więzienia McClusky. To oni reprezentują naszą chorą z hipokryzji cywilizację – i oni padną ofiarą w tym samym stopniu bohaterów filmu, co własnego zepsucia.

Ucieczka z więzienia, w którym wybuchł bunt, jest dowodem doskonałości. W świecie obłędu Mickey i Mallory potrafią wyjść obronną ręką z wszelkich opresji, zostawiają za sobą trupy strażników, więźniów i przypadkowych ludzi; świadomi obowiązków płynących z ich powołania zabiją wszystkich swoich towarzyszy: zakładników, współwięźnia, który umożliwił im ucieczkę, i wreszcie pomagającego im dziennikarza, Wayne'a Gale.

Po tej podróży w głąb siebie i świata, która – jak deklarują Mickey i Mallory – ma prowadzić do odkrycia istoty, a jest tylko odsłonięciem najdalszych konsekwencji schematów kultury masowej, reżyser pozwala sobie na największy żart *Urodzonych morderców*. Mallory mówi do zabijanego Gale'a, że odkrywa w sobie również powołanie macierzyńskie, i film kończy się *happy–endem*, kiedy to w prowadzonym przez Mickey'a samochodzie przetworzonym w gniazdko rodzinne bohaterka w towarzystwie dwojga pociech przygotowuje się do kolejnego porodu. Parodia osiąga apogeum.

Bohaterowie *Urodzonych morderców* są tworami kultury masowej widzianej na wielu poziomach. Ich inicjacyjna wędrówka jest podróżą przez kolejne formy tej kultury, a sami bohaterowie wcielają się w jej kolejne role. Mówią tekstami tej kultury. Wcielają jej stereotypy. Ten cudzysłów Stone natrętnie podkreśla, wrzucając na przykład jak refren fragment z animowanego filmu, na którym „czarny charakter" przemierza korytarz przygotowując się do kolejnej zbrodni. Filmy animowane są pierwszym stopniem wtajemniczenia w masową kulturę, jak kiedyś pierwszym aktem uczestnictwa w kulturze było słuchanie bajek. Samą historię Knoxów oglądamy za pośrednictwem kamery Gale'a przy akompaniamencie jego komentarza. W *Urodzonych mordercach* pełno jest zapośredniczonych ujęć: oglądamy rzeczywistość przez oko kamery czy wręcz przez telewizyjny ekran. Właściwie świat składa się już nieomal wyłącznie z telewizyjnych ekranów jak te, które bohaterowie widzą na ścianach pokoju hotelowego. Dość często tło wydaje się ekranem, na którym wyświetlane są komentujące wydarzenia teledyski. Taki świat musi prowokować marzenie o dzikości, instynkcie, niezapośredniczonej rzeczywistości natury.

Jednak w filmie Stone'a analiza masowej kultury sięga głębiej. Losy Mickey'a i Mallory Knoxów to ostateczne spełnienie istotnego mitu kultury czy sztuki masowej, która w całości jest pasożytnicza – nie stwarza,

a odtwarza i deformuje. Z natury jest ona synkretyczna, swobodnie posługując się wątkami z najrozmaitszej tradycji bez jakiejkolwiek troski o koherencję, i homogeniczna, albowiem redukuje je wszystkie do elementów *puzzle'a*, który może ułożyć najbardziej ograniczony odbiorca.

Postmodernizm to awans sztuki masowej. Staje się ona równowartościowym elementem kultury. Zakwestionowane zostają wszelkie hierarchie, a więc i gatunki. Tylko że w przeciwieństwie do kultury masowej postmodernizm jest siebie świadomy, czyli zdaje sobie sprawę, że zakwestionowawszy specyficzną misję sztuki – której nie sposób utrzymać, odrzucając hierarchię w ogóle – sztuka staje się li tylko rozrywką i nie może już sama siebie traktować poważnie. Również w tym sensie Stone wyciągnął najdalsze konsekwencje z zastanej sytuacji. Zabijanie staje się zabawą dla widza.

Pomimo że kultura masowa stanowi spoistą konstrukcję, składają się na nią elementy nieprzystające do siebie i wręcz sprzeczne. Stone doskonale wychwytuje tę jej charakterystykę. Jeden z chłopców zafascynowanych Mickey'em i Mallory nie omieszka oświadczyć przed kamerą, że osobiście jest przeciw masowym morderstwom (humanitarne frazesy zobowiązują), ale gdyby był mordercą, to chciałby być właśnie kimś takim jak oni. Knoxowie, którzy w różnych sytuacjach zachowują się w różny sposób i mówią różnymi językami, odbijają bełkot masowej kultury. To ona oferuje mnóstwo oderwanych od siebie klisz modeli zachowania, które pojawiają się w piosenkach, filmach, telewizji. W tradycyjnych modelach wychowania młodemu człowiekowi narzucano postawę, która niosła ze sobą zespół znaczeń i wartości. Uczono go sposobu bycia, który był ramą określającą jego miejsce w społeczeństwie i przypisaną mu rolę. Jeżeli pojawiał się wybór, był to wybór między racjonalnie ustrukturowanymi modelami. Dziś zamiast stylów bycia z miazgi telewizyjnych obrazów i koncertowych doznań pozostają oderwane motywy, gesty, miny, odruchy.

Współczesna kultura jakby zapomniała o wolnej woli. Można powiedzieć, że przeplatają się w niej różne rodzaje determinizmów. W filmie Stone'a zderzają się jego dwie podstawowe odmiany: determinizm dziedzictwa i determinizm środowiska.

Dla Mickey'a i Mallory ucieczka od kultury znaczyła oczyszczanie z miazmatów fałszywej – „złej" – świadomości i uwolnienie od schematów obowiązującej kultury. Zabijanie było aktem oczyszczania. Bohaterowie oczyszczali się w krwi ofiar, aby odzyskać należny sobie status. Odkryć siebie. Tego typu determinizm „genetyczny" jest stary jak nasza kultura i mimo wszystko może współistnieć z pojęciem wolności. Tyle tylko, że proces, jaki przeszli „urodzeni mordercy", w dawnych dobrych czasach znaczyłby odkrywanie zła. Determinizm ten dobrze współistnieje z naszą tradycyjną kulturą i obecnością w niej wcielonego, substancjalnego zła.

