

SCRIPTA NEOPHILOLOGICA POSNANIENSIA

Rocznik
poświęcony językoznawstwu,
literaturoznawstwu i kulturoznawstwu

Redakcja: STANISŁAW PUPPEL
Asystent Redaktora: ELWIRA WILCZYŃSKA

TOM XII

Etos piękna w nauce, sztuce i kulturze

Materiały Humanistycznego Centrum Badań
„Dyskurs Wielokulturowy”

Redaktorzy Tomu XII

Halina Chałacińska, Stanisław Puppel, Beata Waligórska-Olejniczak



POZNAŃ 2012

SCRIPTA NEOPHILOLOGICA POSNANIENSIA

Czasopismo założone w 1999 roku na Wydziale Neofilologii UAM
w 80 rocznicę powstania Uniwersytetu Poznańskiego

Komitet Redakcyjny:

Jerzy Bańczerowski, Camiel Hamans, Ernst Håkon Jahr, Jerzy Kaliszan,
Roman Kopytko, Barbara Skowronek, Wolfgang Viereck, Jerzy Zybert

Recenzent Tomu XII:

Prof. zw. dr hab. Joanna Mianowska

Adres Redakcji:

Katedra Ekokomunikacji
Wydział Neofilologii UAM
ul. 28 Czerwca 1956 roku nr 198
61-485 Poznań
Collegium Hipolita Cegielskiego
Tel./Fax +48 61 829 29 06

ISBN 978-83-926289-9-6
ISSN 1509-4146

Tom sfinansowany przez
Katedrę Ekokomunikacji UAM

Spis treści

Halina Chałacińska, Beata Waligórska-Olejniczak	
Słowo wstępne	5
Stanisław Puppel	
Zarys asonansowego modelu piękna w komunikacji ludzkiej	17
Urszula Jorasz	
Piękno w nauce	23
Henryk Drozdowski	
Fizyka wobec cynizmu w kulturze współczesnej	31
Zbigniew Jacyna-Onyszkiewicz	
Piękno symetrii i piękno struktur funkcjonalnych	39
Radosław Kazibut	
Mechanicizm Roberta Boyle’a. Od chaosu „rzeki Heraklita” do piękna zegara ze Strasburga	47
Juliusz Grzybowski	
Piękno, czyli wieczność ukazująca się w czasie	57
Małgorzata Dyrlica	
Piękno a muzyka. Przyczynek do rozważań na temat związku między pięknem a prawdą	67
Izabella Łabędzka	
Tancerza pisanie ciałem: kaligraficzne tańce <i>yunmen wuji</i> (Cloud Gate Dance Theatre)	79
Terumichi Tsuda	
Kategoria estetyczna <i>yūgen</i> : tajemnicze piękno w klasycznym teatrze japońskim	103
Agnieszka Rydz	
Piękno pamięci w dwudziestowiecznej poezji polskiej (rekonesans)	111
Hanna Ciszek	
Piękno <i>Na wspanak</i> – przyczynek do tematu o pięknie w ujęciu dekadentyzmu	121

Izabella Malej	
Piękno w anthroposie. Z rozważań Nikołaja Bierdiajewa o erotyce, sztuce i teurgii	127
Krzysztof Kropaczewski	
Dostojewowska koncepcja piękna w kontekście idei bogoczołowieczeństwa	137
Paulina Bogusz-Tessmar	
<i>Praxis</i> chrześcijańska a piękno, czyli dlaczego można mówić, iż Aleksy Karamazow jest „pięknym człowiekiem”	159
Edyta Szymkowiak	
Liminalność natury Księcia Myszkina w kontekście boskiego piękna szwajcarskiej przyrody (na podstawie powieści <i>Idiota</i> F.M. Dostojewskiego)	169
Aurelia Kotkiewicz	
<i>Piękny człowiek</i> Michaiła Zoszczenki. Wobec socrealistycznej kategorii wzniosłości . .	175
Danuta Szymonik	
Etos piękna w twórczości artystycznej Aleksandra Kuprina	185
Bożena Hrynkiewicz-Adamskich	
Mitologem trickstera w staroruskiej antroponimii przechowany	199
Yury Fedorushkov	
Analiza semantyczna pojęcia „Kpacora” (na podstawie tekstów „Żywej Etyki”)	209
Iryna Kapanaiko	
Współpraca Iwana Franki z periodyką polską. Co znaczy słowo w publicystyce (na materiałach publikacji I. Franki w czasopismach polskich)	229
Noty o autorach	235

SŁOWO WSTĘPNE

„Pragnienie umiejscawiania”¹, o którym wspominał wielokrotnie Czesław Miłosz w swych rozważaniach można z pewnością traktować jako potrzebę egzystencjalną człowieka sprzężoną z elementarną koniecznością sytuowania samego siebie w określonej perspektywie (inter)kulturowej, społecznej, politycznej. W pogoni za dającym poczucie bezpieczeństwa ładem próbujemy umiejscawiać niemalże wszystko, usuwając z pola widzenia czy intelektualnej refleksji chaos, „brud”, brak symetrii, lokując się w zamkniętych systemach bez przepływu.

Zamierzeniem oddawanej w Państwa ręce publikacji, oscylującej wokół problemu piękna w nauce, sztuce i kulturze, jest nie tylko pokazanie mnogości możliwych kierunków interpretacji wspomnianego tematu, ale również, a może raczej przede wszystkim, próba (li tylko) tymczasowego „umiejscowienia” problemu w wielogłosowym dyskursie akademickim, zasygnalizowania ważkości postawy myślenia elastycznego, otwartego, wchodzącego w interakcje. Ciągły zabieg i wymóg poszerzania spektrum i przekraczania granic, zakorzeniony między innymi w koncepcji „dzieła otwartego” U. Eco, Gadamerowskiej fuzji horyzontów czy też teorii przekładu G.Ch. Spivaka doskonale wpisuje się w tak zresztą pożądane dziś na wszelkich płaszczyznach życia hasła mobilności i łączliwości zjawisk, odsyłające nas również do pierwszych przedsięwzięć związanych ze zrozumieniem człowieka i funkcjonowania ludzkiego ciała, które interesowały nie tylko anatomów, ale i pierwszych komparatystów.

Jedno z pierwszych komparatystycznych dzieł – dziewiętnastowieczny tekst *Erotyka porównawcza* wskazuje na przykład na kontrast między idealistyczną miłością Niemców a zmysłową miłością Francuzów dający się zauważyć w liryce miłosnej XVII wieku, pokazując – jak twierdzi Tomasz Bilczewski – „iż na wczesnym etapie formowania się dyscypliny badania porównawcze poszukiwały w literaturze bardziej tego, co ogólne niż szczególne, bardziej typowe niż wyjąt-

¹ Zob. np. Cz. Miłosz, *Rosja. Widzenia transoceaniczne. Dostojewski – nasz współczesny*, Warszawa 2010.

kowe, powtarzalne niż niezwykle, uzasadniające jakieś pozaestetyczne oblicze”². Traktując komparatystykę niemalże jako zwierciadło tamtej epoki warto przypomnieć, że dzisiejszy język dyscypliny ukształtował się „na „wspólnej scenie” *theatrum anatomicum* i *theatrum comparativum*, a na jej współczesny wyrazisty charakter wpływ miał zapewne ówczesny prestiż nauk biologicznych, przyczyniający się do intensyfikacji projektów zorientowanych genetycznie, prób połączenia nauki i historii w duchu Karola Darwina czy późniejszej epidemiologicznej teorii kultury (by wymienić zaledwie skromny ich ułamek)³. Jakkolwiek porównanie transferu informacji z mechanizmami zakażenia łączące dyskurs fizjologii z teorią recepcji może budzić skrajne emocje, uświadamia nam ono fakt, że w tradycji Zachodu, zaczynając od Arystotelesa, dającego początek katarskiemu wymiarowi doświadczenia estetycznego, owo splatanie tych dwóch obszarów było i jest nadal obecne. Obserwując piękno fraktali, spirali DNA czy poszukując piękna w antroposie pozostajemy w kręgu tych oddziaływań, umieszczamy w porządku organicznym istniejącą rzeczywistość, budujemy i zadajemy pytania o funkcjonowanie nauki, sztuki i kultury. Także stając w obliczu wyzwań globalizacji, na pierwszym planie widzimy transgresyjny charakter świata, brak stabilności, płynność i jednocześnie nieciągłość zjawisk, z którymi kojarzyć można także ulotność piękna.

Wydaje się, że pierwsze teorie dotyczące piękna ukierunkowane były jednak w przeciwną stronę, wiązały je raczej z czymś uporządkowanym, opartym na harmonii, wywodzącej się z zachowania idealnych proporcji. Starożytni szukali piękna przede wszystkim we wszechświecie, w którym rozbrzmiewała piękna muzyka odbierana przez pryzmat matematyki. Platon w *Uczcie* z kontemplacji piękna czyni wartość życia ludzkiego wspominając o jedności trzech podstawowych idei – piękna, dobra i prawdy. Linie tę kontynuuje w pewnym sensie średniowiecze stawiając akcent na Bogu, jedynym realnym, doskonale pięknym bycie, przyczynie wszelkiego stworzonego piękna. W tym kontekście nie sposób pominąć oczywiście późniejszego *Schematu proporcji ciała ludzkiego* Leonarda da Vinci, traktującego człowieka jako część natury, który w praktyce antycypuje zmianę optyki w czasach nowożytnych, kiedy to następuje emancypacja piękna, wyzwolenie od kultu na rzecz zbliżenia do sztuki i odkrycia potencjału odbiorcy reagującego na piękno. Można powiedzieć, że wiek dziewiętnasty i dwudziesty, stając się polem ścierania w większości bardzo odległych koncepcji, doprowadza do wyrazistej deklaracji porzucenia piękna jako kategorii zbędnej oraz zdecydowanej przemiany samego dzieła sztuki, czemu towarzyszy manifestacja faktu, że każdy akt estetyzacji posiada swój rewers – anestetyzację.

² T. Bilczewski, *Theatrum Anatomicum*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj. Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 198.

³ Ibidem, s. 199.

Dziś mówiąc o pięknie i harmonii trzeba przywołać takich myślicieli jak Immanuel Kant, Michel Foucault, Richard Rorty, Wolfgang Iser czy Jean-François Lyotard, których refleksja pozwala chyba najlepiej dostrzec jak bardzo zmieniło się żywe ciało kultury.

Można rzec, że jej dominantą stała się wszytkożerność i widzialność, promieniujące na wszystkie obszary życia, stąd postulaty w rodzaju koncepcji Odo Marquarda, upominającego się o zachowanie estetycznej natury sztuki, traktuje się jako swoiste S.O.S., wołanie o ratunek, który w przerażającym świecie powinno stanowić łączące piękno. Jednym z najbardziej emblematycznych aspektów współczesnej rzeczywistości jest codzienna mowa naszego ciała, papier lachmusowy myślenia ludzkiego. Jeszcze dwieście lat temu Condillac pisał: „Język ten jest językiem natury; jest najpierwszym, najwyraźniejszym, najprawdziwszym”, „wzorem do utworzenia wszelkich języków”⁴. Analogicznie jak wiek dziewiętnasty ostatecznie usunął czynności fizjologiczne za kulisy życia publicznego i uczynił rodzinę podstawową instytucją tłumienia ludzkich popędów, ponowoczesność „wypłuła” nieczystości na zewnątrz epatując mięsem i krwią oraz powszechnym przyzwoleniem na każdy eksces. Teatr, film i literatura stały się przestrzenią realnego doświadczenia ludzkiego ciała, z jednej strony porażając kultem urody, z drugiej zaś wykorzystując doświadczenia cielesnej degradacji, udręki i upokorzenia. Nie obowiązuje już przy tym żaden estetyczny obiektywizm, a przedstawianie brzydoty ciała nietresowanego stało się chyba nawet bardziej pociągające niż fascynacja kształtami „cesarzowej” z plastiku, подарowanej nam przez firmę Mattel⁵. Do lamusa schować można także sformułowanie „płeć piękna”, skoro nie istnieje spójna płeć, podobnie jak nie można już mówić o spójnej tożsamości. Pojęcia te stają się konstruktami, ustawicznym teatrem, karnawalem znaków⁶. Miejsce patriarchalnego herosa zajmuje więc konsekwentnie w kulturze filmowej szerokiego odbiorcy bohater ironiczny, niezręcznie przeżywający kryzys związany ze swoją męskością, przedstawiany za pomocą kodów tradycyjnie kojarzonych z przedstawieniami kobiecości, zachęcający do voyeuryzmu, będącego, zdaniem niektórych autorów, jednym z negatywnych skutków agresywnego „społeczeństwa konsumpcyjnego”, które oswoiło nie tylko uprzedmiotowienie ciała kobiet i mężczyzn, ale również zaakceptowało „moralną pornografię”, czyli – jak twierdzi Jerzy Pilch – trywializację i wizualizację cierpienia, uczynienie ze śmierci obiektu (nie)ludzkich spojrzeń⁷. Obserwacja ta uświadamia nam jak daleko – poddając się coolkulturze relatywi-

⁴ Cyt. za: D. Danek, *Na początku nie było słowa*, [w:] Eadem, *Sztuka rozumienia*, Warszawa 1997, s. 197.

⁵ K. Duniec, *Mięso i krew*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 11, s. 89.

⁶ Zob. Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków 2010, s. 181.

⁷ J. Pilch, *Tezy o głupocie, picciu i umieraniu*, Kraków 2003, s. 184.

zowania wszelkich wartości i idąc za materialistyczną mentalnością św. Tomasa – odeszliśmy dziś od ascezy i wyciszonego piękna rosyjskich ikon, jak mało popularne są pojęcia takie jak wstyd, opanowanie, prawda.

W czasach niepokoju przełomu wieków, nazwanych przez Georgio Agambena „najnowszymi, czyli ostatnimi i larwalnymi”⁸, w których styl zastąpił treść, piękny i drogi przedmiot stał się centrum naszego świata, co przejawia się między innymi w postrzeganiu rzeczy nie tylko w kategoriach materialnych, ale również moralnych, bowiem są one symbolami dokonania, znakiem cnót charakteru, lokującymi człowieka na drabinie szczebli sukcesu, jak również ciągle aktualnym sposobem samooceny zakorzenionym w ludowych legendach. Baumanowski *turysta*, następca Benjaminowskiego *flaneura*, wędrowny gracz kolekcjonujący przeżycia, nie jest w stanie dostrzec już sensu zabawy jako wspólnotowego spotkania, bowiem zadowala go pozór, simulakrum, Agambenowska „tożsamość bez osoby”⁹. Potwierdzeniem tej smutnej socjologicznej diagnozy jest niemalże cała sztuka XX wieku, prezentująca – jak głosi Ortega y Gasset – „*terminus a quo*, to jest aspekt ludzki, który zostaje zniszczony”¹⁰. Jedną z najbardziej znanych wizualnych metafor tego stanu rzeczy są z pewnością tłumy okaleczonych i wydrążonych menekinów Magdaleny Abakanowicz przerażające anonimowością życia w stadzie. Koniec cywilizacji rustykalnego piękna i początek ery śmietnikowej w sztuce, charakteryzującej się załamaniem symbiozy między podmiotem i przedmiotem wyznacza chyba najdobitniej przełom lat 50. kiedy to całkowitą rewolucję przedmiotu zapoczątkowują *ready-mades*, *object-trouves*, *collages*, *assemblages*, a później *mail art* i *geo-art*, które odrywają przedmiot od jego funkcji użytkowej, stają się emblematem uświadamiającym osaczenie człowieka przez przedmioty pozbawione metafizyki¹¹. Sztuka instalacji znosi z kolei wszelką wykładnię ustanawianych sensów, świat sprowadza do konceptu i transcendencji. Postmodernizm w literaturze kontynuuje w pewnym sensie tę linię przemawiając językiem futurystycznego buntu i anarchii, odrzucając wszelkie ustanawiane i narzucane kanony, rozkoszując się brzydotą szeroko rozumianego pejzażu epoki postindustrialnej.

Powyższe uwagi wskazują, że historia *piękna* – poczynając od pierwszych prób definicji pojęcia – to przede wszystkim pojemność i dynamika rozwoju wielopoziomowego dyskursu. W toczącej się nieustannie dyskusję pragniemy wpisać wielość analizowanych w niniejszym zbiorze tematów koncentrują-

⁸ G. Agamben, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 51.

⁹ Ibidem, s. 56.

¹⁰ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, [w:] Idem, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 295.

¹¹ R. K. Przybylski, *Prześwit między przedmiotami*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 354.

cych się wokół zagadnień takich jak, między innymi, piękno w antroposie, estetyczność ekspresji w komunikacji, piękno wobec cynizmu w kulturze współczesnej, poszukiwanie piękna w strukturach funkcjonalnych czy też sieciowa percepcja piękna i jego procesualny charakter. Publikowane tutaj artykuły zostały zaprezentowane na interdyscyplinarnej konferencji *Etos piękna w nauce, sztuce i kulturze*, organizowanej przez Humanistyczne Centrum Badań *Dyskurs Wielokulturowy*, która odbyła się w listopadzie 2011 roku w Poznaniu. Na spotkaniu przedstawiciele różnorodnych dyscyplin, reprezentujący czołowe ośrodki naukowe w kraju i za granicą, podjęli próbę urzeczywistnienia idei kulturowo-naukowej *eksplozji na sferycznej granicy styku* doświadczeń odmiennie, wręcz opozycyjnie, zorientowanych w obrębie jednego przedmiotu poznania. Rezultat owych debat oddajemy w Państwa ręce zycząc ciekawej i twórczo inspirującej lektury.

Beata Waligórska-Olejniczak

* * *

Cechująca nasz przełomowy czas wielodyscyplinarność poznania i, równolegle, eksplozywność konfliktogennych, wielotworzywowych, manifestacji artystycznych w ich otwartym zdążaniu do osiągnięcia kolejnego poziomu dowiadrywania się sprawia, że taka nieliniowa procesualność bodaj sama przez się i sama z siebie już intensywnie koduje wielowymiarowy paradygmat naszego epokowego myślenia, egzystencji. Zatem poszukująca postawa badawcza jest niejako predestynowana, by w sieci przemijających, ulotnych punktów oparcia dostrzec taką wartość, adekwatną do podjętego problemu, którą w trakcie rozważań należy przyjąć jako wielkość stałą, constans, widząc w niej jednocześnie dynamiczny impuls w metodologii wielotekstowego czytania.

Amplifikujące bycie w trudzie *indywiduacji* Karla Gustawa Junga – jako wysiłek rozszerzania i podwyższania wartości w ich artykulacji i wszechogarniającym odczuwaniu, w hermeneutycznej translatoryce Jerzego Prokopiuka określonej mianem *gnozy XX wieku*¹², jako intuicyjno-kontemplacyjnego otwarcia się na poznawcze osvajanie Tajemnicy (bytu i bycia) – to jeden z ważkich tropów kulturowej semiosfery¹³, zarazem kulturowa semiosfera w jej epokowej samorealizacji. Stymulowane zawsze przez zjawisko kulturowego chronotopu przejawy archetypowych zachowań w reprezentatywnych dla nich symbolach – w wieloaspektowych aktach głębokiego wyjaśnienia (przez artystów, filozofów, interdyscyplinarne myślenie semiologów) – mogą aspirować do rangi propozycji poznawczej, jak to ma miejsce w słynnej eksplikacji Jurija Łotmana: interpreta-

¹² C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981; J. Prokopiuk, *C.G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, [w:] C.G. Jung, op. cit., s. 5–58.

¹³ Por. Ю.М. Лотман, *Семiosфера*, Санкт-Петербург 2000.

cyjny *klucz kultury* odniesiony do *symbolu domu*¹⁴. Pojemność znaczeniowa tej kategorii filozoficzno-estetycznej (rozpoznanej także jako reprezentant mocy), modelowanej poprzez R.M. Rilkiego-M. Heideggera *powrót do rzeczy* jako *nacznia*, Jungowską *realność i nierealność*, *reaktualizowany* chronotop M. Eliadego w budowaniu jako kosmogonicznym *ustanawianiu świata z hierofanią środka*, bądź, jak u innych badaczy problemu, ewokowany przez metaforykę *zbierania gron i rekolekcji*, czy dialektykę *więzienia i azylu*, lub wysoką konotację miejsca inicjacji jako *axis mundi*¹⁵ – osiąga pełnię znaku wszechczasów w aktach identyfikacji z paradygmatem wzrastania Anthroposa... Twórcze zasympilowanie mentalno-kulturowego bycia – w oparciu o synergię percepcyjno-badawczych procedur, już przecież głęboko kodowaną w komparatystycznych metodologiach różnych dyscyplin, w literaturoznawczym waloryzowaniu procedur sieciowego czytania – może przybliżyć nas w przyszłości do rozpoznania epokowej tożsamości w jej kompleksowym wymiarze.

Tymczasem współczesny potencjał globalno-integracyjnego uniwersalizowania (się) treści orientuje na proces selektywnego synchronizowania materiału egzemplifikacyjnego oswanego jako *molekuła* (molekularny poziom i także wyjściowa perspektywa oglądu) kontekstualnej całości; każdorazowo przynależnej do dziedziny, którą badacz reprezentuje w swym profesjonalno-metodologicznym skupieniu uwagi, w procesie wnikania w istotę „własnego” obiektu obserwacji. Wszak *słowo-symbol-klucz* jako mentalno-kulturowe postanie, w odniesieniu do różnodyscyplinarnych percepcji zorientowanych na zaadaptowanie fenomenu nierozłączności przedmiotu poznania i kodowanego w akcie jego urzeczywistnienia sposobu (wielu możliwych sposobów) odczytań, asocjacyjnie, immanentnie, odsyła i uruchamia różnopochoodne metakonteksty. Tak oto, niespotykaną w kulturze światowej wysoką rangę artystycznej pełni, bycia-poznania – z wkodowaną wartością *życia-twórczości* (dzieło Mariny Cwietajewej, Aleksandra Błoka...) i fenomenem *autointerpretacji* (esej hermeneutyczny Andrieja Biełego) – osiągnął *srebrny wiek*, synonimicznie, *rosyjski renesans*. Bezprecedensowo amplifikując wcześniejsze zdobycze zachodniego symbolizmu poprzez dynamiczne sprzężenie, osadzenie owego procesu w mentalnym kształcie *transkontynentalnej kultury rosyjskiej*¹⁶ określa się owa artystyczno-

¹⁴ Zob. J. Lotman, *Lalki w systemie kultury*, „Teksty” 1978, nr. 6.

¹⁵ Zob. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, Warszawa 1977; M. Eliade, *Sacrum, mit historia*, przeł. A. Tatariewicz, Warszawa 1976; Idem, *Traktat o historii i religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski Warszawa 1966; D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Dom w tradycji ludowej*, Wrocław 1992; G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978.

¹⁶ Wg O.A. Дашевская, *Жизнесторительная концепция Д. Андреева, в контексте культуры философских идей в творчестве русских писателей XX века*, Томск 2006.

filozoficzna formacja w funkcji permanentnej procesualności, ożywiania zapoznanych śladów, a w kulturotwórczej kontekstualizacji – wykreowania *symbolicznego rozumienia świata*¹⁷.

Określająca proces tworzenia wewnętrzna zasada przedarcia się na wyższy poziom kreowanego świata artystycznego (i, odpowiednio, warunkująca akt jego postrzegania), w przypadku rosyjskiego *srebrnego wieku* ustanawiała – w warunkach permanentnego „bezbronnego oporu” wobec tyranii i w sytuacji niezwykle zróżnicowanych poszukiwań estetycznych -izmów – regułę przedzierania się do innego wymiaru, do sfery. Zasadnie więc ten etap twórczych zmagania w dziejopisarstwie Rosji postrzega się jako kulturotwórczy impuls do zrozumienia istoty *przemiany*, duchowo-mentalnego wyróżnika nacji.

Inną perspektywę przewycięzania sytuacji granicznych przynoszą obecnie, zróżnicowane metodologicznie, badania z zakresu filozofii, eko-lingwokulturologii, antropologii, psychiatrii egzystencjalnej... Oto *polaryzacja*¹⁸ w łonie eurasjatyckiego systemu wartości, ujawniając na poziomie realnej rzeczywistości dramat trudnego (niekiedy wręcz niemożliwego) współistnienia, w wymiarze estetycznego kreowania idei i za sprawą jej ontologicznego przełożenia (już poza filozoficzno-artystycznym tekstem), odkrywa szansę na, jak można to określić, wartość archetypowo-symbolicznego wychodzenia z liminalnego¹⁹ chronotopu.

Wspomniana nierozdzielność (filozoficzno-artystyczna), konstytuanta rosyjskiej kultury duchowej, w przestrzeni ukrytej dynamiki *wewnętrznej emigracji* (permanentnie historycznej kategorii losu rosyjskiego twórcy–myśliciela) wypracowała – modelowy dla mentalnego kryzysu XX i XXI wieku metakontekst – bezcenną jakość: *humanizację niebytu*²⁰.

Projekcja problemu na szeroką (choć niekoniecznie bardziej nośną) skalę zjawiska konfliktogennej ponowoczesnej tożsamości kontekstualizuje ów concept–proces poprzez odniesienie do takich propozycji badawczych, jak, dla przykładu, *święto pamięci* Friedricha Nietzschego, czy też *odkształcenie* nowoczesności niosącej ciągle ślady *arche* w dyskursie *zataczającym koło*²¹. W za-

¹⁷ Treściowo nośna zasada łączliwości odsyła do dwu znanych propozycji poznawczych: Andrieja Biełego, który w latach 20. ubiegłego stulecia stworzył teoretyczno-interpretacyjne dzieło *Symbolizm jako rozumienie świata* (А. Белый, *Символизм как миропонимание. Мыслители XX века*, Москва 1999 oraz J.E. Cirlota (50. lata XX wieku) koncepcja symbolologii: wartościowania tego, co niższe, przez odniesienie do tego, co wyższe. Zob. *Posłowie* [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. J. Kania, Kraków 2000, s. 506.

¹⁸ *Полярность в культуре. Альманах*, ред. Д.С. Лихачева, Санкт-Петербург 1996.

¹⁹ Zob. D. Fredericksen, *Przez Żelazną Kurtynę*, [w:] D. Fredricksen, M. Hendrykowski, *Ka-nał*, Poznań 2007, s. 67-112.

²⁰ Por. L. Mironiuk, *Эволюция „не-слов в русском языке”*, Olsztyn 2001.

²¹ G. Vattimo, *Ponowoczesność i kres historii*, [w:] *Postmodernizm, antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1998, s. 128–145; R. Nycz, *Przedmowa*, [w:] G. Vattimo, op. cit.

awansowanej intelektualnie fazie rozumienia terapeutycznej szansy – najgłębszej przemiany, *starego paradygmatu*, jakim jest współczesny człowiek – wypadnie przywołać nazwisko M. Foucault i, gwoli przypomnienia, jego studium nad syndromem władzy oraz, wspólną z J. Derridą oczywistą już dzisiaj artykulację, iż postmodernizm to prowokacyjne wyzwanie²². Jeśli – z perspektywy uwikłania (się) w postmodernistyczny dyskurs – odnieść do zasygnalizowanych tutaj postulatów tej formacji kulturowej dojmujący dla dzisiejszej humanistyki problem *zaniku tragizmu*²³ (tożsamy z wewnętrznym wypaleniem się współczesnego człowieka), to, uprzedzając zamierzoną analizę tej kategorii estetycznej, w tak zasugerowanym kontekście, można zaryzykować tezę, iż ta kulturowa (ironiczno-kulturotwórcza) prowokacja wybudowuje możliwość dla zaistnienia niepowtarzalnego w swym wyrazie oczyszczającego wstrząsu; na drodze głębokiego przepracowania etosu wartości i etosu podmiotowości. Wszak grecko-zachodnia tradycja rozumienia tych jakości²⁴ – postrzegana z perspektywy synergetycznego modelu wschodniej kultury – mogłaby być określona jako rezultat świadomości *ściętej*²⁵, amputowanej. W odniesieniu do kategorii tragizmu taki stan rzeczy wyostrzałby problem percepcyjnych możliwości podmiotu poznającego, ściślej, jego kondycji postrzegania. W istocie – otwartej gotowości (bodaj potencji) na przeżycie katharsis, czyli na umiejętność spożytkowania doświadczenia zorientowanego na osobowe zadośćuczynienie, osiągnięcie pełni indywidualnej, ale w niezbywalnym, a współcześnie zapożyczonym poczuciu zespolenia (się) z grupą, ze zbiorowością, co przecież zawsze stanowiło istotowo-estetyczny imperatyw zjawiska tragiczności, jako wykształconego na tragediowym (przed-tragicznym) odczuciu świata; efektu głębokiej terapii: rozładowania napięcia, znalezienia ujścia, zneutralizowania lęku, uelastycznienia reakcji, odprężenia, ukojenia... Zasygnalizowany potencjał thesaurusa (tutaj, jako mini-zbiór synonimów), określonego mianem skarbu i skarbcza – strzegącego tego, co

²² Zob. Л. Геллер, *О комплексной сложности или на пути к экологии литературы*, „Slavic Almanach” 2005, vol. 11; Zob. także „Literatura na Świecie” 1988, nr 6/203, w całości poświęcony tekstom Michela Foucault; Zob. również M. Loba, *О смерти подмиота тридцати лет później*, [w:] *Człowiek i rzecz*, op. cit., s. 383–394.

²³ *Zanik tragizmu*. Z Agatą Bielik-Robson, filozofem, autorką książek „Na drugim brzegu nihilizmu” oraz „Inna nowoczesność”, rozmawia Tomasz Stawiszyński, [w:] „Polonistyka” 2003, nr 10, s. 4–11.

²⁴ Zob. P. Orlik, *Horyzonty wrażliwości. Filozoficzne problemy możliwości konstituowania wrażliwości poindycjalnej*, Poznań 2003.

²⁵ Т.П. Григорьева, *Синергетическая модель японской культуры*, „Дельфис” 2002, nr 4 (32). W oryginalnej wersji rozprawy znakomitej Badaczki kultury Wschodu, kontekstualnie łączonej z zachodnią, to określenie (*усеченное сознание*) bardziej adekwatnie, niuansowo oddaje impet zapomnianego już w polszczyźnie określenia *usieczona świadomość*; Zob. Eadem, *Дао и Логос. Встреча культур*, Москва 1992.

nie może być sprofanowane jako łatwo dostępne, przechowującego i zachowującego tajemnicę – odsyła do sieci niuansowych skojarzeń i, poprzez zwielokrotnioną zasadę hermeneutycznego koła, prowadzi do zrekonstruowanego w taki sposób semantycznego splotu, który można „rozsypać”, rozszyfrować tylko w stanie otwartej gotowości całkowitej: *bio-* i *noosferycznej* jedności. Zaadaptowanie pojęć stanowiących bazę dla koncepcji *metabolizmu informacyjnego*²⁶ – jako perspektywy dla oswojenia lęku, zdiagnozowanej obecnie biologiczno-kulturowej jednostki chorobowej – może odsłonić istotę dzisiejszej postawy wobec mentalnego kryzysu ludzkości (dotyczącego zarówno adresata-odbiorcy, jak i artysty-adresata, dla którego wyzwaniem i szansą na wykreowanie wartości podświadomie oczekiwanej a zapomnianej pozostaje zawsze niezniszczalna gatunkotwórcza *pamięć*²⁷ dzieła artystycznego, w badaniach szerokiego literaturoznawstwa określanego jako *żywy organizm*²⁸.

Taka samoorganizująca się tutaj kontekstualizacja, w nawiązaniu do zrekonstruowanego wyżej gniazda semantycznego katharsis, uwierzytelnia sens zmysłowego odczuwania, osmotycznego przenikania (lecniczej) energii, zjawiska przywołującego kategorię *yūgen*, *wyrażenia niewyraźnego*²⁹, fenomenu zaistniałego w teatralnej sztuce Japonii (X wiek!) jako efekt przepływu energii między sceną i widownią. Znamienne, że głęboki szyfr szokowego odnowienia, jaki wypracowała grecko-zachodnia kultura, teraz, na bazie rozwoju humanistycznej świadomości medycznej, nie tylko z zakresu psychiatrii egzystencjalnej – ale także genetyki, chemii, mikrobiologii, wiedzy i doświadczenia ukonstytuowanych na przeświadczeniu, iż sztuka lekarska wywodzi się z magii – wartość katharsis jest postrzegana jako *uzdrowicielska moc natury i sztuki*³⁰.

Zasadnym więc wydaje się określenie naszej współczesnej pozycji poznawczej jako obrazowanej raczej przez „kął widzenia” (zamiast funkcjonującego w zachodnim sposobie myślenia „punktu widzenia”, z-definiowanego jako początek linii), z istoty rzeczy posiadający zakodowaną moc rozszerzania się do figury koła będącej wszak odwzorowaniem bryły na płaszczyźnie, tutaj, w doskonałym kształcie kuli a więc, w odniesieniu do sposobu widzenia badanego obiektu, możliwość jego sferycznego, całościowego oglądu (od wewnątrz). Oglądu, zabezpieczającego przed zdążaniem wprost do jednoznacznego wniosku, i zarazem uwierzytelniającego etos podmiotu poznającego w procesie jego

²⁶ A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1977, s. 227.

²⁷ Por. M. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1964.

²⁸ Zob. В. Вейдле, *Художественное произведение как живой организм. На пути к биологии искусства*, [w:] *Вторая навигация. Альманах 2*, Москва 1999.

²⁹ M. Melanowicz, *Yūgen w poezji i teatrze japońskim. Wyrażanie niewyraźnego*, [w:] *Dialog. Komparatystyka. Literatura*, red. E. Kasperski, D. Ulicka, Warszawa 2002.

³⁰ Zob. A. Szczeklik, *Katharsis*, Kraków 2008.

wtajemniczania się w złożoną rzeczywistość tego podmiotu percepcji, w jego niezniszczalną archetypową moc odradzającą się w naszym chronotopowo-epokowym *upływie* na zasadzie nieostrych, ulotnych znaków. Metodologie hermeneutyczne wypracowały już takie pojemne kategorie jak: *semiosfera*, *ekologiczna kompleksowość*, *symbolologia*, podczas gdy *tragizm* jest postrzegany liniowo od alfy do omegi (od α do Ω)³¹. Jako ufundowany na mentalno-kulturowym fenomenie nacji w zespoleniu z pięknem kształtu jej alfabetycznego zapisu – zgodnie ze swoim teleologiczno-kompozycyjnym byciem-urzeczywistnieniem określonym jednoznacznie, przez wewnętrzny imperatyw gatunkowej formy tragedii (osiągnąć granicę, dotrzeć do końca), jest percypowany jako modelowa kategoria wszech czasów. Ale przecież próba wnikięcia w jej głęboką immanencję – dar proteuszowej (archetypowo-mitycznej) energii, ukrytego kodu prasuubstancji-tajemnicy predestynuje tę istotową potencję do otwarcia, otwierania się na transcendentny wymiar, by zaistnieć w kształcie adekwatnym do kulturowo-mentalnej epoki, w której się odradza (chce się odrodzić). Powyższa próba rozwijania kontekstualizującego myślenia, w tym miejscu rozważań, prowadzi do hipotezy, że kategoria tragiczności zawiera głęboko ukryte ślady kompleksowej (a nie liniowej) proveniencji; ślady oczekujące na ich rozpoznanie w żmudnym procesie badań synergetycznych.