W tradycyjnej literaturze dużo jest postaci złych, bezinteresownie krzywdzących innych. W popularnej odmianie literatury często okazuje się, że u podłoża zła legł grzech, wina. Zły jest owocem nieprawego związku,

podrzutkiem, może okazać się „innym": Cyganem albo Żydem. Tak jak indywiduum o niezwykłych przymiotach urodzone w podlejszej klasie okazać się może zagubionym szlachetnie urodzonym dziecięciem. W wieku XX w ogromnej mierze zaciera się pojęcie odpowiedzialności i winy. Za złe cechy odpowiada deprawująca człowieka cywilizacja. Nad kulturą współczesną zaciążyło dziedzictwo marksizmu splatającego się w niebezpieczne związki z psychoanalizą. To te idee prowadziły do uznania, że człowiek bez reszty zdeterminowany jest swoimi społecznymi warunkami i równocześnie że doświadczenia dzieciństwa stanowią nieprzekraczalny horyzont jego działań. W efekcie kat stawał się ofiarą. Wszelkiego typu przestępcy, psychopatyczni mordercy okazywali się ofiarami, a winą za ich czyny obciążano społeczeństwo i kulturę. Zakwestionowanie odpowiedzialności musiało być także zakwestionowaniem wolności w najbardziej elementarnym sensie: swobody podejmowania decyzji i przyjmowania na siebie jej konsekwencji. Nic dziwnego, że bohaterowie usiłowali uciec od tego nieludzkiego świata w nieosiągalne królestwo dobrej natury. Bowiem jeśli człowiek nie jest odpowiedzialny za zło świata, a winę ponoszą zdepersonalizowane stosunki społeczne, to jest on po prostu dobry, a więc dobra jest natura.

Oliver Stone jest świadomy naiwności tych ideowych schematów współczesności. Kpi z tandetnej sofistyki liberalno-lewicowej, kiedy – wobec groźby lobotomii, która ma stać się udziałem psychopatycznego mordercy Mickey'a – każe Wayne'owi Gale deklarować: „Dziś chcą unieszkodliwić ciebie, bo zagrażasz im czynami, a jutro mnie, bo zagrażam im słowem!" Właściwie cały film jest kpiną z podobnych schematów – kiedy zamiast sympatycznych romantycznych przestępców Stone proponuje widzowi sympatycznych psychopatycznych morderców. Kiedy pokazuje, jak kończy się ucieczka do dzikości, która spełnić winna wszelkie warunki kontestacyjnego mitu o nieograniczonej wolności. A jednak Stone nie potrafi się rozstać się z ideowymi kliszami swojego świata.

Rozbici narkotycznym kacem, na odludziu, bohaterowie przyjęci zostają przez starego Indianina, hodowcę jadowitych węży. Indianin widzi więcej, a więc „widzi", dostrzega w nich demony, które usiłuje egzorcyzmować. Dręczony koszmarami z dzieciństwa Mickey przypadkowo zabija starca, co wywołuje oburzenie Mallory, wymyślającej mu, że jest zły. Jest to jedyna zbrodnia, z powodu której bohaterowie czują wyrzuty sumienia. Pokąsani przez jadowite węże, szukając lekarstwa, wpadają w ręce policji. Ich ujęcie można łatwo zinterpretować jako karę za bezsensowne zabicie człowieka.

Wszystko tu zaczerpnięte jest żywcem z kontrkulturowych schematów. Indianin – reprezentant natury – jest dobry. Jego mądrość wynika z tożsamości z naturalnym światem. Potrafi ujarzmić zło (jadowite węże) i jako jedyny jest w stanie dostrzec przyczyny opętania bohaterów tudzież próbuje im pomóc. W tej sekwencji ujawnia się natura demonów Mickey'a: żądza mordu jest efektem kompleksów wyniesionych z koszmarnego dzieciństwa.

Wszystko to Stone mógłby łatwo ośmieszyć jako kolejną kliszę, ale akurat te sceny są najbardziej dramatyczne z całego filmu i pozostają jedynym fragmentem serio.

Albowiem budując parodię i ośmieszając kulturę współczesną, jest Stone uwikłany w jej schematy. Poza głównymi bohaterami wszystkie postaci filmu są odrażające. Przecież Mickey i Mallory są dziećmi tego świata. W swoich wypowiedziach reżyser stwierdza, że najgorszymi złoczyńcami w USA są dzienniki telewizyjne. Przypomina to pewną zagadkę: kto jest najbardziej winny śmierci dziewczyny, której pomimo niebezpieczeństwa kochanek nie odprowadził, przewoźnik nie przewiózł itd. Gubiąc się w skomplikowanych relacjach i ważąc odpowiedzialności, zapominamy, że głównym winnym zawsze pozostanie morderca. Zagadka ta przypomina nasz stosunek do rzeczywistości, gdy usiłując przedrzeć się przez jej skomplikowaną fakturę, zapominamy o sprawach elementarnych: ktoś dokonał czynu, jest zań odpowiedzialny i winien ponieść karę. Jednak wina wyparowała ze stereotypów kultury współczesnej, a istnienie uległo spłaszczeniu. Tymczasem to nie dzienniki telewizyjne mordują ludzi i chociaż odpowiedzialność za rzeczywistość spoczywa również na nich – jest ona jednak innego typu. W innym wypadku do odpowiedzialności moglibyśmy pociągnąć samego Stone'a.

Okolicznością łagodzącą byłby dla niego fakt, że *Urodzeni mordercy* są parodią, a więc ich istotą jest hiperbolizacja prezentowanego zjawiska. W tym wypadku parodia za przedmiot bierze całą naszą kulturę, ukazując jej samobójcze skłonności, a więc musi kpić ze spraw najpoważniejszych. Co więcej, wpisując się w postmodernistyczną poetykę, bawi się z widzem w mylenie tropów, a widz nie przejmuje się tym, bowiem postmodernistycznego widza nie interesują znaczenia, o których przecież ciągle uczy się, że są umowne. Interesuje go zabawa. Przecież gdy nie ma hierarchii i wszystko jest jednakowo ważne, to tak naprawdę nic nie jest ważne. Tak jest w kulturze masowej. Tak jest w postmodernizmie. Właściwie wszystko jest banalne i chodzi tylko o wymyślenie kolejnej atrakcji, by poruszyć roztargnionego i otępiałego widza, którego wrażliwość wyznacza rytm teledysku, a możliwość skupienia uwagi – czas jego trwania. Nie ma granic w poszukiwaniu widowiska. Chodzi przecież o zabawę. A zabawa w filmie Stone'a jest przednia. Świat mieni się jak w kalejdoskopie. Przekraczanie tabu jest ekscytujące. Zabijanie jest fajne.