Casus wygenerowania z kompozycyjnego przebiegu całości jej ostatniego, stykowego, momentu, rozwiązania-wstrząsu adaptuje się w ekonomicznej czasoprzestrzeni tropu metonimii, bodaj wręcz synekdochy jako maksymalnie skumulowanego procesu poznania, jego esencji. Immanentny nakaz epokowej chwili, duchowego kryzysu, – wyjść *poza* (ponad) *bezpośredniość*³² orientuje na możliwość wydobycia się z technologiczno-konsumpcyjnej nadmiarowości i jednocześnie uświadamia sens prześledzenia problemu wszechogarniającej wizualnofonicznej komunikacji (X Muza, Internet w funkcji *niekończącej się rozmowy*). Uruchomienie biblijnego klucza, oddzielenia ziarna od plew, w twórczej adaptacji zjawiska takiej uniwersalizującej komunikacji – sytuującej się w metakontekście Jungowskiego *aionu*, przekroczenia zagrożenia *zbrodni faustycznej* (po-

³¹ Zob. Л.Б. Карпенко, *Образ вселенной в семиотической системе глаголического алфавита*, „Языкознание” 1997, nr 1; Zob. także Idem, *Глаголица св. Кирилла: к истокам славянской духовности*, „Государство, религия, церковь в России и за рубежом” 2009, nr 2, s. 16. Ponadto warto zasygnalizować, iż takie kulturotwórcze odkrycie, jak niehermetyczne (w interpretacji M. Bachtina *oglądające się słowo ze szczeliny*) Fiodora Dostojewskiego oraz konceptualizacja współczesnej cybernetyki dotycząca przyrostu treści w kanale informacji (usytuowanym w kontekście), ruchu wcześniej wiążanego ze zubożeniem, ze stratą mogą stanowić ważką inspirację do współczesnych rozważań nad liniowym postrzeganiem zasymilowanym w kompleksowych metodologiach.

³² M. Heller, *Wszelchświat jest tylko drogą. Kosmiczne rekolekcje*, Kraków 2012.

wierzchniowego egzystowania), postulatów humanizującej się medycyny, fenomenu *tao fizyki*...³³ – może zminimalizować rozziw między ekologicznym uwierzytelnianiem duchowej istoty materii, a manipulacyjnym cynizmem (niepostrzeganym jako antywartość).

Ujawnianie się (także w znanych adaptacjach teatralnych i filmowych A. Wajdy, G. Kozincewa, M. Antonioniego, A. Kurosawy bazujących głównie na gatunkowej formie powieści) – w sytuacji organicznej zapaści kultury mentalnej – problem kategorii katharsis, tożsamej z ideałem czystej sublimacji, przy jednoczesnym *zaniku tragizmu* (braku, w odniesieniu do dzieła artystycznego waloryzowanego przez łotmanowską *nieobecność znaczącą*), wyostreza napięcie na ruchomej skali wartości. Więcej, ujawnia konieczność przepracowania problemów zepchniętych do podświadomości indywidualnej i zbiorowej. Zatem przesładowcza moc kategorii cienia, to wezwanie uświadamiające celowość planetarnej (skoro aktualizuje się myśl o konieczności stworzenia *mitu planetarnego*³⁴) re-organizacji; według wzorcowych śladów tak wielkich *organizacji*³⁵ jak homeerycka i chrześcijańska. Zarysowany projekt ewentualnych badań z domyślnie obecnym horyzontem *piękna* za sprawą rozważań dotyczących tragizmu niech będzie wolno zakończyć otwartą puentą. W dziejach świata nasza epokowa chwila określa się poprzez pojęcie syzygii: momentu najwyższego napięcia spotkania koniunkcji i opozycji. Pozorne przeciwieństwo dwu kategorii (tragizmu, piękna) i jednoczesna bliskość (tożsamość) ich sublimacyjnej istoty zdaje się przywoływać wspólną im kulturowo-mentalną esencję-wizualny znak. *Krzyk* Eduarda Muncha, wyraz głębokiej rozpacz (a nie tylko cierpienia), w hermeneutycznym kole (spirali) prób badawczych niejako zatrzymuje nas w punkcie przebywanej drogi, wymuszając pytanie o estetyczną pojemność znaku-symbolu.

Halina Chałacińska

³³ Zob. C.G. Jung, *Aion, przyczynki do symboliki jaźni*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009; G. Królikiewicz, *Anty-Faust. Próba analizy filmu Michelangelo Antonioniego „Zawód reporter”*, Łódź 1996; F. Capra, *Tao fizyki*, przeł. P. Macura, Kraków 1976.

³⁴ Zob. R. May, *Blaganie o mit*, przeł. B. Modelska, T. Łusk, Bydgoszcz 1997.

³⁵ Zob. Ю. Селезнев, *В мире Достоевского*, Москва 1985.

ZARYS ASONANSOWEGO MODELU PIĘKNA W KOMUNIKACJI LUDZKIEJ

STANISŁAW PUPPEL

Choćbyśmy cały świat przemierzyli w poszukiwaniu Piękna,
nie znajdziemy go nigdzie, jeśli nie nosimy go w sobie.

RALPH WALDO EMERSON

1. Wstęp

Piękno stanowi jeden z podstawowych wymiarów istnienia człowieka. Jest też ważnym elementem komunikacji w obrębie gatunku ludzkiego. Jego realizacja wymaga wszakże świadomości co do jego istnienia u jej uczestników. Istnienie u człowieka mniej lub bardziej rozwiniętej świadomości odnośnie własnych zasobów komunikacyjnych, ich jakości i wielkości oraz własnego do nich dostępu, a także uruchamiania tychże nie tylko zgodnie z zasadą ekonomiczności zachowania, ale także zgodnie z zasadą estetyczności, wymaga pewnego wysiłku ze strony danego komunikatora zarówno w zakresie (z)gromadzenia odpowiednich zasobów piękna, jak i ich realizacji. Zakłada się, że kategoria piękna stosowana świadomie w komunikacji człowieka z innym człowiekiem pozwala na utrzymywanie komunikacji na biegunie asonansowym, definiowanym tutaj wstępnie jako biegun oparty na obecności elementów pozytywnych. Elementami pozytywnymi w komunikacji człowiek–człowiek są, na przykład, elementy nieimperatywności komunikacji (tj. jej otwartego i nieinwazyjnego charakteru), w takich wymiarach jak: dawanie/darowanie, wybór i porównywanie oraz wszelkie tego konsekwencje na płaszczyźnie przestrzeni publicznej. Natomiast na drugim biegunie, biegunie dysonansowym, mamy do czynienia z imperatywnością komunikacji (tj. jej zamkniętym i ogólnie inwazyjnym charakterem), w

takich wymiarach jak: wymiana, zabór i wreszcie najbardziej wyrazista cecha dominacji wraz z wszelkimi konsekwencjami tejże. Ogólny model piękna w komunikacji ludzkiej zarysowany poniżej oparty jest na trzech uzupełniających się sferach: sferze wcielenia (ucieleśnienia), zwanej sferą imperialnego tetragonu wcielenia, sferze komunikacji jako takiej i sferze ekonomii, która nieodłącznie towarzyszy wszelkim zachowaniom komunikacyjnym człowieka.

W kwestii piękna, kategorii bodaj najbardziej rozmytej treściowo, zatem najbardziej nieuchwytniej i poddanej wielorakości interpretacji w przekroju historycznym, autor niniejszego opracowania stoi na stanowisku, że doskonale oddają tę kategorię takie klasyczne pojęcia zaczerpnięte z ogólnoludzkiego bogactwa myśli jak: proporcje, symetria, harmonia, subiektywne odczucie tychże (percepcja i przeżycie) dostępne każdemu człowiekowi i umożliwiające odpowiedni zestaw zachowań, w tym zachowań komunikacyjnych, które można określić jako zachowania wynikające ze stosowania powyższych pojęć i jednocześnie jako stanowiące wyposażenie kompetencji estetycznej każdego przedstawiciela gatunku *Homo sapiens*.

W kwestii natomiast zasady estetyczności, a w węższym znaczeniu zastosowania zasady estetyczności w komunikacji ludzkiej, rozumie się tę ostatnią jako zestaw zachowań poszczególnych komunikatorów (tj. zestaw dyskursowych możliwości komunikatorów rozumiany jako amalgamat zasobów komunikacyjnych, językowych i niejęzykowych, jak i emocji¹, które wynikają bezpośrednio z kategorii piękna. Jest to zatem zestaw czynności skierowanych w stronę odbiorcy celem wywołania u tegoż pozytywnego przeżycia estetycznego, poczucia przyjemności, czy też wzbudzenia pozytywnego stanu emocjonalnego i intelektualnego (tj. dobrostanu) w nieuniknionych uwarunkowaniach kontekstowych (środowiskowych). Zasadę estetyczności w komunikacji należy także powiązać z trójdzielnym charakterem środowiska komunikacyjnego obejmującego takie elementy jak: sztuka – działanie – uczestnictwo. Pełne zbadanie ich roli w komunikacji ludzkiej wymaga zastosowania wysokiego stopnia interdyscyplinarności obejmującej takie dziedziny jak: filozofia, szeroko rozumiane nauki społeczne i tzw. nauki „twarde”².

Stanowisko ogólne względem komunikacji ludzkiej (tj. w środowisku wyłącznie ludzkim), które przedstawione jest w niniejszym szkicu, skupia się na

¹ Zob. N. Bourriaud, *Relational aesthetics*, Les Presses du reel, Dijon 2002.; *Emotions and the arts*, red. M. Hjort, S. Laver, Oxford University Press, Oxford 1997.

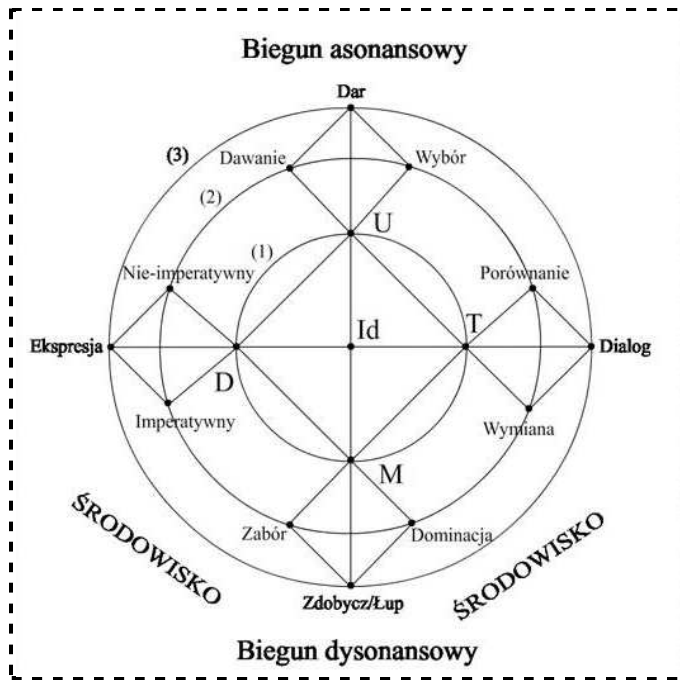
² Zob. F. Popper, *Art, action and participation*, New York University Press, New York 1975; Idem, *Art, action et participation*, Klincksieck, Paris 1980; F. Forest, *For an aesthetics of communication*, Web Net Museum 1984; H. Parret, *The aesthetics of communication: pragmatics and beyond*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1993; R. Shusterman, *Pragmatic aesthetics: living beauty, rethinking art*, Rowan and Littlefield Publishers, New York 2000.

podkreśleniu, że komunikacja, w szczególności wybór komunikacji za pomocą środków typu asonansowego lub dysonansowego, może w istotny sposób, pozytywny lub negatywny, wpłynąć na jakość przestrzeni publicznej, także współtworzących ją jak i współuczestniczących w niej komunikatorów. Estetyczność komunikacji za pomocą zastosowania środków asonansowych, zawarta w całościowym asonansowym programie komunikacyjnym człowieka, zwanym tutaj *asonansową panarchią komunikacyjną*³ jest więc częścią tego, co składa się na zakres znaczeniowy pojęcia dobrej jakości przestrzeni publicznej w wymiarze czysto komunikacyjnym. Zakłada się zatem, że asonansowa panarchia komunikacyjna człowieka, stojąca w dynamicznej relacji-opozycji do *dysonansowej panarchii komunikacyjnej* (tj. z nią konkurująca), ma szczególną rolę do odegrania w procesie generowania i utrzymywania dobrej jakości przestrzeni publicznej w odniesieniu do zachowań komunikacyjnych człowieka. By ten cel osiągnąć człowiek powinien, w oparciu o posiadaną świadomość, starać się wybierać asonansowy biegun panarchii komunikacyjnej.

2. Asonansowo-dysonansowa biegunowość komunikacji ludzkiej

Jak już zaznaczono powyżej pozytywna estetyzacja przestrzeni komunikacyjnej człowieka może nastąpić wtedy, gdy jest ona oparta na klasycznych pojęciach proporcji, symetrii, harmonii oraz ich jednostkowego (subiektywnego) przeżycia wchodzących w skład kompetencji estetycznej człowieka. Niemniej pamiętać przy tym należy, że człowiek dysponuje dwubiegunowym polem działań, polem asonansowo-dysonansowym. W konkretnym przypadku zachowań komunikacyjnych, tj. z użyciem zasobów językowych (werbalnych) i niejęzykowych (niewerbalnych) ta dwubiegunowość przejawia się w możliwości dokonania wyboru pomiędzy tymi zasobami w wymiarach: komunikacji dawania/darowania, komunikacji wyboru i komunikacji porównania, jak to ma miejsce w komunikacji typu asonansowego, oraz w wymiarach: komunikacji wymiany, komunikacji zaboru i wreszcie komunikacji dominacji, jak ma to miejsce w komunikacji typu dysonansowego. Dwubiegunowość powyższą ilustruje następujący schemat:

³ Zob. pojęcie „panarchii” wprowadzone przez Paula Emile de Puydt’a w 1860 roku na określenie zarządzania wszystkim dla dobra wszystkich: P.E de Puydt, *Panarchie*, Revue Trimestrielle, Bruksela 1860, s. 222–245; M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny słownik terminów literackich*, Open. Wydawnictwo Naukowe i Literackie, Warszawa 1996/2005.



Rys. 1. Trój-sferyczny model piękna w ekspresji asonansowej

(1) – sfera Imperialnego Tetragonu Wcielenia (ITW), (2) – sfera komunikacji, (3) – sfera ekonomii

Jak można zauważyć, zaprezentowany powyżej trój-sferyczny model piękna w ekspresji o charakterze komunikacyjnym, tj. nastawionej na interakcyjność i dzielenie się komunikatorów zasobami, jest układem architektonicznym, który opiera się na synergii trzech sfer, tj. (1) sfery Imperialnego Tetragonu Wcielenia (ITW), odpowiedzialnego zarówno za ogólną, jednostkową jak i zmienną tożsamość uczestniczących w komunikacji komunikatorów ludzkich jako gatunkowo zdeterminowanych ucieleśnień (gatunek *Homo sapiens*) poprzez współgranie w zachowaniach komunikacyjnych takich parametrów jak: ‘bojowość’ (M), ‘wymiana’ (T), ‘użyteczność’ (U) i ‘pokaz’ (D), (2) sfery dwubiegunowej komunikacji, tj. komunikacji rozpiętej na biegunach: nie-imperatywno-asonansowym (dodatnim) oraz imperatywno-dysonansowym (ujemnym), oraz (3) sfery ekonomii rozpiętej pomiędzy ‘ekonomią daru’ (tj. ekonomią asonansową, dodatnią) i ‘ekonomią zdobyczy/łupu’ (tj. ekonomią dysonansową, ujemną). Istotną jest również zawarta w modelu pionowa lokalizacja biegunów, z biegunem dysonansowym znajdującym się u dołu, co wynika ze zjawiska grawitacji ziemskiej, ku któremu bliżej jest dysonansowej panarchii komunikacyjnej, bardziej inercyjnej w swoim charakterze, i biegunem asonansowym umieszczonym u góry modelu sferycznego. Biegun ten skupia asonansową panarchię komuni-

kacyjną jako wymagającą większej świadomości jak i większego i bardziej skopionego wysiłku komunikatorów w jej stosowaniu. Można powiedzieć, że biegun górny jest negentropijny i bardziej nacechowany, podczas gdy biegun dolny ma charakter entropijny i mniej nacechowany.

2.1. Konsekwencje obecności bieguna asonansowego w komunikacji ludzkiej

Obecność bieguna asonansowego w komunikacji ludzkiej, a więc bieguna nieinercyjno-negentropijnego, który wymaga istnienia wysokiej świadomości komunikatorów odnośnie jakości zasobów komunikacyjnych, pociąga za sobą możliwość generowania i utrzymywania asonansowej panarchii komunikacyjnej w obrębie *ekonomii asonansowej*, o której była mowa powyżej. Ten typ ekonomii pozwala na generowanie i utrzymywanie ekspresji asonansowej o charakterze pielęgnacyjno-terapeutyczno-relaksacyjno-odżywczym i dekoracyjnym zarazem, związanej z takimi cechami asonansu jak: harmonia, współpraca, pokój, łagodność, porozumienie, współczucie, pomoc, altruizm, zachwyty, rozkosz, światło, szczęście, pełnia, afirmacja życia. Zatem przyjmuje się, że obecność bieguna asonansowego ma podstawowe znaczenie dla zachowania asonansowego charakteru komunikacji ludzkiej i, w konsekwencji, rozwoju zjawiska dobrostanu w ogólnej ekonomii życia człowieka. Słowem, bierze on zdecydowany udział w kształtowaniu ludzkiego środowiska komunikacyjnego jako *środowiska eutopijnego*.

2.2. Konsekwencje obecności bieguna dysonansowego w komunikacji ludzkiej

Z kolei obecność bieguna dysonansowego w komunikacyjnych zachowaniach człowieka, który w swoim charakterze inercyjno-entropijnym jest bardziej nienacechowany, zatem bardziej naturalny, statystycznie bardziej przeważający i bardziej spodziewany, pociąga za sobą możliwość generowania i utrzymywania *dysonansowej panarchii komunikacyjnej* w obrębie *ekonomii dysonansowej*. Ten typ ekonomii pozwala na generowanie i utrzymywanie ekspresji dysonansowej o charakterze zaborczo-inercyjnym, związanej z takimi cechami dysonansu jak: agresja, kolizja, konflikt, zniszczenie, krzywda, cierpienie, wymuszenie, przemoc, wykluczenie, zabór, konkurencja, mrok, strach, zgrzyt, zazdrość, kradzież, niekompletność, śmierć. Przyjmuje się zatem, że obecność bieguna dysonansowego w zachowaniach komunikacyjnych człowieka przeciwdziała powstawaniu zjawiska dobrostanu w ogólnej ekonomii życia człowieka. Słowem, bierze on zdecydowany udział w kształtowaniu ludzkiego środowiska komunikacyjnego jako środowiska o charakterze *dystopijnym*.

3. Wnioski

Obecność obydwu biegunów w komunikacji oraz zjawisko przenikania się obydwu biegunów i generowanych przez nie panarchii komunikacyjnych mają niezwykle istotne konsekwencje dla kształtu ogólnej ekonomii komunikacji ludzkiej, wymagają one bowiem dokonywania przez komunikatorów odpowiednich wyborów w obrębie szerszej dychotomii *środowisko eutopijne – środowisko dystopijne* oraz wykonywania wysiłków na rzecz wzrostu świadomości co do jakości zasobów komunikacyjnych. W konsekwencji, działania komunikacyjne człowieka świadomie oparte na biegunie asonansowym mogą przeciwdziałać spychaniu zasobów komunikacyjnych w stronę bieguna dysonansowego i zapobiegać degeneracji tychże zasobów oraz przyczyniać się do stopniowego, zarówno ogólnego, jak i jednostkowego, wzrostu eutopijności ludzkiego środowiska komunikacyjnego. W ten sposób Baconowska *Nowa Atlantyda*, a w naszym przypadku Nowa Atlantyda komunikacji ludzkiej, oparta na świadomych działaniach użytecznych człowieka w obrębie trójdzielnego środowiska komunikacyjnego „sztuka – działanie – uczestnictwo”, podbudowanych odpowiednią wiedzą komunikatorów o jakości zasobów komunikacyjnych, mogłaby stać się w przyszłości właściwym środowiskiem komunikacyjnym człowieka. Byłoby to środowisko o zredukowanym do minimum udziale w nim elementów dystopijnych.

PIĘKNO W NAUCE

URSZULA JORASZ

Czy można pokonać bariery oddzielające kulturę humanistyczną od nauk przyrodniczych, naukę od sztuki? Czy wędrówka w świecie twierdzeń, liczb i wzorów może dostarczyć wzruszeń estetycznych? Czy kontredans nauki ze sztuką może się kończyć pełnym szacunku ukłonem partnerów? Na takie pytania spróbuję odpowiedzieć.

Te dwie kultury jeszcze na początku XX wieku dawały się ogarnąć przez jednostkę. Wykształcony człowiek znał zarówno Szekspira, jak i współczesne mu poglądy fizyków na materię. Później następowało już tylko przyspieszone rozchodzenie się obu dróg rozwoju – aż do stanu niemal całkowitej izolacji, wzajemnej nieprzekładalności języków i obcości obu obrazów świata. Stanisław Lem zawsze przeciwstawiał się fatalnej dychotomizacji, jaka rozpołowiła epokę nowoczesną na dwie kultury: humanistyczną, w której centralną rolę odgrywała literatura i sztuka, oraz naukową, której ośrodkiem stało się przyrodoznawstwo i języki nowych technologii. Książki Lema nie tylko nie respektowały podziału kultur, ale świadomie i z powodzeniem służyły jego zasypywaniu.

Adam Zagajewski zalicza Miłosza, obok Kawafisa i Audena, do rodziny poetów, nad których twórczością unosi się zapach rozumu, a nie róż. Rozum pojmuję Miłosz w sensie średniowiecznym, sprzed schizmy, która sprawiła, że z jednej strony znalazł się rozum racjonalistów i naukowców, a z drugiej – wyobraźnia i inteligencja artystów. Unieważnienie tego rozwoju „dwóch rozumów” i doprowadzenie do ich ponownych zaręczyn było jedną z wielkich ambicji pisarstwa Miłosza. Pisze on w wierszu *Zakłęcie*:

Piękny jest ludzki rozum i niezwyknięty [...]
On ustanawia w języku powszechne idee
I prowadzi nam rękę, więc piszemy z wielkiej litery
Prawda i Sprawiedliwość, a z małej kłamstwo i krzywda.

On ponad to co jest wynosi co być powinno [...]
Piękna i bardzo młoda jest Filo-Sofija
I sprzymierzona z nią poezja w służbie Dobrego¹.

Seamus Heaney, kiedy usłyszał te wersy po raz pierwszy, powiedział: „[...] byłem bardzo poruszony [...]. Wiersz ten był [...] pełen abstrakcji, a dla przedstawiciela pokolenia, którego poetyckim elementarzem było *A Few Don'ts for Imagists* [esej Ezry Pounda], te bezwstydnne rzeczowniki i pojęciowo rozdęte przymiotniki nie powinny były w ogóle wchodzić w grę [...]. A oto tkwiły we współczesnym wierszu”².

Czy „te bezwstydnne rzeczowniki” naprawdę wypadły już z gry? A może są skażone i nierozpoznawalne? Może nasz czas nie jest już dobry do rozważań o pięknie? Witold Lutosławski w *Zeszytach myśli* zanotował: „O wiele łatwiej jest skomponować coś zadziwiającego, szokującego, przerażającego, zaskakującego – niż coś pięknego. Dlatego mało kto tyka się czegoś w tym rodzaju” (notatka z dnia 22 sierpnia 1965 roku)³.

Piękno nie znika jednak z horyzontu potrzeb człowieka i zniknąć nie powinno, bo „piękno na to jest, by zachwycalo/do pracy – praca, by się zmartwychwstało” (C.K. Norwid, *Promethidion*). Istota piękna wymyka się wprawdzie uściśleniu i język jest bezradny w zdefiniowaniu piękna. Może powinniśmy się zgodzić na skrytość jego natury i tę tajemnicę uznać za istotę piękna. Nie jesteśmy osamotnieni w tych dociekaniach. Władysław Stróżewski w zbiorze esejów *Wokół piękna*⁴ przypomina niezbyt udaną rozmowę Sokratesa z Hippiaszem na temat piękna⁵. Skończyła się ona konstatacją Sokratesa, że przynajmniej zrozumiał sens przysłowia, że piękno jest rzeczą trudną. Naszym rozterkom pomóc mogą Cyprian Norwid i John Keats: „Kształtem miłości piękno jest – i tyle” (*Promethidion*), „Piękno jest prawdą, prawda – pięknem: oto wszystko/Co wiesz, co ci potrzeba wiedzieć na tej Ziemi (*Oda do urny greckiej*). Dodamy jeszcze dwa łacińskie aforyzmy: *Simplex sigillum veri* – Symbolem prawdy prostota oraz *Pulchritudo splendor veritatis* – Piękno splendorem prawdy.

Spróbujmy znaleźć dowody na opiekę Muz nad nauką i, pomimo ostrzeżeń Witolda Lutosławskiego, dotknąć „czegoś w tym rodzaju”, czyli piękna. Chciałabym przekonać Czytelnika, że nauka niczego nie tracąc ze swej tożsamości od

¹ Por. A. Zagajewski, *Poeta rozmawia z filozofem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2007.

² Ibidem.

³ Witold Lutosławski, *Zapiski*, oprac. Z. Skowron, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

⁴ Zob. W. Stróżewski, *Wokół piękna*, Universitas, Kraków 2002.

⁵ Por. Platon, *Hippiasz Większy*.

wieków korzysta z opieki Muz, choć drogi sztuki i nauki widziane z perspektywy praktyki artystycznej nie biegną równolegle, sztuka bowiem jest głównie domeną zmysłów. Zapytajmy więc, w jakiej mierze dążenie do piękna jest celem uprawiania nauki. W jednym z esejów Poincaré stwierdził jednoznacznie:

Uczony nie bada przyrody dlatego, że jest to użyteczne; bada ją bo sprawia mu to przyjemność, bo przyroda jest piękna. Gdyby nie była piękna, nie warto byłoby jej poznawać, życie nie byłoby warte, aby je przeżywać. [...] Mówię tutaj o owym wewnętrznym pięknie, płynącym z harmonijnego ładu części, uchwytnym dla czystego umysłu. Prostota i wielkość są piękne i dlatego szukamy faktów prostych i faktów wielkich, dlatego lubujemy się w śledzeniu olbrzymiego biegu ciał niebieskich, to znów w tropieniu przez mikroskop owej przedziwnej małości, która również jest wielkością, to wreszcie w szukaniu geologicznych śladów przeszłości pociągającej nas, bo odległej⁶.

J.W.N. Sullivan, autor biografii Newtona i Beethovena pisal:

Ponieważ głównym celem badań naukowych jest wyrażenie harmonii istniejącej w naturze, widzimy natychmiast, że teorie naukowe muszą mieć wartość estetyczną. Miarą sukcesu teorii naukowej jest jej wartość estetyczna, ponieważ określa ona, w jakim stopniu teoria wniosła harmonię w dziedzinę, w której przedtem panował chaos⁷.

Olga Tokarczuk, sceptyczna co do obecności piękna w sztuce, uważa, że tylko w nauce zachowała się klasyczna postać piękna, o której mowa w *Uczcie* Platona. Ostatnim stopniem wtajemniczenia powinno być „wyplłynięcie na wielkie morze piękna”. Potwierdzenie intuicji pisarki znajdujemy w pracach i korespondencji wybitnego fizyka Wernera C. Heisenberga. Kiedy w jego pracach wykryształizowały się zasady mechaniki kwantowej „miałem uczucie, że patrzę poprzez powierzchnię zjawisk atomowych na leżące głębiej pod nią podłoże o zadziwiającej wewnętrznej urodzie i dostawałem prawie zawrotu głowy na myśl, że mam teraz prześledzić pełnię struktur matematycznych, które przyroda rozłożyła przede mną”⁸. Pani Heisenberg w książce o mężu tak pisze: „Mąż był całkowicie zuroczony tą wizją. [...] Mówił o cudzie symetrii jako archetypie stworzenia, o harmonii, o pięknie prostoty i jej wewnętrznej prawdzie”⁹. W liście do siostry dodawał, że nawet Platon nie uwierzyłby, że zależności te są tak piękne.

Ogólna teoria względności Einsteina uznawana jest za wzorzec piękna w nauce i porównywana z dziełem sztuki. On sam nie miał wątpliwości, że teoria naukowa musi być piękna. Kiedy jest nieelegancka, trzeba być sceptycznym co

⁶ H. Poincaré, *Nauka i Metoda*, Księgarnia W. Atenberga, Warszawa–Lwów 1911.

⁷ Cyt. za: S. Chandrasekhar, *Prawda i piękno. Estetyka i motywacja w nauce*, przeł. P. Amsterdamski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.

⁸ W. Heisenberg, *Część i całość. Rozmowy o fizyce atomu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

⁹ E. Heisenberg, *Inner Exile*, Birkhauser, Boston 1984.

do jej prawdziwości. Piękno było dla Einsteina synonimem doskonałości i wewnętrznej perfekcji, co – oprócz zgodności z doświadczeniem – stanowi kryterium prawdy.

Michał Heller¹⁰, laureat Nagrody Templetona w roku 2008, w swoim dzienniku zanotował: „Dostrzeżenie detali matematycznej konstrukcji, jej konieczności, strukturalnej budowy [...], spostrzeganie, jak zmiana jednego fragmentu w nieunikniony sposób pociąga za sobą przekomponowanie innych części struktury [...], to jest kontemplacja piękna i ma w sobie coś ze sztuki”.

Przekonanie o tym, że niektóre przynajmniej składniki piękna kosmosu powinny odzwierciedlać nauki przyrodnicze sięga starożytności. Nie miał co do tego wątpliwości Pitagoras z Samos (VI wiek p.n.e.), któremu przypisuje się autorstwo sformułowania: „harmonia nauki i mądrość muzyki”. Odkrył on, że jakość współbrzmienia jednakowo naprężonych drgających strun zależy od tego, w jakim stosunku pozostają ich długości. Arytmetyczna podstawa współbrzmień muzycznych stanowi załączek teorii muzyki i daje początek nauce. Ten swoisty dialog muzyki i matematyki był podstawą wiary Pitagorasa, że muzyka jest wszechobecna w całym uniwersum i stąd pochodzące od niego sformułowanie „muzyka sfer”.

Okazało się, że uniwersalne prawdy można wyjaśnić przez systematyczne badania i zapisać w języku matematyki, co dla Johannesa Keplera stanowiło podstawę ogłoszenia matematyki archetypem piękna, a dla Heisenberga było jednym z fundamentalnych odkryć w historii ludzkości. Do eksperymentu fizycznego wprowadzono ocenę o charakterze estetycznym, a o wyniku tej oceny decydowały liczby. Odtąd kryterium piękna klasycznego w sposób szczególnie zagościło w matematyce.

G.H. Hardy (1877–1947), słynny matematyk z Cambridge, autor *A Mathematicians Apology*, uznał, że piękno powinno być pierwszym testem sprawdzającym każdy dowód matematyczny. Klarowność dowodu musi być porównywalna z „konstelacją gwiazdną o wyrazistej obwiedni, a nie przypominać rozmytą Drogę Mleczną”¹¹.

Hermann Weyl (1885–1955), znakomity matematyk z Getyngi, twierdził, że zawsze stara się zespolicć prawdę z pięknem. Kiedy zdarzyło się mu wybierać

¹⁰ Ks. prof. Michał Heller jest wykładowcą na Wydziale Filozofii Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, członkiem Polskiego Towarzystwa Fizycznego i Polskiego Towarzystwa Astronomicznego, autorem lub współautorem ponad 500 publikacji. Obdarzony wielką kulturą humanistyczną potrafi przybliżyć najbardziej skomplikowane problemy nauk fizycznych i matematycznych. O profesorach Michale Hellerze i Aleksandrze Wolszczanie, wybitnym astronomie, Tadeusz Różewicz mówi, że wystarczy posłuchać, jak pięknym językiem polskim się posługują, aby uwierzyć, że i fizyk i astronom, a także matematyk, może być poetą, choć nie pisze wierszy.

¹¹ Zob. G.H. Hardy, *Apologia matematyka*, przeł. M. Fedyszak, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.

albo prawdę albo piękno, wybrał to drugie. Intuicja go nie zawiodła. Tak było w przypadku opracowanej przez Weyla teorii grawitacji. Kiedy udowodniono, że jest ona nieprawdziwa, Weyl ze względu na jej piękno nie mógł się z nią rozstać. I słusznie, bo ten formalizm matematyczny „przygarnęła” elektrodynamika kwantowa i nienajgorzej na tym wyszła. Okazało się, że to, co piękne, nie może być nieprawdziwe. Ci, którzy zaryzykowali otrzymali Nagrodę Nobla.

Nie jest to jedyny przypadek doceniania piękna w nauce wśród laureatów Nagrody Nobla. Frank Wilczek, jeden z trójki noblistów z fizyki w roku 2004 za badania dotyczące kwarków, stwierdził: „Beautiful ideas are rarely entirely wrong”.

Podobnego przykładu dostarcza los jednej z tożsamości Pafnutija Czebyszewa. Rozwiązanie całkowicie poprawne z merytorycznego punktu widzenia zastąpiono wersją opracowaną niemal sto lat później przez Paula Erdosa. Matematykom spodobała się elegancja i piękno nowej wersji.

Wyjątkowego blasku nabierały wzory matematyczne w pracach Karla Schwarzschilda. W czerwcu 1916 r. Einstein przemawiając w Akademii Berlińskiej na spotkaniu po śmierci Schwarzschilda zwracał uwagę na to, że podstawową motywacją jego prac było nie tyle zagłębianie się w zakamarki struktury materii, ale radość artysty z kontemplacji urody modeli matematycznych, które tę strukturę opisują.

Bezpośredni związek matematyki z muzyką był podstawą propozycji Eulera, aby teoria muzyki była częścią matematyki. Leibniz natomiast uznał muzykę za „przyjemność, której dostarcza nam liczenie, choć niekoniecznie jesteśmy świadomi, że to właśnie ono jest źródłem tej przyjemności”. Zarówno Euler, jak i Leibniz byli nie tylko wybitnymi matematykami, ale i muzykami. Jean-Philippe Rameau (1683–1764), francuski kompozytor i teoretyk muzyki z epoki baroku, uważał, że dopiero w świetle matematyki wszystkie jego pomysły układały się w sensowną całość. Fundamentalne znaczenie mają jego prace teoretyczne, podstawowe dla systemu dur-moll.

Przyjrzyjmy się teraz liczbom, które mają związek z identyfikacją instrumentów muzycznych. Tu musi się pojawić nazwisko jeszcze jednego matematyka. Jest nim Jean B.J. Fourier (1768–1830). Przedmiotem jego zainteresowania był przebieg zmian ciśnienia odpowiadający pojedynczemu tonowi wygenerowanemu przez widełki stroikowe. Zastanawiał się, dlaczego pobudzona do drgań struna brzmi zupełnie inaczej niż widełki i dlaczego ta sama nuta zagrana na skrzypcach i na klawecie ma zdecydowanie inną barwę.

Odpowiedzi na te pytania doprowadziły Fouriera do wniosku, że tylko dźwięk widełek stroikowych to pojedynczy ton o ściśle określonej częstotliwości. Natomiast dźwięk drgającej struny to suma tonów o częstotliwości podstawowej i wszystkich możliwych harmonicznym. Pobudzenie różnych instrumentów muzycznych generuje szereg sobie właściwych harmonicznym. To one

decydują o identyfikacji instrumentów i pozwalają bez trudu odróżnić barwę klarnetu – harmoniczne nieparzyste (1, 3, 5, ...) – od barwy skrzypiec – kolejne harmoniczne (1, 2, 3, 4, ...).

Podsumowaniem tych dedukcji było stwierdzenie, że dźwięk całej orkiestry można sprowadzić do sumy pojedynczych tonów o częstotliwościach odpowiadających częstotliwościom podstawowym każdego instrumentu i harmonicznym, które odpowiadają za ich barwę. Jest to klucz do kodowania muzyki na płytach kompaktowych.

Tę elementarną wiedzę o naturze dźwięku, o ścisłym, tradycyjnym, związku muzyki i matematyki, przypomniał spektralizm, który narodził się we Francji, a jednym z głównych architektów był Gerard Grisey (1946–1998). Spektralizm należy do najciekawszych propozycji w muzyce XX wieku. Zmienił sposób myślenia o wewnętrznej budowie dźwięku, o jego widmie, o strukturze materii dźwięku i roli czasu w muzyce. Język muzyki poszerzony został o mikrotony, które stały się codziennością w muzyce. Zaczęła się era „muzycznej nanotechnologii”.