Amerykańscy krytycy pisali: „*Urodzeni mordercy* są wybuchowym pomysłem na usypiającą publiczność, są telefonem, który budzi jak eksplozja." Atakując współczesną kulturę, jest Oliver Stone jej nieodrodnym dziecięciem. Może winnym jest więc postmodernizm?

Bronisław Wildstein

BRONISŁAW WILDSTEIN, ur.1952, absolwent polonistyki UJ, publicysta i pisarz. Wydał powieści: *Jak woda* (1989, uhonorowaną Nagrodą im. Kościelskich), *Brat* (1993), *O zdradzie i śmierci* (1994). Sekretarz redakcji „Życia Warszawy".

LIST
Z KOPENHAGI

TYCHO BRAHE

Kiedy ktoś w Danii chce powiedzieć, że miał feralny dzień, mówi: „Miałem dziś dzień jak Tycho Brahe". Nie wiadomo, czy odnosi się to tylko do słynnej historii z nosem – o której za chwilę – czy do całokształtu życia i charakteru duńskiego astronoma, na temat którego do dziś panują sprzeczne opinie. Czy naprawdę umarł na zapalenie pęcherza, czy padł ofiarą spisku? Czy chciał zbudować na ziemi astronomiczny raj, czy też okrutnie gnębił swoich poddanych? Czy kochał tylko jedną kobietę, Christine, która pochodziła z niskiego stanu i z którą żył na kocią łapę – lub, jak powiada się tutaj, „po polsku" – czy też był bawidamkiem i zadawał się z wieloma kobietami? I co wykażą dalsze wyniki badań kawałków jego brody, które dwa lata temu przysłano z Czechosłowacji do Danii, gdzie w laboratorium medycyny sądowej odkryto, że Brahe został otruty?

Urodził się w roku 1546 w Skanii, ówczesnej duńskiej prowincji, obecnie części Szwecji – zmarł w roku 1601 w Pradze. „W Pradze – zapisała Christine w niespełna rok po śmierci męża – powitano nas jak osoby sławne. Natomiast o Danii nikt tutaj nie słyszał."

Pochodził z rodziny szlacheckiej, studiował filozofię i retorykę w Kopenhadze. Rodzina przeznaczyła go do kariery dyplomatycznej. O jego życiu i dalszym rozwoju astronomii zadecydowało zaćmienie słońca – w Danii ledwie widoczne – które, dokładnie przewidziane, nastąpiło 21 sierpnia 1560 roku. Czternastoletniego chłopca najbardziej zafascynowało pytanie: „Jak to wyliczono?" Zakupił jedyny wówczas dostępny w Danii podręcznik astronomii *Almagest* Ptolomeusza – najwidoczniej o Koperniku tu jeszcze nie słyszano – i postanowił poświęcić się nauce o gwiazdach i planetach.

Studiowanie astronomii należało wówczas w Danii do zajęć niegodnych szlacheckiego syna. Niesforny chłopiec został wysłany pod nadzorem surowego guwernera do Lipska. Ten, z początku niechętny wybrykom podopiecznego, stał się jego serdecznym sojusznikiem i sam poświęcił się studiom historycznym.

Zaćmienie księżyca 24 sierpnia roku 1563 – tym razem przewidziane niezbyt dokładnie – utwierdziło Tycho Braha w przekonaniu, że tylko studiowanie okiem i szkiełkiem ruchu planet i gwiazd, a nie abstrakcyjne obliczenia przy biurku mogą przynieść pożądany rezultat – zrozumienie

nieba. Zajął się konstruowaniem instrumentów pomiarowych, stając się największym reformatorem praktycznej astronomii. Ówczesna, podzielona na księstwa i królestwa Europa pod wieloma względami była Europą „wspólną". Tycho Brahe wyjechał na studia do Wirtembergii, skąd epidemia dżumy wygnała go do Rostocku. W Rostocku zajął się chemią – ubocznie zajmował się także astrologią i stawiał horoskopy – pod wpływem działającego tam ucznia Paracelsusa. I tu, w Rostocku, stracił w pojedynku część nosa, który później zastąpił sztucznym.

Powrócił na krótko do Danii, po czym znów wyjechał. Zatrzymał się w Augsburgu, gdzie kontynuował swoje studia chemiczne. Znów przyjechał do Danii. 11 listopada 1572 roku ocknął się ze swojej namiętności do chemii, kiedy w konstelacji Kasjopei dostrzegł niezwykle mocno świecącą gwiazdę. Przez całą zimę dokonywał jej pomiarów i obserwacji za pomocą skonstruowanych przez siebie przyrządów. Doszedł do wniosku, że nowa gwiazda nie była kometą, lecz gwiazdą stałą. Po osiemnastu miesiącach niesforna błyskotka zniknęła z nieboskłonu. Brahe opublikował swoje pierwsze dzieło *De nova Stella*. Jego nazwisko stało się znane w całym cywilizowanym świecie.

W Danii miał kłopoty. Pragnął wyjechać, ale nabawił się zimnej gorączki. Rodzina w dalszym ciągu nie uznawała Christiny, sześcioro dzieci traktowano jak bękarty i pozbawiono prawa do spadku. Dopiero w roku 1630, w dwadzieścia dziewięć lat po śmierci astronoma i tylko na skutek bezpardonowej interwencji jego siostry, Sofii – która pomagała mu także w obserwacjach nieba – uznano małżeństwo i dzieci za legalne. Żadne z nich po śmierci ojca nie wróciło do Danii.

Przez cztery lata Brahe wykładał astronomię na uniwersytecie kopenhaskim. Wiosną 1575 roku znów wyruszył w podróż. Powrócił do kraju, aby zabrać rodzinę i osiedlić się w Bazylei. I wtedy król duński, Fryderyk II, oddał mu do dyspozycji jeden ze swoim zamków. Brahe odmówił. W zamku, oświadczył, nie będzie miał spokoju i warunków do pracy. Łaskawy król oddał mu w lenno wyspę Hven i przyznał roczną pensję. Już pierwszego wieczoru po przybyciu na miejsce Brahe rozpoczął obserwację konjunkcji Marsa i Księżyca. Przez następne 20 lat zajmował się słońcem i budował powoli swój wspaniały dom i dwa obserwatoria – Uranieburgum i Stellaburgum. Miał wielu uczniów. Wyspę zaczęli odwiedzać królowie i naukowcy. Podziwiali nie tylko obserwatoria, lecz także drukarnię i fabrykę papieru. W Europie nazywano Tycho Braha królem astronomów.