Jak „dotknąć” związków muzyki i matematyki w dziele wielkiego Jana Sebastiana Bacha? Muzyki, która jest całym kosmosem, muzyką sfer, śpiewnym dotknięciem absolutu – w *Wariacjach Goldbergowskich* (trudno przecenić zasługi genialnego pianisty Glenna Goulda w ich przybliżeniu słuchaczom), a równocześnie jest światem, którym rządzi niepodzielnie liczba – jak w ostatniej kompozycji *Kunst der Fuge*. Dariusz Czaja tak pisze o niej: „Dzieło osobne i osobliwe. Archiwum i biblioteka. Kosmogonia i kosmologia. Wielki eksperyment. Kurs kombinatoryki stosowanej. Dzieło totalne. Matematyczna łamigłówka. Czysta forma. Gra szklanych paciorków. Mandala z dźwięków uczyniona. Studnia bez dna...”¹².

A co możemy powiedzieć o „umiłowaniu matematyki” przez kompozytorów polskich? W zbiorze esejów Bohdana Pocięja *Z perspektywy muzyki*¹³ czytamy: „Henryk Mikołaj Górecki pisze muzykę podobnie „matematyczną” w strukturze i formie, co muzyka Lutosławskiego czy Panufnika, największych mistrzów formy opartej na prawach liczby”.

Odwołajmy się zatem do autobiografii Andrzeja Panufnika *O sobie*:

Zagłębiłem się w badaniu możliwości zastosowania geometrii w moich kompozycjach. Geometryczne konfiguracje, zarówno przypadkowe, jak i świadome, czy to w nauce [...], czy sztuce wszystkich okresów, zawsze oddziaływały na mnie z hipnotyczną siłą [...]. Równie ważne wydawały mi się pewne uderzające formy istniejące w naturze, [takie jak] idealny pięciokąt pięciopłatkowej róży, logarytmiczna spirala w środku słońca, łuk tęczy, parabola wodospadu, sześciokąt płatka śniegu.

¹² D. Czaja, *Muzyka sfer*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 36.

¹³ B. Pocięj, *Z perspektywy muzyki. Wybór szkiców*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2005.

Czułem, że kształty geometryczne mogą zapewnić moim kompozycjom niewidzialny szkielet łączący moje pomysły harmoniczne, melodyczne i rytmiczne w całość, stworzyć zorganizowaną strukturę [...]. Przyjmując definicję muzyki jako niezamrożonej architektury [...], uznałem, że kompozytor, tak jak architekt, może czerpać natchnienie z form geometrycznych. Wyobrażałem sobie, że gdyby istniał sposób na nadanie im kształtu, utwory Bacha i Mozarta prezentowałyby najwspanialsze struktury i wzory geometryczne. Planując dalsze kompozycje wiedziałem, że każda z nich musi organicznie wyrastać z własnej oryginalnej podstawy geometrycznej¹⁴.

Fascynacja Panufnika formami geometrycznymi kontrolowana była dbałością o to, aby zachowany został wspólny język z wykonawcami i słuchaczami oraz równowaga między intelektem a intuicją artysty.

Nie można zakończyć tych rozważań bez chwili refleksji nad tym, czy piękna konstrukcji matematycznych nie zniszczyła „maszyna, która wtargnęła do sztuki”. Co pozostało z piękna w erze komputera? M. du Sautoy twierdzi, że to nie jest zwiastun śmierci matematyki. Wręcz przeciwnie, to nowe światło, które pokazuje „prawdziwą różnicę między matematykiem – jako kreatywnym artystą – a komputerem – jako nudnym kalkulatorem”¹⁵.

Podział na „nudny kalkulator” i „matematyka artystę” może się okazać nie zawsze prawdziwy. Matematyk z komputerem tworzyć mogą duet, którego współpraca w postaci grafiki komputerowej zadziwia malarską urodą i jest jedną z najbardziej dynamicznie rozwijających się dziedzin sztuki. Początek temu dał Benoit Mandelbrot, twórca nowego działu matematyki, który pozwala opisywać i analizować nieregularne struktury występujące w przyrodzie. Mandelbrot nazwał fraktalami nowe formy geometryczne. W roku 1983 opublikował książkę *The fractal geometry of nature* z pięknymi barwnymi grafikami komputerowymi o fraktalnym rodowodzie¹⁶. Okazało się, że fraktale i chaos są pojęciami spokrewnionymi. Fraktale są językiem do opisu chaosu.

Geometria fraktali jest rekurencyjna, a rekurencja jest jedną z najsilniejszych technik programistycznych. Daną procedurę można rozłożyć na sekwencje powtórzeń samej siebie. Umożliwia to naśladowanie żądanych kształtów i powstawanie komputerowych „fraktalnych fałszerstw”. Powstają dzieła sztuki abstrakcyjnej, a także krajobrazy „jak prawdziwe” lub z założenia sztuczne, na przykład w filmach science fiction.

Matematykę, fizykę i mającą z nimi „rodzinne” związki akustykę, naukę o naturze i percepcji dźwięku – mowy i muzyki oraz śpiewu, najbogatszego muzycznie głosu człowieka – wybrałam do prezentacji tezy o PIĘKNIE W NAUCE. Kiedy wsłuchiwać się będziemy w piękno dźwięków spływających spod

¹⁴ A. Panufnik, *O sobie*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1990.

¹⁵ M.P.F. du Sautoy, *The music of the primes*, Harper Colins Publishers, New York 2002.

¹⁶ B.B. Mandelbrot, *The fractal geometry of nature*, W.H. Freeman and Co, New York 1983.

palców Wielkiej Damy, pianistki światowej, Marthy Argerich, przypominajmy sobie jej słowa: „Wszyscy wyobrażają sobie, że muzyka zależy od kreatywności i natchnienia, zapominając o zasadniczej roli, jaką odgrywają w niej matematyka i logika”¹⁷.

Zdaję sobie sprawę z tego, że dokonałam wyboru z morza przykładów. Jest to tylko odwaga dotykania, a nie drażnienia problemu, szkice piórkiem, które należałoby rozmalować pełną skalą barw. Na koniec odwołam się zatem do spotkania matematyki z malarstwem i rzeźbą. Piero della Francesca, jeden z najwybitniejszych malarzy włoskich XV wieku, znany był wśród współczesnych przede wszystkim jako matematyk i geometra. Jego znakomite obrazy noszą równocześnie odbicie geniuszu artysty i ślady myśli matematyka. Natomiast George Neville Watson (1886–1965), który poświęcił kilka lat na dowodzenie tożsamości Srinivasy Ramanujana, indyjskiego geniusza matematyki, tak komentował swoją pracę: „Takie wzory jak

$$\int_0^{\infty} e^{-3\pi x^2} \frac{\sinh \pi x}{\sinh 3\pi x} dx = \frac{1}{e^{2\pi/3} \sqrt{3}} \sum_{n=0}^{\infty} e^{-2n(n+1)\pi} (1 + e^{-\pi})^{-2} \times (1 + e^{-3\pi})^{-2} \dots (1 + e^{-(2n+1)\pi})^{-2}$$

sprawiają, że odczuwam taki sam dreszcz, jak wtedy gdy wchodzę do Kaplicy Medyceuszów i widzę przed sobą surowe piękno *Dnia, Nocy, Zmierzchu* i *Poranka*, którymi Michał Anioł ozdobił grobowce Giuliana i Lorenza Medici”¹⁸.

Józef Czapski (1896–1993), intelektualista, artysta, malarz i pisarz, świadek epoki, obserwując „zmianę akustyki świata”, wierzył, że nawet w czasach trudnych warto Piękno i Dobro przeciwstawić brzydocie i złu, a za ojczyznę uznać „czyste” radości Nauki i Sztuki.

¹⁷ O. Bellamy, *Martha Argerich. Dziecko i czary*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 265.

¹⁸ S. Chandrasekhar, op. cit.

FIZYKA WOBEC CYNIZMU W KULTURZE WSPÓŁCZESNEJ

HENRYK DROZDOWSKI

Hoimar von Ditfurth uważał¹, że jedną z przyczyn „cynizmu i nihilizmu” obecnych czasów mogło być poczucie izolacji w „pustym i niewiarygodnie wrogim” wszechświecie. Rzeczywiście, obraz taki utrwałała nauka w ostatnich stuleciach. Poczucie bezsensu, czyli kruchej samotności i niezrozumiałej przypadkowości, nie opuszczało umysłów największych przez całe stulecia. Wielki uczony siedemnastego wieku, Blaise Pascal, wyraził najlepiej takie postawy, opisując zresztą stan swoich uczuć: „Kiedy zważam krótkość mego życia, wchłoniętego w wieczność będącą przed nim i po nim, kiedy zważam małą przestrzeń, którą zajmuję, a nawet którą widzę, utopioną w nieskończonym ogromie przestrzeni, których nie znam i które mnie nie znają, przerażam się i dziwię” i dalej: „Cały ten świat jest jeno niedostrzegalną drobiną na rozległym łonie natury. Żadna idea nie zdoła się do tego zbliżyć. Darma byśmy piętrzyli nasze pojęcia poza wszelkie dające się pomyśleć przestrzenie; rodzimy jeno atomy w stosunku do rzeczywistości rzeczy”²

Wszechświat wzbudza w nas autorefleksję. Dążymy do zrozumienia świata, którego częścią jesteśmy my sami. Poszukujemy zrozumiałego obrazu świata i potrzebujemy pewności, że żyjemy w prawdzie. Ciągła niepewność, zmiany, niezdolność do udzielenia odpowiedzi na fundamentalne pytania, które stawia nam wszechświat i świat ludzki, są czymś bolesnym. Ludzie potrzebują – i zawsze potrzebowali – wiary, że świat można zrozumieć. Potrzeba ta stanowi według słów Leszka Kołakowskiego „jeden z elementów składowych człowieczeń-

¹ H. Ditfurth, *Dzieci wszechświata*, przeł. A. Tauszyńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 11.

² B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński-Boy, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1952, s. 72, 205.

stwa”³ Od tysiącleci ludzie poszukują wiedzy pewnej, ważnych twierdzeń, których nie byłaby już w stanie podważyć żadna krytyka.

Fizyka współczesna ukazuje silną więź człowieka z wszechświatem. Sądzę, że fizyka wzmacnia humanistyczny sens naszych wszelkich działań poprzez poczucie harmonii między człowiekiem a otaczającym go światem. Wszechświat nas zrodził i utrzymuje nas przy życiu. Jesteśmy jego wytworem. Taka wizja człowieka zespolonego z wszechświatem musi napędzać nas ufnością. Co więcej, wyłania się fascynujący i nowy zupełnie fizyczny obraz świata⁴ powiązany ze sobą we wszystkich swych częściach, przeniknięty prawami oraz siłami, pod których wpływem staje się Kosmosem, w najmniejszej nawet części zależnym i określonym przez to, co się odbywa na jego najdalszych krańcach.

1. Ład kosmiczny

Historia nauk przyrodniczych nasuwa przekonanie, że pewno istnieje jakiś porządek w przyrodzie, który można wykryć. Taka postawa tkwi głęboko w naszych tradycjach. Wiara w porządek natury, w istnienie praw naturalnych do poznania których człowiek dąży, była podstawowym warunkiem powstania nowoczesnej nauki w Grecji⁵, a nie w innym kręgu cywilizacyjnym, gdzie istniała tendencja do uważania Natury za nie dającą się zbadać.

Gdy jezuicki misjonarze przybyli po raz pierwszy do Chin i tłumaczyli tamtejszym mieszkańcom zachodnioeuropejski sposób myślenia, według którego zachowaniem się martwych przedmiotów rządzą prawa natury, spotkali się ze sceptycyzmem. „Rozumiemy – powiedział pewien Chińczyk – że prawodawca może nadawać prawa i ustanawiać pewne sankcje, które by zabezpieczyły ich przestrzeganie. Ale na pewno trzeba z góry założyć istnienie rozumu u tego, który tym prawom podlega. Chcesz nam wmówić, że powietrze, woda i skały są obdarzone rozumem?”⁶

Rozwój nowożytnej fizyki⁷ wykorzystuje liczne założenia, które często nie są jawnie wypowiediane. Zakładamy istnienie ładu we wszechświecie, to znaczy, wszechświat może być zrozumiany i rozpatrywany w znaczący sposób, przy pomocy praw fizyki. Zakładamy też, że zachowuje się on w sposób spójny. Ład kosmiczny można wywnioskować ze znanych, uniwersalnych praw fizyki. Pra-

³ L. Kołakowski, *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Znak, Kraków 1999, s. 23.

⁴ H. Drozdowski, *Fizyczny obraz świata*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 76.

⁵ Idem, *Nauka narodziła się w Grecji*, „Fizyka w Szkole” 2001, nr 258 (1), s. 5–14.

⁶ C.F. Powell, *Rola czystej nauki w cywilizacji europejskiej*, „Postępy Fizyki”, 16 kwiecień 1965, s. 379–388.

⁷ H. Drozdowski, *U początków nowożytnej fizyki*, „Wiedza i Życie” 1987, nr 634 (9), s. 6–10, 52–56.

wa natury znane poprzez bezpośrednią weryfikację w laboratorium i w obrębie Układu Słonecznego, stosują się do wszechświata w skali kosmicznej. Sprawdzono, że kilka fundamentalnych stałych fizycznych ma te same wartości na odległościach kosmologicznych. Zestaw stałych fizycznych, jaki charakteryzuje nasz wszechświat, okazuje się praktycznie jedynym, który umożliwia uformowanie się galaktyk i gwiazd oraz syntezę pierwiastków chemicznych niezbędnych dla życia. Z bardzo dużym prawdopodobieństwem, można sądzić, że żaden inny zestaw nie „wyprodukowałby” wszechświata, w którym moglibyśmy zaistnieć! Najważniejsze jest jednak nasze założenie, iż to, co obecnie obserwujemy we względnie małej próbce badanego przez nas wszechświata, jest reprezentatywną próbką całości. Jeżeli założymy inaczej, to zabraknie nam fundamentu do dalszych badań.

2. Do coraz głębszej istoty zjawisk

W starożytności oraz średniowieczu za cel filozofii uważano odsłanianie istoty zjawisk niedostępnej dla naszych zmysłów. Różne szkoły filozoficzne upatrywały poszukiwania istoty zjawisk w czymś innym. Filozofowie jońscy szukali pramaterii, będącej źródłem i podłożem wszystkich zjawisk, Tales z Miletu upatrywał jej w wodzie, Anaksymenes w powietrzu, Heraklit – w ogniu. Demokryt uważał, że istotą świata są atomy w ciągłym ruchu. Dla Pitagorasa taką istotą była liczba, stosunki ilościowe tkwiące u samych podstaw przyrody. Według Platona istotą były idee, które bytują poza naszym światem materialnym, będące wzorcami wszystkich rzeczy. Arystoteles przeniósł te wzorce do naszego świata, traktując jako istotę substancjalną, czyniącą z materii rzecz danego rodzaju.

Już w starożytności rozpatrywana była relacja piękno – prawda; piękno utożsamiano z proporcjami, podobnie zresztą w liczbach i proporcjach poszukiwano praw natury. U Anaksymandra natura (w rozumieniu „natury rzeczy”) zawierała największe piękno, z którym nie mogło się równać piękno sztuki. Dzięki Platonowi piękno weszło obok dobra i prawdy do triady naczelnych wartości.

Przenikanie do coraz głębszej istoty zjawisk jest jednym z podstawowych celów nauki. Rozpatrzmy kolejne teorie ruchów ciał niebieskich. Na powierzchni zjawisk dostrzegamy prawidłowości pozornych ruchów dobowych i rocznych Słońca i planet w naturalnym dla ziemskiego obserwatora ujęciu geocentrycznym (GC) jako uogólnienie bezpośredniej obserwacji. Kopernik ujawnił w pierwszym przybliżeniu rzeczywisty mechanizm ruchów planet, a więc odsłonił istotę Układu Słonecznego na gruncie kinematyki, tworząc swój model heliocentryczny (HC). Kepler odkrywając swoje trzy prawa (Kepl) dał dokładniejszy opis ruchów planet, pozostając jednak wciąż w płaszczyźnie kinematycznej.

Twórca nowożytnej fizyki Newton⁸ „fundując” mechanikę klasyczną (MK) ujawnił przyczyny ruchu planet odkrywając grawitację i prawa działania sił w postaci trzech praw dynamiki; tym samym wyjaśnił, skąd biorą się prawa Keplera, a zarazem podał dokładniejszy opis ruchu planet, uwzględniający ich odchylenia od torów eliptycznych (perturbacje). Było to przejście do drugiej warstwy istoty zjawisk ruchów ciał – dynamicznej. Natomiast Einstein tworząc szczególną teorię względności (STW)⁹ dał dokładniejszy niż Newton opis ruchu planet, uwzględniający ruch peryhelionowy orbit. Pozostał on jednak nadal w tej samej – dynamicznej – warstwie istoty zjawisk.

Tworząc zaś ogólną teorię względności (OTW) rozwiązał Einstein tajemnicę istoty grawitacji, upatrując jej w zakrzywieniu czasoprzestrzeni; można to zatem uznać za przeniknięcie do trzeciej warstwy istoty ruchów ciał niebieskich.

W powyższej analizie obserwujemy stale przechodzenie do teorii dokładniejszych, dających coraz lepsze przybliżenie do rzeczywistości. Jeżeli stopień tej aproksymacji oznaczymy symbolem A, to możemy zapisać następujący ciąg nierówności:

$$A(GC) < A(HC) < A(Kep1) < A(MK) < A(STW) < A(OTW)$$

Przejście do głębszej warstwy istoty ruchów ciał niebieskich zachodzi, gdy przechodzimy od (GC) do (HC), od (Kep1) do (MK), od (STW) do OTW.

Jeżeli oznaczymy głębnię teorii przez D (depth), to możemy zapisać kolejny ciąg nierówności:

$$D(GC) < D(HC) < D(MK) < D(OTW).$$

Mamy tu więc ciąg teorii coraz głębiej przenikający do istoty ruchu ciał niebieskich, coraz lepiej je wyjaśniających.

3. Humanizm a świat jako intelektualna całość

I.I. Rabi¹⁰ pisał: „Nauka sama bardzo potrzebuje integracji i unifikacji. Istnieje jednak tendencja przeciwna [...] Ponieważ liczba fizyków wzrasta, każda specjalność staje się bardziej samowystarczalna i zamknięta w sobie. Taka bałkanizacja oddala fizykę i w ogóle każdą naukę od naturalnej filozofii przyrody, która jest sensem i celem nauki”.

W piętnastym wieku termin „humanizm” stał się symbolem renesansowej wizji świata stanowiącego intelektualną całość. Zarówno Leonardo da Vinci, jak

⁸ Ibidem.

⁹ Idem, *O powstaniu szczególnej teorii względności*, „Fizyka w Szkole” 1992, nr 215 (3), s. 180–186.

¹⁰ I.I. Rabi, *Science the Center of Culture*, The World Publishing Co., New York 1971, s. 92.

i Michał Anioł uważali, że za humanistę może być uznany ktoś, kto uznaje cały dorobek nauki i techniki. Nadszedł wreszcie czas, by powrócić do tej całościowej wizji. Nauki matematyczno-przyrodnicze traktowane muszą być na równi z literaturą i sztuką. Humanisci nie mogą postrzegać techniki wyłącznie jako narzędzia.

Wciąż żywa pozostaje tęsknota do nielicznych prawd porządkujących obraz świata. Współczesna fizyka wydaje się należeć do tej tradycji na poziomie kwarkowym, leżącym poniżej atomowego i hadronowego. Celem i sensem istnienia fizyki jest uwolnienie nas od pojedynczych faktów przez zastąpienie ich pewną koncepcją porządkującą. Usiłujemy przeniknąć tajemnicę mechanizmu zjawisk, usilnie poszukując praw rządzących nimi. Niezachwiane przekonanie uczonych, że różnorodność nie jest immanentną cechą przyrody, lecz jest wynikiem licznych kombinacji podstawowych elementów, których liczba jest bardzo ograniczona, stanowi nić przewodnią badań w dziedzinie fizyki. Wyrazem tego dążenia były teorie: czterech żywiołów filozofii starożytnej, atomów Leukipposa i Demokryta oraz podstawowych cząstek fizyki współczesnej.

Według Einsteina świat (przyroda, wszechświat) jest bytem uporządkowanym. Znaczy to, że nie jest on chaotyczny, że poszczególne jego elementy są powiązane za pomocą stałych prawidłowości. Dzięki tym powiązaniom immanentnymi cechami świata są jednolitość i harmonijność. Tak więc jednolitość i harmonijność świata to w istocie eksplikacja tezy, że jest on bytem uporządkowanym. U Einsteina jednolitość oznacza, że u samych podstaw bytu fizycznego znajduje się jedno lub kilka fundamentalnych praw fizyki, którym podlega przestrzeń, czas, cała bez wyjątku materia i wszystkie zjawiska. Przyroda działa za pomocą tych praw i one określają najgłębszą jej strukturę.

Einstein mówi wprost o wierze w wewnętrzną harmonię świata¹¹ i podkreśla, że bez tej wiary nie byłoby nauki. Harmonijność przyrody w połączeniu z jednolitością oznacza, że fundamentalne prawa fizyki tworzą system spójny – przy przejściu od jednych obszarów przyrody do innych nie zachodzą drastyczne zmiany.

Idea teorii ostatecznej jest zawarta *implicite* w każdym wielkim systemie filozoficznym, który ma ambicje uniwersalistyczne. Sądzę jednak, że żadna teoria ostateczna nie pomoże nam wyjaśnić całej złożoności świata. Prawdziwym wyzwaniem dla fizyków jest zrozumienie, jak wyłania się złożoność¹². Problem emergencji jest równie fundamentalny, jak „teoria wszystkiego” – to są problemy niezależne.

Steven Weinberg, laureat Nagrody Nobla fizyki zwykł mawiać, że jeżeli będziemy konsekwentnie zdawać pytania: „Dlaczego...?, Dlaczego?, Dlaczego?”,

¹¹ H. Drozdowski, *Alberta Einsteina filozofia fizyki*, „Fizyka w Szkole” 1997, nr 238 (1), s. 52–57.

¹² Idem, *W poszukiwaniu wielkiej syntezy*, „Wiedza i Życie” 1988, nr 641 (5), s. 10–18.

to musimy znaleźć się na poziomie kosmologii i cząstek elementarnych¹³. Cały otaczający nas świat, a także my sami jesteśmy zbudowani tylko z trzech rodzajów cząstek – z elektronów oraz dwóch rodzajów kwarków. Istnieje jednak, poza tym, liczna grupa ich „krewnych” wytwarzanych za pomocą rozpędzanych w akceleratorze „pocisków”. Te powstające w laboratoriach cząstki są bardzo nietrwałe i istnieją niezmiernie krótko. Jednakże bez ich znajomości niemożliwe jest zrozumienie, jakie prawa rządzą światem cząstek elementarnych cegiełek materii, jak powstał i zmieniał się wszechświat i jakie są właściwości sił w nim działających.

Niestety, fizykę współczesną można porównać do rozbitego lustra: każdy kawałek odbija rzeczywistość idealnie, natomiast całość nie tworzy zrozumiałej struktury. Dostarczanie nowych idei stanowi więc największą z przysług, jakie można „oddać” nauce.

4. Dziwny i piękny jest ten świat

Obecnie dysponujemy licznymi dowodami na to, że wszechświat się zmienia. Nie tylko się rozszerza, ale również dojrzewa, starzeje się. Przez cały czas ewoluuje. Kiedyś we wszechświecie nie było galaktyk ani gwiazd, brakowało też ciężkich pierwiastków chemicznych. A wszechświat mimo to istniał.

Fizyczne właściwości wszechświata muszą dopuszczać nasze istnienie. Człowiek nie mógł pojawić się na wcześniejszych etapach ewolucji Wszechświata, gdyż wszędzie panowała zbyt wysoka temperatura, ani później, kiedy wszystkie gwiazdy typu Słońca ulegną wypaleniu. Te dwa warunki wyznaczają epokę, w której możliwe jest nasze istnienie, pomiędzy dziesięcioma milionami lat a piętnastoma miliardami lat po tym, jak wszechświat zaczął się w Wielkim Wybuchu. To nie człowiek stworzył przyrodę, lecz odwrotnie: człowiek jest efektem rozwoju przyrody. Jeżeli pięć miliardów lat istnienia planety Ziemia sprowadzić w myśli do jednego roku, to okazałoby się, iż człowiek pojawił się dopiero ostatniego dnia tego roku, w wieczór sylwestrowy, około godziny wpół do jedenastej; do tej chwili przyroda jakoś obchodziła się bez niego.

Istnieje związek między tempem ekspansji wszechświata a powstaniem życiodajnych pierwiastków w Kosmosie¹⁴. Ekspansja wszechświata powoduje ochładzanie Kosmosu, dając cząstkom możliwość łączenia się. Poza tym zwiększając bez przerwy odległość między galaktykami, pozwala na formowanie

¹³ Ibidem.

¹⁴ Idem, *Człowiek we Wszechświecie*, [w]: *Wokół Ewolucjonizmu. Dylematy Biologów, Filozofów i Fizyków*, red. Z. Błaszczak, A. Szczuciński, Wydawnictwo Batik, Poznań 2010, s. 29–40.

układów złożonych! Kolejne etapy ewolucji jądrowej, atomowej, molekularnej i biologicznej łączą istnienie człowieka z warunkami fizycznymi najdalszej przeszłości wszechświata.

Sądzę, że fizyka współczesna pokazuje humanistyczny i optymistyczny, a zarazem piękny obraz świata i człowieka: nie jesteśmy „podrzutkami” we wszechświecie, którego „zimne” piękno nie ma z nami nic wspólnego. Nasz ziemski byt przebiega w ścisłym kontakcie z wszechświatem. Fizyka zaczyna odkrywać, że wszechświat był niezbędny, aby nas stworzyć i utrzymać. Do tego konieczny był taki rozmiar czasu, jak również potrzebne były nieprawdopodobnie wielkie przestrzenie. Warunki konieczne do istnienia życia na Ziemi mogły pojawić się, uwzględniając tempo ekspansji wszechświata i sposób tworzenia się gwiazd, dopiero po upływie określonego i długiego czasu po Wielkim Wybuchu. Wszechświat musi więc być odpowiednio stary i odpowiednio wielki. Miliardy gwiazd i galaktyk nie są bez związku z istnieniem życia na Ziemi – musi być ich tak wiele, by życie mogło pojawić się choć raz! Wszechświat sprzyja życiu.

Aby zrozumieć siebie samych, musimy zrozumieć wszechświat. Innej drogi nie ma, ale muszę przyznać, iż nikt nie jest w mocy powiedzieć nam, dokąd ona prowadzi...

PIĘKNO SYMETRII I PIĘKNO STRUKTUR FUNKCJONALNYCH

ZBIGNIEW JACYNA-ONYSZKIEWICZ

1. Piękno symetrii

Piękno stanowi zasadniczą kategorię szeroko rozumianej kultury. Nie może ono być zredukowane tylko do kategorii sztuki. Piękno, wąsko rozumiane, to właściwość elementów rzeczywistości i ludzkich wytworów, w tym sztuki, budząca subiektywne uczucia przyjemności czy zachwyty.

Tak rozumiane piękno często odczuwane jest z powodu istnienia symetrii. Symetria to właściwość obiektu materialnego lub obiektu matematycznego polegająca na istnieniu zbioru transformacji (przekształceń) niebędących tożsamością, które odwzorowują dany obiekt na niego samego. Zbiór takich transformacji matematycy nazywają grupą symetrii. Zatem, matematycznym opisem i badaniem symetrii zajmuje się specjalny dział matematyki zwany teorią grup¹.

Przyjrzyjmy się dwóm prostym przykładom układów symetrycznych, wziętych z bardzo wąskiej klasy symetrii geometrycznych.

Przykład 1. Obrócenie okręgu wokół jego osi o dowolny kąt pozostawia okrąg niezmienny i jest wobec tego symetrią. Ponieważ obracanie okręgu o każdy dowolny kąt jest transformacją symetrii, okrąg ma nieskończoną grupę symetrii rotacyjnych (obrotowych).

Przykład 2. Linia prosta posiada najprostszy rodzaj symetrii zwany symetrią przesunięcia lub symetrią translacyjną. Jeśli weźmiemy linię prostą i przesuniemy ją o pewien odcinek wzdłuż jej długości, to linia ta nie zmieni się. Poszcze-

¹ Q. Ho-Kin, N. Kumar, C.S. Lam, *Zaproszenie do fizyki współczesnej*, przeł. Chi-Sing Lam, N. Kumar, Stowarzyszenie Symetria i Własności Strukturalne, Poznań 1995, s. 111–160.

gólne punkty tej linii istotnie przesuną się w przestrzeni, lecz sama linia pozostanie taka sama jak przedtem. Tak więc, przesunięcie linii prostej o pewien odcinek wzdłuż jej długości jest transformacją symetrii tej linii. Ponieważ linia może być przesunięta o dowolny odcinek, to linia ta ma nieskończoną grupę symetrii translacyjnej.

Symetria nie zawsze jest widoczna w tak oczywisty sposób jak w powyższych dwóch prostych przykładach. W ogólności, wykrycie określonej symetrii wymaga wykonania pewnych operacji matematycznych.

Na przykładzie wybranego przedmiotu powszechnie uznanego za bardzo piękny, przedstawmy bardzo ważną, lecz rzadko zauważaną i dyskutowaną cechę świata fizycznego. Zajmiemy się mianowicie brylantem. Jak wiadomo, brylant to piękny, odpowiednio oszlifowany kryształ diamentu, jednej z alotropowych odmian węgla. Podstawą szlifowania brylantowego jest ośmiościan – najczęstsza forma krystalicznej postaci diamentu. Taka forma diamentu wynika ze wzoru, w który układają się atomy węgla wewnątrz kryształu. Taki wzór nazywa się siecią krystaliczną. W naturze spotykamy wiele rodzajów sieci krystalicznych. Każdy rodzaj sieci krystalicznej posiada specyficzną grupę symetrii². Wyspecjalizowana gałąź matematyki zajmuje się badaniem krystalograficznych grup symetrii. Idealna sieć krystaliczna diamentu posiada 48 transformacji symetrii. Zbiór tych transformacji nazywany jest przez matematyków grupą heksaoktahedralną i oznaczany jest symbolem O_h .

Możliwość powstania symetrycznej sieci diamentu wynika z faktu, że:

- wszystkie atomy węgla są identyczne
- pole elektromagnetyczne rządzące oddziaływaniami pomiędzy atomami węgla ma symetrię rotacyjną (sferyczną)
- przestrzeń, w której umieszczone są atomy węgla tworzące diament, jest izotropowa (ma tę samą właściwość w każdym kierunku) i jednorodna (ma te same właściwości w każdym punkcie).

Zatem, u podstaw 48 transformacji symetrii idealnej sieci krystalograficznej diamentu leży ogromna liczba transformacji permutacyjnych (przestawiających kolejno atomy węgla) oraz nieskończona liczba rotacyjnych transformacji symetrii: oddziaływań elektromagnetycznych i przestrzeni.

Można powiedzieć, że w idealnej i pięknej strukturze diamentu zawiera się tylko niewielka część transformacji symetrii występującej na poziomie atomowym. Na tym nie koniec. Powstaje bowiem pytanie: dlaczego wszystkie atomy węgla są identyczne?

Wszystkie atomy węgla są dokładnie takie same, ponieważ są zbudowane z identycznych elektronów i kwarków. Elektrony są identyczne, bo są wzbudze-

² H. Ibach, H. Lüth, *Fizyka ciała stałego*, przeł. A. Babiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 33–49.

niami elementarnymi kwantowego pola Diraca, identycznego w każdym punkcie przestrzeni, sprzężonego z kwantowym polem elektromagnetycznym. Sprzężenie elektromagnetyczne jest generowane przez symetrię pola Diraca względem tzw. lokalnej transformacji cechowania.

Wyjaśnijmy to nieco dokładniej. Swobodne pole Diraca jest symetryczne (niezmiennicze) względem globalnej transformacji cechowania (takiej samej w każdym punkcie przestrzeni). Nie jest natomiast symetryczne względem lokalnej transformacji cechowania (zmieniającej się od punktu do punktu przestrzeni). Symetria zostaje przywrócona, gdy pole Diraca sprzęga się z polem kompensującym, którym jest pole elektromagnetyczne. Podobnie tłumaczy się identyczność kwarków, opisywanych przez teorię pola nazywaną chromodynamiką kwantową. Stąd wypływają dwa ważne wnioski:

Wniosek 1. Źródłem piękna brylantu jest symetria diamentu. Symetria diamentu wynika z większej ilości symetrii na poziomie atomowym. Te z kolei symetrie wynikają z jeszcze bardziej wyrafinowanej symetrii na poziomie subatomowym (na poziomie pól kwantowych).

Powyższy przykład stanowi dobrą ilustrację ogólnej właściwości świata fizycznego, którą można sformułować jako:

Wniosek 2. Symetrie i prawa fizyki wykryte na jednym poziomie są przejawem większej ilości symetrii i ogólniejszych praw fizyki ukrytych na głębszych poziomach.

Inaczej mówiąc, porządek na danym poziomie jest pokłosiem większego porządku na głębszym poziomie organizacji materii. Dotychczasowa historia fizyki pokazuje, że jednym z podstawowych wyznaczników rozwoju fizyki jest znajdowanie coraz bogatszych symetrii tkwiących w materii, a zatem, coraz większego piękna ukrytego w równaniach opisujących materię na coraz głębszych poziomach rzeczywistości. Obecnie potrafimy penetrować doświadczalnie materię do odległości bilion razy mniejszych, niż te, które potrafimy dostrzec gołym okiem. Na tych właśnie niezmiernie małych odległościach odkryto bardzo bogate symetrie³.

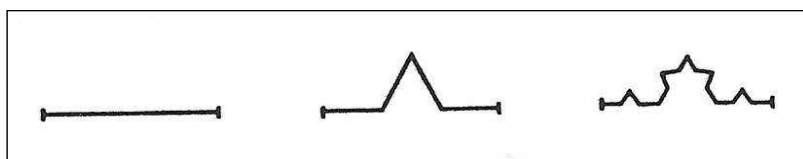
2. Piękno symetrii samopodobieństwa – fraktale

Specyficznym rodzajem symetrii jest symetria samopodobieństwa. Symetria samopodobieństwa figur polega na zastąpieniu danej figury nową figurą, zbudowaną z pomniejszych kopii figury wyjściowej. Taką transformację powta-

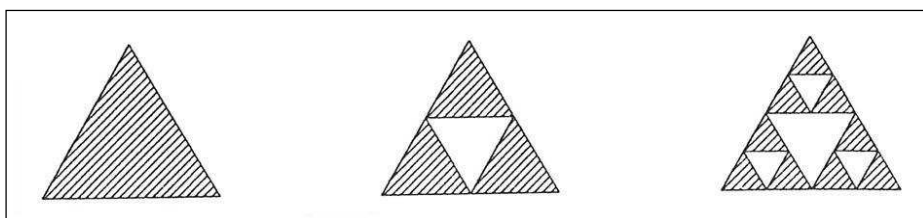
³ Z. Jacyna-Onyszkiewicz, *Piętnaście wykładów z kwantowej teorii pola*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 97–113; B. Greene, *Piękno wszechświata*, przeł. E.L. Łokas, B. Bieniok, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.

rza się teoretycznie w nieskończoność, uzyskując nowe figury geometryczne zwane fraktalami⁴. Najprostsze rodzaje transformacji samopodobieństwa figur geometrycznych przedstawione zostały na rysunkach 1–3⁵.