Nowy władca Danii, Christian IV, okazał się mniej szczodry. Doszły go słuchy o ogromnych długach zaciągniętych przez astronoma, jak i o tym, że Brahe traktował swoich poddanych jak bydło. Odebrano mu wszystko, co posiadał, poza instrumentami, z którymi, rozżalony, opuścił Danię. Zatrzymał się w Wandsbecku, gdzie napisał *Duńską elegię* – skargę na niewdzięczną ojczyznę.

Odtąd dedykował swoje prace cesarzowi Rudolfowi II, który w roku 1599 zaprosił go do Pragi i dał w prezencie zamek. Historia się powtórzyła:

Tycho nie chciał zamku. Wyrozumiały cesarz podarował mu w Pradze dom, w którym Brahe zamieszkał wraz z rodziną. Johannes Kepler, niemiecki astronom i matematyk, był tu częstym gościem. Brahe zmarł dwa lata później, 11 dni po przyjęciu, na którym dobre maniery nie pozwoliły mu wstać od stołu, by wyjść za potrzebą. Christine została w Pradze. Zmarła trzy lata później.

Brahe był przeciwnikiem Kopernika, choć wiele jego własnych obserwacji pokrywało się z obserwacjami uczonego z Fromborka. Duński astronom nazywał Ziemię „solą wszechświata", jego stałym centrum, wokół którego poruszały się Księżyc i Słońce. Ruchome Słońce stanowiło centrum wszystkich innych planet.

Wszystkie instrumenty i rękopisy zakupił po jego śmierci cesarz Rudolf II. I wszystkie uległy zniszczeniu podczas bitwy pod Białą Górą. Globus, który syn Christiana IV sprowadził do Kopenhagi, spłonął w roku 1728 podczas pożaru miasta.

W Kopenhadze wybudowano piękne planetarium nazwane jego imieniem. Tu właśnie spoczęły resztki jego brody. O dalszych wynikach badań nad wykrytą w niej trucizną na razie nic nie wiadomo.

Zdanie, które zacytowałam na wstępie jako pochodzące z dziennika Christiny, nie jest autentyczne. Znalazłam je w apokryfie, którego autorką jest wybitna duńska poetka, Inger Christensen. Posłuchajmy jej interpretacji życia i uczynków wybitnego męża:

> Całe Hven miało zostać podzielone i uprawiane w zgodzie z harmonią liczb, w których wszystko było podzielone przez 15. Już w tym odkryłam palec Opatrzności, bo sama miałam dokładnie 15 lat, kiedy zostałam żoną Tycha i przeprowadziłam się do jego filozoficznego domu, aby poświęcić życie obserwacji i tłumaczeniu budowli świata... Ale Tycho nie rozumiał, że nie wszyscy, poczynając od pomocnika ogrodnika, a kończąc na jego najlepszym uczniu, mieli jak on, ochotę pracować dzień i noc, aby urzeczywistnić niebo tu, na ziemi... Chłopi uciekali, król się skarżył, a ja coraz częściej musiałam przywoływać rozjuszonych ludzi do porządku i wystawiać im jadło, aby w ten sposób, z czasem, jakoś ich obłaskawić. Nigdy się to nie udało. Tylko Tycho potrafił jeść z ręki, nie tracąc przy tym godności.

Janina Katz-Hewetson

JANINA KATZ-HEWETSON, ur. 1939, absolwentka polonistyki i socjologii UJ, tłumaczka, publicystka, pisarka (duńska). Od 1969 mieszka w Danii.

CZYTAJĄC MIESIĘCZNIKI

POWRÓT DO EDENU

„Razem z latem czeka rzeka, razem z rzeką czeka las" – ten wakacyjny refren zwiastujący okres kanikuły rokrocznie wprawia nas w nastrój świąteczny i swawolny, czas urlopu i wypoczynku – kiedy sny i myśli mają kolor zielony i nawet polityczno-dziennikarska metafora „sezonu ogórkowego" kojarzy się przyrodniczo... Nasze środowisko jest boleśnie „nienaturalne"; pogrążonym w hałaśliwych i bezwzględnych mechanizmach cywilizacji, w zanieczyszczonych miastach – Natura jawi się coraz częściej jako rosnący Wyrzut Sumienia, jako ofiara ludzkiej głupoty, zaborczości i pychy, jako zdradzony sojusznik. Warto zastanowić się, co kryje się naprawdę za ekologiczną modą, ideą „zdrowej żywności" i „ochrony przyrody". Czy tylko „new age'owski" snobizm lub społecznikowska utopia? Albo kolejna, naiwna – bo zielona – ideologia? Czy uzbrojony w narzędzia nauki i techniki człowiek potrafi jeszcze odbudować zdradzone przymierze?

Mitologizacji przyrody ulegamy od dzieciństwa, od lektur bajek i legend. Nad archetypem ogrodu (a także domu, śmierci, podróży) w twórczości Andersena zastanawia się Maja Jurkowska (*Podróż po krainie baśni Andersena*, „Twórczość", nr 4/95): „Ujrzenie po raz pierwszy wielkich przestrzeni porośniętych bujną roślinnością jest zawsze oszałamiające. Mówimy – »baśniowe ogrody«. Czy nie są one zachowanym w pamięci wyobrażeniem z dzieciństwa, obrazem ciągle nienasyconych pragnień cudowności, potrzeby raju? (...) Tak, rajski ogród, gdzie panuje Wieczność, jest niedościgłym marzeniem człowieka i leży w »nieznanym kraju«, który stara się odkryć ludzka wyobraźnia."

Wyposażeni w atrybuty cywilizacji i nauki zatracamy dziecięcą radość, umiejętność spontanicznego reagowania na siły natury i jej tajemnice. Może właśnie urlop jest czasem danym po to, aby te emocje w sobie odnaleźć i znów nauczyć się nimi cieszyć? „Lubię burzę" – zwierza się z prostotą Stanisław Werner („Podkowiański Magazyn Kulturalny", nr 1/95) i zaraz tłumaczy dlaczego: „Żyjemy w otoczce cywilizacji, odgrodzeni od wpływów naturalnych jej wyrobami: dachem, ścianami, oknami, ubraniem, parasolem, karoserią samochodu czy pudłem wagonu, chodnikiem, brukiem i asfaltem, sztucznie ogrzewaną atmosferą. Tak dalece przyzwyczailiśmy się do życia w tej otoczce, że zapominamy o fakcie, że to

tylko otoczka, że poza nią rozciąga się obszar natury, niepodległy, nieujarzmiony przez człowieka, przeciwnie – nie liczący się z nim, a nawet mu zagrażający. Otóż burza, gdy nadchodzi w świetle błyskawic i grzmotów, zdziera, zdmuchuje – jeśli nie faktycznie, to w każdym razie psychicznie – tę otoczkę cywilizacji i stawia człowieka twarzą w twarz z siłami przyrody nieujarzmionymi i potężnymi (...) W takich chwilach, gdy po ujrzeniu błyskawicy kurczymy się wewnętrznie, oczekując huku gromu, gdy oddychamy z ulgą, uradowani, że tym razem jeszcze nie w nas trafił, przeżywamy gwałtowne poczucie zależności. Otóż w tym poczuciu zależności jesteśmy przecież bliżsi naszej prawdziwej sytuacji wobec świata pełnego chorób nieuleczalnych i śmierci nieuniknionej niż w atmosferze cywilizacji, dającej złudzenie, że jesteśmy panami, że chroni nas armia, lekarz, policjant, prawo, dach nad głową, książeczka oszczędnościowa i zapasy na zimę, a nawet miłość bliskich osób i modlitwa. Jeśli piorun w nas trafi, wszystko to zdmuchnie w jednym, pełnym przerażającej jasności momencie."

Tym, którzy tęsknią za baśniowo–sielankową wizją natury–ogrodu, i wierzą w możliwość pełnej symbiozy człowieka z przyrodą, warto przypominać drugą, mniej przyjemną stronę mitu natury: archetyp przyrody dzikiej, nieoswojonej, zagrażającej człowiekowi. Kwartalnik „Konteksty" (nr 3–4/94) w całości poświęcony mitom Raju i Ekologii właśnie – zamieszcza esej Wojciecha Michery *Śmierć Jasia i Małgosi*: „Bardzo lubimy spędzać w lesie wolny czas – pisze autor – Zbieramy jagody, grzyby, podpatrujemy zwierzęta, a nasze dzieci biegają wśród drzew, budząc cierpliwe i zadowolone chyba z towarzystwa Echo (...) Las tworzy wspaniałą scenerię dla radosnych marzeń o utraconej niegdyś wolności. Daje nadzieję na odnalezienie w sobie mądrej prostoty życia, na przywrócenie czystości pierwotnych związków z Naturą, która – jesteśmy tego pewni – niczego, co jest nam istotnie potrzebne, nigdy nie poskąpi. Mit dobrej Natury, Arkadii, jest chęcią zapomnienia o smutku życia nadmiernie określonego prawami cywilizacji.

Jest jednak w tej postawie (...) duża naiwność, polegająca na przekonaniu, że Natura z zasady jest nam przychylna i że w lesie możemy zyskać wolność nie tracąc bezpieczeństwa rodzinnego domu (...) Owa arkadyjska naiwność w ciekawy sposób przejawia się dziś w ideologii nazywanej ekologią. Słowo »ekologia« pochodzi bowiem od greckiego *oikos* – »dom«, a zatem sugeruje traktowanie środowiska naturalnego jak własnego domu. A przecież dom to miejsce, w którym – po pierwsze – powinienem czuć się bezpiecznie i wygodnie, a po drugie – miejsce, które mogę kształtować i urządzać całkowicie według mojej własnej woli (...) Obie te ideowe właściwości domu są zresztą ze sobą ściśle powiązane: bezpiecznie i wygodnie czuć się mogę tylko tam, gdzie zaprowadzony został pewien odpowiadający mi porządek. Jest więc paradoksem, że »święta ekologia« pragnie traktować Naturę jak wielki Dom, zachowując ją zarazem w postaci niezmienionej (...) W istocie Dom i Natura to radykalnie przeciwstaw-

ne kategorie wyobraźni (...) Obraz Natury tworzą w naszej wyobraźni przede wszystkim obszary wolne od śladów cywilizacji: góry, morza, pustynie, puszcze. W miejscach tych trudno człowiekowi zaspokoić nawet najbardziej podstawowe potrzeby biologiczne, takie jak oddychanie, utrzymanie odpowiedniej temperatury ciała, jedzenie, picie. Jeśli więc spojrzeć na poszukiwaną w Naturze wolność (od zniewalających norm cywilizacji) bez arkadyjskiego optymizmu, to okazuje się, że jest ona tożsama ze śmiercią."

Tęsknota za nieskażoną Naturą nie jest tylko wakacyjnym kaprysem – to marzenie ma podtekst filozoficzny, moralny i dotyczy nie tyle przyrody, co kondycji człowieka. Rousseau formułujący swoją teorię „dobrego dzikusa" jako negatywną odpowiedź na konkursowe pytanie Akademii z Dijon: „Czy postęp sztuk i nauk wpłynął pozytywnie na rozwój moralny ludzkości?" – także wpisywał się w istniejący już przed nim mit „Złotego Wieku"; epoki rajskiej szczęśliwości, kiedy człowiek żyjąc w pełnej harmonii z naturą wyrzekał się postępu i towarzyszących mu występków także. Co istotne, świadomość utraty niewinności jest przydana całemu gatunkowi ludzkiemu, także i „dzikim" mieszkańcom zamorskich krajów, którzy od Wielkich Odkryć Geograficznych pełnili rolę zmitologizowanego reliktu utopii. Przypomina o tym Mircea Eliade (*Mit dobrego dzikusa czyli prestiż początku*, „Konteksty", nr 3–4/94): „Mit dobrego dzikusa zastąpił tylko i był kontynuacją mitu złotego Wieku, to znaczy d o s k o n a ł o ś c i p o c z ą t k ó w. Jeśli wierzyć ideologom i utopistom renesansu, ów złoty Wiek został utracony z winy cywilizacji. Stan niewinności, duchowego błogostanu człowieka sprzed upadku, z mitu rajskiego staje się w micie dobrego dzikusa stanem czystości, wolności i błogostanu wzorcowego człowieka w otoczeniu matczynej i hojnej Natury. Bez trudu jednak rozpoznajemy w tym wyobrażeniu pierwotnej Natury charakterystyczne cechy rajskiego krajobrazu (...) Mit dobrego dzikusa jest wytworem wspomnienia. Mało istotne jest, czy ma on pochodzenie judeo–chrześcijańskie czy też wiążą się z odwołaniami antycznymi. Ważne jest, że zarówno renesans, jak też średniowiecze i starożytność pamiętają o mitycznym czasie, kiedy to człowiek był dobry, doskonały i szczęśliwy. Uwierzono też, iż w dopiero co odkrytych dzikusach odnaleziono ludzi współczesnych tej pierwotnej epoce mitycznej."