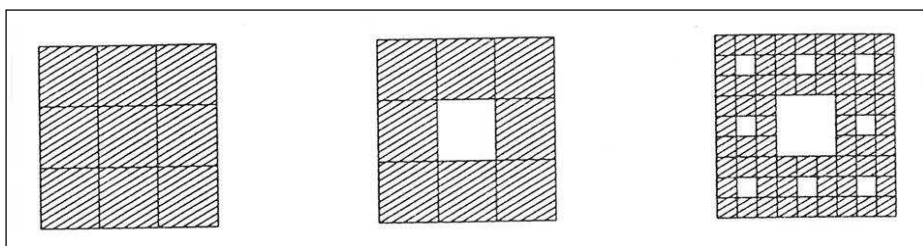
Przykłady generowania prostych fraktali:



Rys. 1. Krzywa Kocha



Rys. 2. Trójkąt Sierpińskiego



Rys. 3. Dywan Sierpińskiego

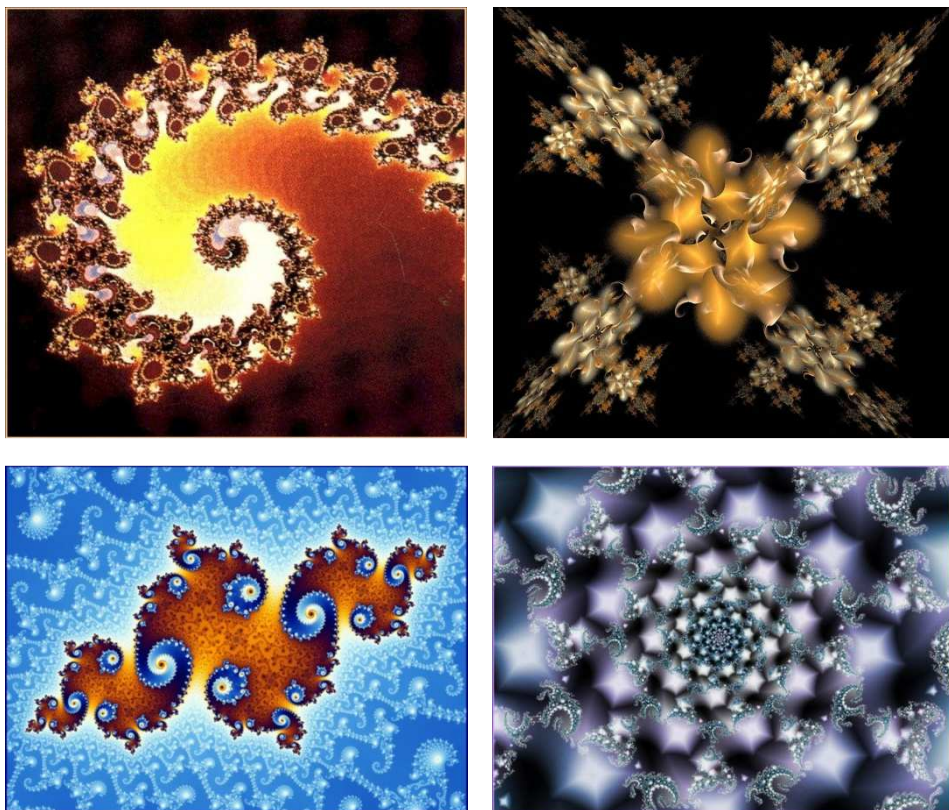
Fraktal (łac. fractus ‘złamany, cząstkowy’) oznacza po prostu obiekt samopodobny, którego części są podobne do całości. Fraktal ma względnie prostą matematyczną definicję rekurencyjną, dlatego posiada symetrię samopodobieństwa w dowolnej skali. Pojęcie fraktala zostało wprowadzone do matematyki

⁴ J. Kudrewicz, *Fraktale i chaos*, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 2007.

⁵ Rysunki zostały zaczerpnięte z pozycji: I.N. Bronsztejn, K.A. Siemiendajew, G. Musiol, H. Mühlig, *Nowoczesne kompendium matematyki*, przeł. A. Szczech, M. Gorzecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 898.

w latach siedemdziesiątych XX wieku przez francuskiego informatyka i matematyka Benoita Mandelbrota (1924–2010), urodzonego w Warszawie w rodzinie żydowskiej pochodzącej z Litwy. Struktury fraktalne tworzą nowy typ geometrii, nie mieszczący się w ramach tradycyjnej geometrii euklidesowej. Przy pomocy geometrii fraktalnej można opisać takie realne obiekty jak płatki śniegu, liść paproci, konary drzew, brzeg morski, dendryty itp.

Geometria fraktalna znalazła swoje zastosowanie w urządzeniach technicznych powszechnego użytku, jakimi są niewątpliwie telefony komórkowe. W telefonach komórkowych, ze względu na ich małe rozmiary, stosuje się bowiem mikropaskowe anteny fraktalne, zajmujące mało miejsca. Kształt anteny fraktalnej oparty jest na geometrii fraktalnej. Dzięki temu, że skomplikowane krzywe fraktalne wypełniają przestrzeń, powodują wydłużenie drogi prądów elektrycznych w mikropaskach, antena fraktalna, mimo małych wymiarów, ma właściwości techniczne takie jak o wiele większe anteny o tradycyjnej konstrukcji. Dodatkową i istotną zaletą anten fraktalnych jest ich szerokopasmowość.



Rys. 4. Przykłady pięknych fraktali (zdjęcia z internetu)

Dla nas istotny jest fakt, że wykorzystując technikę grafiki komputerowej można, dzięki prostym matematycznym wzorom rekurencyjnym, na ekranach monitorów generować bardzo piękne struktury fraktalne. Przykłady pięknych fraktali przedstawiono na rys. 4.

3. Piękno struktur funkcjonalnych

Konstruując urządzenia techniczne często nie kierujemy się kryterium piękną, lecz tylko ich przydatnością do pełnienia potrzebnych nam funkcji. Niekiedy okazuje się, że te stworzone wyłącznie dla celów praktycznych struktury funkcyjne, jakby mimochodem, są bardzo piękne. Piękno to jest pochodną głębokich symetrii praw przyrody. Fakt ten zilustrujemy na przykładzie piękna wygenerowanego przez prawa aerodynamiki, działu fizyki technicznej badającego przepływy gazów i sił występujące podczas ruchu ciał stałych w powietrzu. Prawa aerodynamiki są natomiast pochodną praw mechaniki i termodynamiki ośrodków ciągłych.

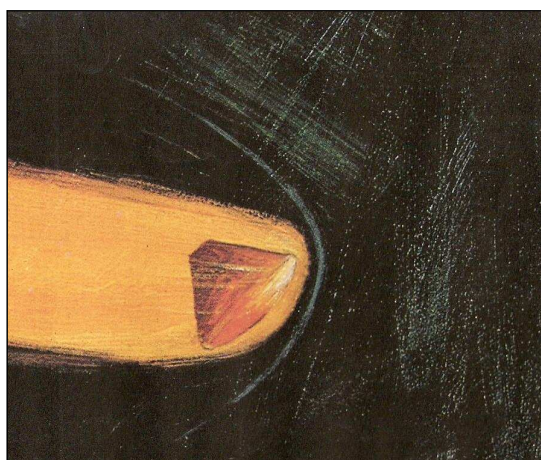
Niewątpliwie bardzo piękną strukturą funkcjonalną jest wyczynowy szybowiec (rys. 5), czyli statek powietrzny cięższy od powietrza (aerodyna) i nieposiadający własnego napędu. Taki szybowiec zaprojektowany jest głównie w celu posiadania jak najmniejszej prędkości opadania w możliwie szerokim przedziale prędkości (do około 250 km na godzinę). Dlatego posiada wysmukły kadłub o bardzo gładkiej i białej powierzchni oraz bardzo długie i wysmukłe (o dużym wydłużeniu) skrzydła wykonane z kompozytu węglowego, zakończone rozpraszaczami wirów, w celu zmniejszenia oporu powietrza. Dzięki temu szybowiec wyczynowy umożliwia przelot, w spokojnym powietrzu, z wysokości jednego kilometra na odległość ponad 50 kilometrów (najlepszy na świecie niemiecki szybowiec ASW 22 – aż 62 km). Piękny kształt wyczynowego szybowca wynika więc z funkcji, jakie ma spełniać oraz z praw aerodynamiki.



Rys. 5. Wyczynowy dwuosobowy szybowiec w locie – przykład pięknej struktury funkcjonalnej (zdjęcie z internetu)

Zupełnie inaczej wygląda szybowiec budowany obecnie przez NASA, który ma za zadanie bezpieczne sprowadzenie na Ziemię czterech astronautów z głębokiej przestrzeni kosmicznej, na przykład z okolic Księżyca czy Marsa. Szybowiec ten, czyli aerodyna bez własnego napędu (posiada on tylko raketowe silniki sterujące, umożliwiające odpowiednie jego ustawienie w stosunku do kierunku ruchu), po wtargnięciu do atmosfery ziemskiej, na wysokości około 120 km, z prędkością bliską drugiej prędkości kosmicznej, czyli w granicach 40 000 km/h, przez kilka tysięcy kilometrów będzie szybować w atmosferze, stopniowo obniżając swoją wysokość i prędkość, by w końcu wodować przy pomocy spadochronów w oceanie. Takie długie szybowanie w atmosferze ziemskiej jest konieczne. W przeciwnym przypadku bowiem astronauta doznawaliby przyspieszeń nie do zniesienia przez ich organizmy. W celu spełnienia tak skrajnej i złożonej funkcji szybowiec ten, będący lądowikiem statku kosmicznego noszącego nazwę MPCV (ang. Multi Purpose Crew Vehicle ‘wielozadaniowy pojazd załogowy’), ma kształt kapsuły w formie ściętego stożka o wysokości 3,3 m oraz sferycznej podstawie o średnicy 5,0 m. Kąt rozwarcia tego stożka wynosi 60 stopni, a jego środek masy, w celu nadania mu możliwości szybowania przy dużych prędkościach, nie pokrywa się z jego środkiem symetrii. Kształt lądownika MPCV wynika z praw aerodynamiki obowiązujących przy prędkościach hipersonicznych (wielokrotnie przewyższających prędkość dźwięku w powietrzu).

Powracając z głębokiej przestrzeni kosmicznej lądownik ten uderza w atmosferę ziemską sferyczną podstawą stożka, która nagrzewa się przez tarcie powietrza do około 2800 stopni Celsjusza. Fazę wejścia w atmosferę można



Rys. 6. Lądownik pojazdu załogowego szybujący w atmosferze z prędkością hipersoniczną (obraz pochodzi z pozycji reklamowej firmy North American Rockwell Corporation)

więc porównać do szesnastominutowego przebywania lądownika MPCV w piecu hutniczym, a wtedy sam statek kosmiczny przypomina pędzącą kulę ognistą czy bolid (rys. 6). Astronauci chronieni są przed tak wysoką temperaturą przez główną osłonę termiczną znajdującą się u podstawy stożka. Osłona ta wykonana jest z materiału ablacyjnego o nazwie avcoat, który topiąc się odbiera ciepło z pojazdu. Cały pojazd, w celu ochrony załogi przed wysoką temperaturą, ma budowę podobną do zwykłego termosu.

Omówione dwa rodzaje szybowców to dwa przykłady struktur funkcjonalnych, których swoiste piękno wynika z praw aerodynamiki. Ich piękne kształty są jednak zdecydowanie różne, ponieważ zaprojektowane są do funkcjonowania w skrajnie różnych zakresach prędkości oraz przeznaczone są do zupełnie różnych zadań. Przytoczone przykłady pokazują, że piękno ukryte w prawach fizyki przejawia się także w funkcjonalnych strukturach wytwarzanych przez ludzkość. Piękno funkcjonalnych struktur występuje oczywiście w materii ożywionej i to w ogromnej obfitości.

MECHANICYZM ROBERTA BOYLE’A. OD CHAOSU „RZEKI HERAKLITA” DO PIĘKNA ZEGARA ZE STRASBURGA

RADOSŁAW KAZIBUT

1. Wstęp

Robert Boyle urodził się w Irlandii 25 stycznia 1627 roku w Lismore Castle w hrabstwie Waterford. Zmarł 31 grudnia 1691 r. w Londynie. Był siódmym synem hrabiego Corcu. Odebrał staranne wykształcenie w elitarnej wszechnicy w Eton, które wzbogacił doświadczeniami zebranymi podczas podróży po Francji, Szwajcarii i Włoszech¹. Jego życiem kierowały dwie „namiętności”: z jednej strony głęboka, wręcz fanatyczna, religijność, a z drugiej strony filozofia naturalna, która miała stanowić uzasadnienie i potwierdzenie pierwszej. Jego dociekania i osiągnięcia naukowe – między innymi z zakresu chemii, fizyki, hydrostatyki, medycyny, geologii – decydują o tym, iż jest on jedną z najistotniejszych postaci „rewolucji naukowej” XVII wieku. W ogromnym dorobku naukowym Boyle’a szczególne miejsce zajmuje rozprawa *The Sceptical Chymist*. Dzieło to, które jest wykładem zasady „nowej” metodologii deprecjonującej założenia praktyki alchemicznej i arystotelizmu jest zarazem symbolicznym początkiem nowożytnej chemii. Idee w nim zawarte są manifestem odrzucenia irracjonalnego i magicznego sposobu wyjaśniania alchemików na rzecz odwołania się do zasad mechanistycznej filozofii korpuskularnej².

¹ *Encyclopedia of the Scientific Revolution from Copernicus to Newton*, red. W. Applebaum, Garland Publishing, Inc. A Member of the Taylor & Francis Group, New York–London 2000, s. 157.

² T.H. Levere, *Transforming Matter. A History of Chemistry from Alchemy to the Buckyball*, The Johns Hopkins University Press, Baltimor 2001, s. 14–27.

W rozumowaniu Boyle'a przekonanie o doskonałości świata zbudowanego według praw mechaniki, pełniło funkcję swoistego pomostu pomiędzy sferą „kultury” a „natury”. W swoich rozważaniach będąc dowodził, iż kategoria „piękna” może być traktowana – w kontekście rozważań Boyle'a – nie tylko jako kategoria estetyczna, ale przede wszystkim jako dyrektywa metodologiczna, która ujmowana jest jako swoisty nakaz poszukiwania zasad konstytuujących doskonałość świata.

2. Zarys założeń filozoficzno-metodologicznych Roberta Boyle'a

W przekonaniu Boyle'a i innych badaczy XVII wieku – praktyka badawcza przyrodoznawstwa powinna być zorganizowana w dwóch obszarach: historii naturalnej i filozofii naturalnej. Używając współczesnej terminologii te sfery możemy określić mianem kontekstu: odkrycia i uzasadnienia. Jednakże według Boyle'a głównym zadaniem badacza powinno być gromadzenie wiedzy o faktach, a w mniejszym stopniu ich wyjaśnianie. U podstawy tego sposobu ujmowania zasad uprawiania poznania naukowego leży zestaw założeń, które można ująć w trzech płaszczyznach: epistemologicznej, metodologicznej i ontologicznej.

Probabilistyczna koncepcja wiedzy odgrywa centralną rolę na gruncie epistemologicznych przekonań Boyle'a. Eksperymentalizm i indukcjonizm są z kolei głównymi metodologicznymi przesłankami rozumowań Boyle'a, a reguła „istnieje materia i jej ruch” jest fundamentem ontologicznym jego filozoficznej wizji świata.

„Do tej samej rzeki [...] nie można wejść dwa razy i nie można dwa razy dotknąć tej samej zniszczalnej substancji w tym samym stanie, gdyż w skutek gwałtowności i szybkości jej przemiany rozprasza się i znowu się łączy, zbliża się i oddala”³. Słowa te przypisuje się Heraklitowi z Efezu i traktuje się je jako wyraz jego probabilistycznej koncepcji ontologicznej i epistemologicznej. Konsekwencje takiego sposobu ujmowania dynamizmu rzeczywistości można dostrzec w teorii wiedzy Boyle'a. W tym zakresie Boyle był jednym z najważniejszych siedemnastowiecznych rzeczników poglądu, iż wiedza ma charakter tylko prawdopodobny. Zadaniem eksperymentatora jest wychwytywanie z „heraklitejskiej rzeki” poszczególnych faktów, które w odpowiednich przygotowanych przez badacza okolicznościach mogły być uznane za pewne. Badacz opierając swoje prace doświadczalne na metodzie indukcyjnej i eksperymentalnej może zdobyć wiedzę, która będzie spełniała wymogi nakładane na wiedzę naukową,

³ Cyt. za: G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, przeł. E.I. Zieliński, tom I, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin, 2000, s. 94.

gdyż będzie wiedzą intersubiektywnie powtarzalną, sprawdzalną i komunikowalną, a tym samym nie tylko prawdziwą z pewnym prawdopodobieństwem. W tej mierze Boyle był wierny wyłożonej przez Francisa Bacona zasadom prowadzenia badań eksperymentalnych.

Dwie są i tylko mogą istnieć drogi poszukiwania i odkrywania prawdy. Jedna od zmysłów i twierdzeń szczegółowych wznosi się od razu do twierdzeń najbardziej ogólnych, i na podstawie tych zasad naczelnych i ich niewzruszonej prawdziwości ocenia i odkrywa twierdzenia średniej ogólności; ta droga jest normalnie w użyciu. Druga wyprowadza twierdzenia ogólne od zmysłów i twierdzeń szczegółowych, posuwając się nieprzerwanie i stopniowo wzwyż, aby na końcu dojść do tego, co najbardziej ogólne; ta droga jest prawdziwa, lecz nie uczęszczana⁴.

Boyle miał świadomość niuansów stosowania metody indukcyjnej i zaprojektował swoją metodologię w taki sposób, aby jego prace nie były tylko rutynowym zbieraniem faktów. Tym samym jego sposobu eksperymentowania i gromadzenia wiedzy naukowej nie można sprowadzić tylko do „kubłowej teorii” wiedzy, w której zakłada się, iż badacz gromadzi tylko poszczególne twarde fakty, nie dokonując żadnej ich systematyzacji i uogólnienia. Podobnie jak Bacon, był on przekonany o tym, iż refleksja teoretyczna nie może ignorować danych empirycznych.

Robert Boyle z całą pewnością był, obok Bacona, jednym z pierwszych filozofów eksperymentu, a zarazem – za sprawą współpracy z Robertem Hookiem – jednym z pierwszych praktyków sztuki badań eksperymentalnych. Doskonałą egzemplifikacją tego faktu są liczne przeprowadzone i opisane przez Boyle'a eksperymenty, a w szczególności eksperymenty z wykorzystaniem pompy próżniowej, które za sprawą prac socjologów nauki stały się – w świadomości humanistów – swoistą jego wizytówką. Boyle rozróżniał dwa typy prac eksperymentalnych: „sondujące” i „badawcze”. Eksperymenty „sondujące” pełniły funkcję probierza: po pierwsze – przyjmowanych w danym doświadczeniu założeń teoretycznych, po drugie – „czystości” używanych substratów oraz po trzecie – poprawności kalibracji użytych w pracach doświadczalnych instrumentów. Z kolei w ramach eksperymentów „badawczych” – Boyle testował stawiane przez siebie hipotezy badawcze i eksperymentalnie sprawdzał zasadność potocznie żywnych przekonań⁵. Można przyjąć, iż eksperymenty „sondujące” były swoistym wstępem do eksperymentów „badawczych”.