Tęsknota rodzaju ludzkiego do egzystencji bezgrzesznej jest konsekwencją stanu grzechu i rosnącego – wraz z cywilizacją? – poczucia winy. Mit „dobrego dzikusa" przetrwał i ma się dobrze; współczesna jego wersja – wzmocniona przez ideologię „kontrkultury" i typowe dla New Age'u egzotyczne fascynacje – także ma u źródeł poczucie winy i rozczarowanie własną cywilizacją. „Tam jest dobrze, gdzie nas nie ma" – poczucie odmienności tradycji prowadzi często do fascynacji powierzchownej, w gruncie rzeczy czysto estetycznej, kiedy stosunek do natury czy ekscytacja „dzikością" przybiera formę dekoracji czy okazjonalnej, etnograficznej turystyki... Na dwuznaczność takiej postawy zwraca uwagę Jacek Dob-

rowolski w omówieniu książki *Czarny Łoś – Opowieść indiańskiego szamana* („Ex Libris", nr 68/95): „My, biali, by przezwyciężyć swoje wewnętrzne rozbicie i doświadczyć archetypu bohatera, od czasów romantyzmu chętnie zwracamy się ku »szlachetnym dzikusom«, by przeżyć dreszczyk potęgi i spełnić swe marzenia o prawym i czystym życiu »świętego wojownika«.

Moda na Indian zaczęła się w świecie białego człowieka po ich *holocauście*, gdy cyrk Buffalo Billa objeżdżał Amerykę i Europę, występując nawet przed królową Wiktorią. Od tego też chyba czasu datują się nasze dziecięce zabawy w Indian. Obecnie moda na szamanizm indiański w Ameryce sięga zenitu (...) W zeszłym roku uczyłem się medytacji indiańskich od Billa Tary'ego i były to piękne przeżycia, niemniej jednak Bill opowiedział nam ku przestrodze o tym, co niedawno uczyniła Buffy Saint Marie, słynna indiańska pieśniarka znana u nas z filmu *Błękitny żołnierz*. Podczas koncertu muzyki folk na świeżym powietrzu widząc przed sobą młodych ludzi w indiańskich opaskach na głowie, pomalowanych bluzach i naszyjnikach, zapytała zebranych, jakim prawem przebierają się za Indian, wkładają rytualne przedmioty i kto im na to pozwolił. Wywołało to sporą konsternację na widowni i powinno wszystkich amatorów indiańskości zmusić do refleksji."

Czy sen o Raju musi zawierać w sobie pogardę dla cywilizacji? A powrót do natury implikować wyparcie się kultury? Jeśli nawet wiemy już z całą pewnością, że nauka i technika nie mogą zapewnić człowiekowi szczęścia, a zaledwie komfort – wielu uczonym tradycyjny podział na kulturę i naturę wydaje się dziś bezzasadny. Będąc częścią natury przecież – człowiek nie jest w stanie wyzwolić się z kultury, poza nią praktycznie nie istnieje. Także sama natura postrzegana jest zawsze z pozycji kultury, bywa przedmiotem naukowych interpretacji, człowiek staje się poniekąd jej „współautorem". Dyskusję na temat natury człowieka, czy raczej natury w człowieku, najlepiej podsumowuje – cytowany „Kontekstach" (nr 3–4/94) przez Małgorzatę Łukasiewicz – żart, podobno autorstwa Romana Zimanda, który tak sparafrazował Fredrę: „Natura i Kultura w jednym stali domu, / Kultura na górze, Natura na dole; / Kultura spokojny, nie wadził nikomu, / Natura najdzikse wyprawiał swawole."

W refleksji nad przyczynami kryzysu ekologicznego pojawiają się oskarżenia tradycji judeo-chrześcijańskiej o takie ukształtowanie mentalności współczesnego człowieka, które pozwoliło mu traktować przyrodę instrumentalnie i destrukcyjnie. Biblijna ściśle antropocentryczna wizja świata prowadziła do swoistej desakralizacji przyrody – stworzonej przez Boga, ale przeznaczonej do podporządkowania się człowiekowi, wyniesionemu ponad wszystkie żywe istoty. Może dlatego współczesne ruchy ekologiczne szukały inspiracji raczej poza chrześcijaństwem – w myśli o religiach Wschodu. Tymczasem najnowsze intuicje teologiczne Kościoła zmierzają do odkrycia czy raczej przywrócenia tradycji chrześcijańskiej tych nurtów, które w centrum postawiły kwestie wzajemnych relacji między przyrodą, człowiekiem i Bogiem. Przypomnienie myśli św. Benedyk-

ta (troska o ziemię), św. Franciszka (wspólnota ze stworzeniami), mistyczne wizje „zieloności Ziemi" Hildegardy z Bingen, wschodnia tradycja człowieka–mikrokosmosu, czy wreszcie nauka o sakramentach – jako widzialnych (materialnych) znakach Niewidzialnego – są wzbogaceniem chrześcijańskiej duchowości obejmującej głębokie, „ekologiczne" widzenie przyrody.

„Współczesna myśl chrześcijańska wyraźnie się zmienia – pisze Iga Czaczkowska w artykule *Przyroda we wspólnocie z Bogiem i człowiekiem* („Konteksty", nr 3–4/94) – Jest w niej miejsce dla Boga współcierpiącego i współradującego się ze swoimi stworzeniami, przenikającego swoją mocą każde stworzenie, a jednocześnie pozostającego w istocie swej niepoznawalnym. Jest miejsce dla człowieka współtworzącego z Bogiem świat, ale też odpowiedzialnego za dar, jakim są wszystkie stworzenia; człowieka wędrującego do ostatecznego spełnienia nie samotną drogą, lecz wspólnie ze wszystkimi bliźnimi, z całym stworzonym światem. Jest wreszcie miejsce dla przyrody, umiłowanej przez Boga nie ze względu na człowieka, ale dla niej samej. Bóg, człowiek i przyroda tworzą wielkie misterium, którego ostatecznego sensu nie sposób odczytać. Dzięki tego rodzaju intuicjom możliwa stała się inna etyka, zajmująca się nie tylko człowiekiem, ale także zwierzętami, roślinami i całym pozostałym światem (...) Dla Franciszka nic istnieje martwa przyroda. Drzewa, kwiaty, zwierzęta, kamienie, woda, ogień i człowiek ukazują piękno i chwałę Boga. Wszystkie stworzenia są w takim samym stopniu podporządkowane Stwórcy, w takim samym też stopniu prawu moralnemu. Wszystkie stworzenia tworzą wielką kosmiczną rodzinę, w której ludzie, rośliny i zwierzęta są braćmi i siostrami. Wszystko, co Bóg stworzył – żyje. Wszystko razem odzwierciedla piękno Boga i ukazuje doskonały ład Boży. Dlatego też rozdeptanie robaczka czy zerwanie kwiatka uważał za destrukcję piękna, ładu i harmonii pochodzącej od Boga. Niszczenie przyrody dotykało Boga, jej stwórcę."

Z postawą św. Franciszka i jego sposobem widzenia świata, określanym dzisiaj najczęściej mianem „panenteizmu", utożsamia się wielu wybitnych teologów i myślicieli chrześcijańskich. Panenteizm to wizja Boga nie tyle utożsamionego z kosmosem, co „podtrzymującego świat w istnieniu", wypełniającego go od wewnątrz swoją miłością, uczestniczącego w radościach i cierpieniach swoich stworzeń, także tych najmniejszych i najsłabszych. Odczucie obecności Boga w świecie, doświadczenie właśnie natury i przyrody – jako boskiej epifanii – jest łaską udzielaną duszom pobożnym i wrażliwym. Świadectwa ks. Jerzego Wolffa (*Nie wiedzieć...* „W drodze", nr 4/95) – kapłana, wybitnego malarza i krytyka sztuki – są zapisem takich właśnie doświadczeń. Nie wolne od egzaltacji, spisane językiem brzmiącym dziś staromodnie i sentymentalnie – wzruszają tonem żarliwości i pokory. Może warto kilka tych myśli wziąć ze sobą na wakacyjne wędrówki? „Jakże niedaleko zdaje się do Boga spośród lasów wielkich, gdzie panuje cisza przerywana jedynie skrzekiem nagłym sójki, głosem to jastrzębia, to gardłowym, ponurym dość pokrzykiem kruka. Gdzie się każdej chwili możesz natknąć na sarny, gdzie lis może się tobie lada chwila ukazać, aby

zaraz szurnąć między liście i trawy, chyba, że czasem, przeciwnie, będzie ci się przyglądać nieco dłużej ciekawie (...) Trzeba się z tym liczyć, bliskość bowiem wyraźna, wyczuwalna Boga jest czymś tak najdosłowniej bezcennym, że wszystko po temu uczynić warto i należy, byle tylko ją odczuć. Życie wtedy się zdaje czymś odmiennym zupełnie niż bez owych odczuć, bo jeżeliś się w Bogu jakoś rozsmakował, to już potem Go trzymasz z wszystkich sił za rękę (...) A Bóg się tym cieszy najwyraźniej w świecie, żeś się Go tak uchwycił, wcale swojej ręki z twojej nie wyrywa, jeszcze cię uściśnie nawet nieraz mocniej. Ty zaś to wyczuwasz i świat ci się wydaje wtedy jeszcze piękniejszy, patrzysz nań bowiem jak gdyby poprzez Boże, nie twoje jeno własne oczy."

Krystyna Czerni

SUMMARY

In the series focused on the bequest of various epochs which follow one another in a sequence to mold the cultural shape of Europe and set the course of its development, time has come to pass to the Baroque. Contributors to the issue show what a complexity of thought and form this single name seeks to encompass. „Of what avail is the Baroque to us today?" asks Andrzej Borowski in an opening article. F. Jan Kracik, describing the religious attitudes of the Baroque, wonders whether they demonstrated the Catholic reform or if they should rather be regarded as manifestations of the Counterreformation movement. Miguel de Unamuno presents, in a classical essay, the figure of El Greco as a forerunner of the Spanish Baroque. Then follows a text by Mirosława Hanusiewicz in which the authoress enters the reader into the sensuous world conceived in the imagination of Sarmatian poets. Włodzimierz Galewicz in his turn plunges into reflection „on the borderline between fantasy and faith", taking for a starting point of his ponderings the Cartesian theory of the malevolent demon, while Andrzej Chłopecki writes about the „postmodernist Bach". Some poems by Michajło Łomonosow and Gawriła Dierżawin round up the first part of the issue.

For the sake of exhausting the subject more thoroughly, a section devoted to connections between that epoch and the present day has also been enclosed. Jan Błoński insists on there being plenty of the Baroque around us today, as in the literary output of Witold Gombrowicz or Czesław Miłosz; Czesław Hernas and Janusz Tazbir likewise ponder the influence of the Baroque on modern times; they enquire as to the extent to which this influence reaches and wonder what analogies can possibly be drawn between our time and that of the Baroque. Wojciech Bonowicz discusses the reception of the Baroque in contemporary Polish poetry. Finally, Tadeusz Chrzanowski, Antoni Czyż and Jacek Kaczmarski relate their personal fascinations with the Baroque legacy.

In the „Events–Books–People" section reviews of the following books are to be found:

– Abraham Joshua Heschel, *The Sabbath* – by Grzegorz Chrzanowski OP;

– *Old Polish Vision of the Beyond. Images of Hell. Purgatory and Heaven as Depicted in the Polish Literature of the Renaissance and the Baroque Juxtaposed against the Middle Ages Tradition* – by Roman Mazurkiewicz;

– Donald Wiebe, *Beyond Legitimation. Essays on the Problem of Religious Knowledge* – by Jerzy Szymura;
– Teresa Walas, *Is Different History of Literature Possible?* – by Aneta Mazur;
– David W. Hamlyn, *Being a Philosopher. The History of the Practice* – by Jan Kiełbasa.
Also, Bronisław Wildstein reviews Oliver Stone's *Natural Born Killers*, Janina Katz–Hewetson sends a letter from Copenhagen, and Krystyna Czerni goes over the current issues of cultural monthlies.

SOMMAIRE

Poursuivant le recensement de l'héritage légué par les diverses époques culturelles de l'Europe, „Znak" opère dans ce numéro un survol du baroque. Ses auteurs ne cachent pas leur difficulté à saisir sous ce terme l'extraordinaire foisonnement qui caractérise la culture du XVII ème siècle. „Pourquoi parler du baroque aujourd'hui?" s'interroge Andrzej Borowski dans son introduction, alors que l'abbé Jan Kracik, tout en se demandant si le religieux de cette période ne fut pas la manifestation d'une contre–réforme ou d'une réforme catholique, en donne la description. Dans un essai devenu un classique du genre, Miguel de Unamuno considère Le Greco comme le précurseur du baroque espagnol. Quant à Mirosława Hanusiewicz, elle évoque le monde sensuel de l'imaginaire chrétien des poètes sarmates. Włodzimierz Galewicz laisse ses pensées errer entre „le fantastique et la foi" dont le point de départ est l'hypothèse cartésienne d'un démon maléfique, et Andrzej Chłopecki tente une approche d'un *Bach postmoderniste*. Les poèmes de Michaił Łomonosow et Gawril Dierżawin refermeront cette première partie.

La seconde est constituée par les textes sur „les points de rencontre" entre baroque et contemporanéité. Ainsi, Jan Błoński perçoit une trace tenace de ce style dans l'oeuvre de Witold Gombrowicz et de Czesław Miłosz, entre autres, tandis que Wojciech Bonowicz en détecte l'influence dans la poésie polonaise moderne. De leur côté, Czesław Hernas et Janusz Tazbir tracent les frontières qui délimitent le baroque et signalent les analogies possibles de celui–ci avec notre époque. Dans la rubrique intitulée „mon baroque", Tadeusz Chrzanowski, Antoni Czyż et Jacek Kaczmarski avouent la fascination qu'il a exercée sur eux.

Au chapitre des livres recensés, relevons:
– Abraham Joshua Heschel, *Szabat*, par Grzegorz Chrzanowski OP,
– *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej* (*L'au–delà dans l'imaginaire de l'ancienne Pologne. Une représentation de l'enfer, du purgatoire et du ciel dans la littérature polonaise de la Renaissance et du baroque, confrontée à la tradition du Moyen–âge*) par Roman Mazurkiewicz,
– Donald Wiebe, *Beyond Legitimation. Essays on the Problem of Religious Knowledge*, par Jerzy Szymura,
– Teresa Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?* (*Une autre histoire de la littérature est–elle possible?*) par Aneta Mazur,
– David W. Hamlyn, *Being a Philosopher. The History of the Practice*, par Jan Kiełbasa. En outre, la critique du film d'Olivier Stone, *Des assassins-nés*, par Bronisław Wildstein, la correspondance copenhaguoise de Janina Katz–Hewetson et la revue des mensuels par Krystyna Czerni complètent ce cahier.

WARUNKI PRENUMERATY

PRENUMERATA PROWADZONA PRZEZ ADMINISTRACJĘ MIESIĘCZNIKA „ZNAK"

I. PRENUMERATA KRAJOWA

1. Administracja zastrzega sobie prawo kwartalnej regulacji ceny w prenumeracie.
2. Informacja o nowej cenie podana będzie z wyprzedzeniem kwartalnym.
3. Cena prenumeraty całorocznej w 1995 r. wynosi 48.00 zł. Cena prenumeraty za II półrocze 25. 50 zł. Wpłaty przyjmuje Administracja Miesięcznika „Znak", 30-105 Kraków, ul. Kościuszki 37, konto PKO I OM/Kraków nr 35510-25058-136.

II. PRENUMERATA ZAGRANICZNA

Cena 1 egzemplarza wynosi 5$, prenumerata roczna za 1995 r. – 60$. Prenumeratę dewizową można rozpocząć od dowolnego miesiąca roku. Dopłata roczna za wysyłkę pocztą lotniczą: Europa – 9$, Ameryka i Azja – 18$, Australia – 37$. Konto dewizowe: SIW ZNAK Sp. z o.o. Bank PKO S.A. O/Kraków nr 5.35078-7000339-2511-30-1110.
Dla adresatów z Europy Wsch. istnieje również możliwość opłacenia prenumeraty w złotówkach. Cena i zasady jak w prenumeracie krajowej plus 100% za wysyłkę pocztą zwykłą. Konto PKO I OM/Kraków nr 35510-25058-136.

PRENUMERATA PROWADZONA PRZEZ PRZEDSIĘBIORSTWO KOLPORTAŻOWO-HANDLOWE „RUCH"

I. PRENUMERATA KRAJOWA

Cena prenumeraty w IV kwartale 1995 r. wynosi 13. 50 (135 000) zł. Szczegółowe informacje we właściwych dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora oddziałach „Ruchu" lub w urzędach pocztowych.

II. PRENUMERATA ZAGRANICZNA

Prenumerata zagraniczna jest o 100% droższa od prenumeraty krajowej i za IV kwartał 1995 r. wynosi 27.00 (270 000) zł. Wysyłka pocztą zwykłą. Prenumeratę zagraniczną przyjmuje PK-H „Ruch" Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, Warszawa, ul. Towarowa 28, tel. 20-12-71 Konto P.B.K. XIII Oddz. Warszawa nr 370044-1195-139-11

Materiałów nie zamówionych nie odsyłamy

Zakład Poligraficzny Społecznego Instytutu Wydawniczego Znak, Kraków ul. Kościuszki 37

ISSN 0044-488 X
INDEKS 383716

Cena zeszytu w sprzedaży zł 4. 50 (45 000)
w prenumeracie zł 4.00 (40 000)

Uwaga! Cena prenumeraty całorocznej w 1995 roku wynosi 48.00 (480 000) zł.
Cena prenumeraty za II półrocze 1995 roku wynosi 25.50 (225 000) zł.

"Ogród"

— pismo naukowe i literackie
— interdyscyplinarny kwartalnik humanistyczny
— otwarty na współczesność i wielogłosowe dziedzictwo

— w numerze **1994 / 4 (20)**: *Sarmatyzm a barok* — dyskusja;
Juliusz W. Gomulicki o Jakubie Jasińskim;
Anna Kalewska: *Dziennik lizboński*;
Klara Obermüller: *Melancholia. Panorama historyczna*...

— **wkrótce**: Gertruda Mieszkówna: *Modlitewnik*;
Debora Vogel: *Temat i forma w sztuce Chagalla*;
Sade: *Rozmowa z Delbene o religii*;
Juliusz W. Gomulicki o *Vade-mecum* Norwida;
Marian Śliwiński: *Pustelnik romantyczny*;
Leszek Szaruga o Miłoszu

— pytaj w dużych księgarniach naukowych

"Ogród" — pismo żywej humanistyki