Fundamentalnym założeniem ontologicznym Boyle'a było przyjęcie stanowiska materialistycznego – istnieje materia i jej ruch. W jego rozumieniu mate-

⁴ F. Bacon, *Novum Organum*, przeł. Kazimierz Ajdukiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1955, s. 62.

⁵ T.H. Levere, op. cit., s. 20.

ria jest rozciągląym, podzielnym i nieprzenikliwym substratem – powszechną i uniwersalną podstawą wszystkich ciał. W naturze takiej materii leży ruch, który decyduje o tym, iż w świecie możemy doświadczyć wielości jej organizacji w świecie przyrody⁶. Wyraźnie widać, iż Boyle wpisuje się powyższymi poglądami w nurt dyskusji, który ukonstytuowany został za sprawą jońskich filozofów przyrody już u zarania filozoficznej refleksji. Oryginalność zaproponowanego przez niego rozwiązania problemu „jedność – wielość” nie leży w zerwaniu z tradycją filozoficzną. Nowatorstwo podejścia Boyle’a do tego zagadnienia polega na tym, iż formułowane tezy ontologiczne uzasadniał odwołując się do rezultatów osiągniętych za pomocą metody eksperymentalnej, a nie poprzez metafizyczną spekulację tak, jak to czynili starożytni filozofowie i średniowieczni scholastycy. Właśnie przyjęcie postawy empirycznej było podstawą przeprowadzonej przez Boyle’a krytyki arystotelesowskiej metafizyki jako nieużytecznej z perspektywy nowożytnej filozofii naturalnej. Można jednoznacznie stwierdzić, iż stanowisko materialistyczne i indukcjonistyczne oraz eksperymentalizm jest fundamentem, na którym oparta jest filozofia mechanicystyczna Roberta Boyle’a.

Jak stwierdzałem powyżej, Boyle podnosi w swoich rozważaniach klasyczne problemy z zakresu filozofii przyrody, proponując zarazem ich nowatorskie rozwiązanie. Jak sam podkreśla: „kiedy mówię o filozofii korpuskularnej lub filozofii mechanicystycznej daleki jestem od epikurejskiego atomizmu (...)”⁷. Boyle zrywa ze starożytnymi ideami, wprowadzając całkowicie nowy sposób opisywania świata za pomocą oddziaływań mechanicznych, które można ująć zarówno w aspekcie jakościowym, jak i przede wszystkim ilościowym. W jego przekonaniu prawa natury są indukcyjnie i eksperymentalnie uogólnionymi regułami ruchu materii. Dlatego też idee filozofii naturalnej są najdoskonalszym sposobem opisanego i wyjaśnienia zasad rządzących światem przyrody. Decyduje o tym to, iż zasady mechaniki są: po pierwsze, jasnym i jednoznacznym sposobem opisu fenomenu dynamiki „rzeki Heraklita” i dostarczają prostego pod względem ontologicznym sposobu wyjaśnienia zjawiska przemiany substancjalnej w świecie przyrody (istnieje tylko materia i jej ruch) – w przeciwieństwie do koncepcji arystotelesowskiej; po drugie, dwa wyodrębnione podstawowe substraty ontologiczne (materia i ruch) są już nieredukowalnymi pierwiastkami metafizycznymi – nie może istnieć nic bardziej podstawowego; po trzecie, wyjaśnienie Świata za pomocą zasad mechaniki jest najbardziej uniwersalną i płodną

⁶ R. Boyle, *The Origin of Forms and Qualities. According to the Corpuscular Philosophy*, [w:] Idem, *Selected Philosophical Papers of Robert Boyle*, red. M.A. Stewart, Hackett Publishing Company, Indianapolis-Cambridge, 1991, s. 18.

⁷ R. Boyle, *About the Excellency and Grounds of the Mechanical Hypothesis*, [w:] *Selected Philosophical Papers of Robert Boyle*, op. cit., s. 138.

heurystycznie metodą⁸. W krótkim, nigdy nie dokończonym i publikowanym tekście pt. *Requistites of a Good Hypothesis* Robert Boyle sformułował metodologiczne kryteria doskonałości hipotezy. Hipoteza doskonała jest jedynym dobrym niesprzecznym wyjaśnieniem zaobserwowanych faktów. Jest płodna heurystycznie, ale także umożliwia eksperymentalne sprawdzanie ustalonej bazy empirycznej⁹. Według Boyle'a hipoteza mechanicystyczna – a tym samym cała filozofia mechanicystyczna – spełnia te kryteria. Zatem, hipoteza mechanicystyczna jest dobra, doskonała i w swojej prostocie i doskonałości po prostu piękna.

Przedstawione powyżej podstawowe założenia filozofii mechanicystycznej stały się fundamentem wielkiej rewolucji naukowej XVII wieku. Luminarze tej rewolucji dokonali destrukcji arystotelesowsko-scholastycznego paradygmatu uprawiania przyrodoznawstwa, zastępując go wiarą w możliwość sprowadzenia wszystkiego do prostych i pięknych praw mechaniki.

„Mechanistyczne przekonanie o prostocie świata łączyło się z przekonaniem o istnieniu pewnych elementarnych składników rzeczywistości, których poznanie umożliwia wyjaśnienie bardziej złożonych zjawisk. Tę poznawczą tęsknotę za elementarnością można by porównywać ze średniowieczną tęsknotą za kamieniem filozoficznym, którego użycie pozwalało przekształcać jedne substancje w drugie po wymówieniu uniwersalnej formuły. Okultystyczna wiara w nieograniczone możliwości kamienia filozoficznego została w filozofii mechanicyzmu zastąpiona nową wiarą w nieograniczone możliwości mechaniki, która zawierać miała panaceum na wszystkie problemy ludzkiej egzystencji”¹⁰.

Prawa mechaniki zostały uznane za uniwersalny „klucz” znajdujący swoje zastosowanie w rozważaniach ontologicznych, epistemologicznych i metodologicznych. Ludzkość stworzyła narzędzie, za pomocą którego mogła w sposób jasny i wyraźny wyartykułować swoją wiarę w doskonałość i piękno Wszechświata.

3. Platońskie Piękno, „hybrydy Latoura” i zegara ze Strasburga

Piękno wraz z Prawdą i Dobrem umieszczone zostało przez Platona na szczycie „piramidy aksjologicznej”. W jego teorii idei te trzy kategorie zajmują

⁸ Ibidem, s. 139–141.

⁹ R. Boyle, *Requistites of a Good Hypothesis*, [w:] *Selected Philosophical Papers of Robert Boyle*, op. cit., s. 119.

¹⁰ J. Życiński, *Wielość mechanicyzmów*, [w:] J. Życiński, M. Heller, *Wszechświat – maszyna czy myśl? Filozofia mechanicyzmu: powstanie – rozwój – upadek*, Polskie Towarzystwo Teologiczne, Kraków, 1988, s. 15.

centralne miejsce tworząc swoistą triadę współistnienia, w której każdy poszczególne jej element jest immanentną częścią dwóch pozostałych. Platon ujmuje to zespolenie poprzez włożenie w usta Sokratesa następujących słów: „Nieprawdaż, jeżeli jedną postacią nie potrafimy dobra schwycić, to weźmy je w trzy: piękność, proporcjonalność i prawdę; powiedzmy, że to jest niby jedność i raczej ona niż składniki mieszaniny sprawia to, że ta mieszanina jest dobra”¹¹. W platońskiej strukturze świata idee zajmują najwyższy poziom bytowania – świat inteligibilny. Tylko idee istnieją rzeczywiście i samoistnie, a poznać je można tylko za sprawą namysłu intelektualnego, który wymaga odrzucenia wszelkich podstaw empirycznych. Wszystko to, co ma wymiar materialny jest tylko miernym i niedoskonałym cieniem idei i nie może być pośrednikiem między intelektem ludzkim, a światem inteligibilnym. W *Timajosie* Platon stwierdza: „Kiedy się tak te rzeczy mają, to zgodzić się trzeba, że istnieje jeden rodzaj rzeczy, niezmienny, niezrodzony i nieginący, który ani w sobie nie przyjmuje niczego skądinąd, ani sam w nic innego nigdzie nie przechodzi, niewidzialny i w żaden inny sposób niedostrzegalny – oglądać go może tylko myśl rozumna”¹². Taka konstrukcja teorii idei ustanawia w dyskursie filozoficznym jedną z podstawowych opozycji: cielesne – niecielesne. W systemie Platona wszystko to, co ponadzmysłowe zostaje utożsamione z doskonałością, natomiast to, co zmysłowe – jest synonimem ułomności. Przedmiotem poznania i refleksji filozoficznej może być tylko to, co ogarnia intelekt, a nie doświadczenie zmysłowe – świat idei. W przypadku kategorii Piękna Platon robi wyjątek – stwierdzając, iż zmysłowe doznanie piękna, będące wynikiem empirycznego doświadczenia bytu w wymiarze materialnym, jest swoistym preludium do przeżycia i uchwycenia piękna w jego ponadzmysłowej istocie. Zatem piękno zmysłowo doznawane nie jest tylko nędznym odbiciem doskonałego Piękna, ale jest „materialną sugestią jego istnienia” – swoistą jego „empiryczną awangardą”. Jednym z rezultatów rozważań Platona jest ufundowanie w dyskursie filozoficznym podstawowych opozycji, za pomocą których podejmowana jest filozoficzna refleksja nad światem. Można powiedzieć, iż założenia systemu Platona różnicują rzeczywistość przeciwstawiając to, co zmysłowe temu, co ponadzmysłowe, empiryczne temu, co nieempiryczne itd. Platon „wykopuje” przepaść pomiędzy tym, co po stronie intelektu, a tym co po stronie zmysłów, pomiędzy naturą a kulturą. Od tego czasu rozpoznanie, a także pogłębienie takiego dychotomicznego sposobu myślenia o świecie stało się jednym z centralnych zagadnień rozważań filozoficznych. Równocześnie podejmowano wysiłek „przerzucenia pomostu” pomiędzy stworzonymi przez Platona stronami opozycji. Doskonałą

¹¹ Platon, *Fileb*, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty, 2002, s. 83.

¹² Idem, *Timaios*, [w:] Idem: *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa 2007, s. 329.

egzemplifikacją takiej próby są neopozytywistyczne rozważania nad statusem hipotez pomostowych. Z drugiej strony można wskazać w dyskursie filozoficznym usiłowania zmierzające do przełamania platońskiego dualizującego paradygmatu i zastąpienie go niedualizującym sposobem mówienia i myślenia o rzeczywistości¹³. W tym nurcie sytuuje się koncepcja Bruno Latoura. Autor koncepcji „aktora i sieci” obok platońskiej dychotomii natura – kultura wprowadza zewnętrzne wobec niej rozróżnienie na procesy puryfikacyjne i na procesy translacyjne. „Puryfikacja” jest metodą wpisującą się w dualizujący paradygmat platoński, a metoda translacji jest „nieuświadomioną” podstawą pierwszej. „Pierwszy zespół praktyk wytwarza za pomocą „translacji” mieszaniny zupełnie nowego rodzaju – hybrydy natury i kultury. Drugi zespół praktyk wytwarza za pomocą „puryfikacji” dwie całkowicie różne przestrzenie ontologiczne – jedną dla ludzi, drugą dla nie ludzi. Bez pierwszego zespołu praktyk puryfikacja byłaby pusta lub zbyteczna. Bez drugiego – praca translacji zostałaby spowolniona, ograniczona, a nawet zawieszona. Pierwszy zespół odpowiada temu, co nazwałem siecią, drugi temu, co określiłem mianem krytyki. Pierwszy łączyłby w nieprzerwany łańcuch chemię wysokich warstw atmosfery, strategie naukowe i przemysłowe, uprzedzenia szefów państw i lęki ekologów. Drugi – ustanawiałby podział między światem natury (który zawsze już był na swoim miejscu), społeczeństwem (z jego przewidywalnymi i stabilnymi interesami i stawkami) oraz dyskursem (niezależnym zarówno od problemu referencji, jak i od społeczeństwa)¹⁴. Zatem hybrydy są „filarami”, na których opierają się dwie strony „mostu” – jedna mająca swój początek po stronie Natury i druga – zaczynająca się na „brzegu” Kultury. W hybrydach spotyka się to, co jest wytworem ludzkiej aktywności intelektualnej z tym, co jest zawsze zastanym w świecie, czyli z tym, co po stronie przedmiotu. Hybrydy ujawniają w sobie to, co jest widzialne i empirycznie doświadczane przez człowieka oraz to, co jest niedostrzegalne i niedoświadczalne empirycznie. Zgodnie z deklaracjami Latoura powstaje „sieć” interakcji – partycypacji w kulturze – której punktami węzłowymi są poszczególni „aktorzy” będący w gruncie rzeczy hybrydami. Przykładem takiej hybrydy – wskazanym przez Latoura – jest boyle’owska pompa próżniowa¹⁵. Z jego punktu widzenia pompa jest konstruktem poznawczo-

¹³ J. Mitterer, *Ucieczka z dowolności*, przeł. A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004 s. 24–87.

¹⁴ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, s. 22.

¹⁵ Jeden z pierwszych instrumentów laboratoryjnych skonstruowany przez Boyle’a w latach 1658–1659 – pompa próżniowa była pierwszym urządzeniem, które umożliwiało dokonywanie pomiarów ciśnienia za pomocą manometru rtęciowego. Prace badawcze z wykorzystaniem pompy przeprowadzone przez Boyle’a były jednymi z pierwszych eksperymentów przeprowadzonych w „izolowanych warunkach” – co umożliwiało badaczowi kontrolę przebiegu zjawiska.

społecznym, hybrydą, w której łączy się cały szereg czynników (innych aktorów i hybryd) począwszy od ewidencji empirycznej, przez światopogląd Boyle'a, zręczność i pomysłowość Hooke'a, Royal Society, prawa mechaniki, krytykę arystotelesowskiej koncepcji żywiołów itd. Należy uznać, iż hybrydy są złożeniami składników materialnych i intelektualnych, doświadczenia zmysłowego i namysłu intelektualnego.

Zegar ze Strasburga jest swoistym materialnym ucieleśnieniem się metafory mechaniczycznej. Dla Boyle'a i wielu innych filozofów naturalnych XVII wieku urządzenie to było modelem rzeczywistości, który swoją konstrukcją uzasadniał – na płaszczyźnie epistemologicznej, ontologicznej i metodologicznej – doniosłość hipotezy mechaniczycznej. Zegar ze Strasburga jest wyrafinowanym urządzeniem, które nie tylko odmierza czas, ale jest niezwykłym kalejdoskopem jego upływu zarówno w aspekcie ilościowym, jak i jakościowym. Kiedy człowiek obserwuje to urządzenie dostrzega – doświadcza zmysłami – ruch wskazówek zegara po cyferblacie, upływające dni i zmiany pór roku przedstawiane przez inne elementy urządzenia ze Strasburga. Analogicznie do doświadczeń w świecie przyrody istnienia materii i jej przemian. Zatem tym, co istnieje jest: zegar, jego cyferblat, wskazówki i ruch wskazówek po tarczy zegara. Jednak patrząc na zegar (świat natury) starano się zrozumieć jak on działa – musi istnieć mechanizm, który wytwarza fenomen ruchu obserwowany przez nas. Tak, jak za cyferblatem istnieje złożony mechanizm zegara, tak za fenomen istnienia materii i ruch w przyrodzie odpowiadać musi jakiś mechanizm. To intelekt nakazuje nam wierzyć w to, iż ruch wskazówek po cyferblacie jest generowany przez złożony mechanizm. Z samego doświadczenia empirycznego nie sposób wywieść tego przekonania. Jednakże to zmysły – w przekonaniu Boyle'a – są podstawą poznania ludzkiego, gdyż one dostarczają umysłowi swoistej fenomenologicznej bazy poznania. Jednak, aby zrozumieć zjawiska otaczające człowieka, umysł musi rozpoznać zasady rządzące światem przyrody. Zatem intelekt nie tylko podpowiada nam, iż za różnorodnością i wielością zjawisk stoi ład i porządek, ale również zachęca nas, aby rozpoznać zasady organizujące doskonałość świata przyrody. Obserwując ruch wskazówek zegara ze Strasburga nie tylko dostrzegamy cykliczność i regularność zmiany, ale chcemy poznać budowę mechanizmu powodującego ruch wskazówek. Boyle i inni filozofowie naturalni XVII wieku rozumowali w następujący sposób: jeżeli człowiekowi w doświadczeniu zmysłowym jawi się doskonałość materii i jej ruch to również mechanizm będący przyczyną tej doskonałości również musi być mechanizmem doskonałym. Jeżeli świat przyrody człowieka zachwyca swoją doskonałością to rozum podpowiada, iż zasady rządzące naturą muszą tę doskonałość determinować. Zarówno to, co materialne, jak i intelektualne pociąga człowieka swoim pięknem. To odczucie piękna spaja ze sobą dwie – rozcięte przez Platona – sfery doskonałości.

4. Podsumowanie – kategoria „piękna” jako dyrektywa metodologiczna

W latach osiemdziesiątych XX wieku rozważania nad dziejami nauki prowadzone przez przedstawicieli nurtu historyczno-psychologiczno-socjologicznego zapoczątkowały nowy sposób podejścia do zagadnienia odkrycia naukowego¹⁶. We wcześniejszych analizach z zakresu historii nauki proces ten był sytuowany jako zasadniczo nie rekonstruowalny obszar subiektywnej, intelektualnej aktywności badacza, niejednokrotnie spychanej do pokładów nieświadomej jego aktywności. Można stwierdzić – z dużą dozą pewności – że problem odkrycia naukowego z tego powodu właściwie pozostawał poza obszarem zainteresowań filozofów nauki, którzy w swoich badaniach koncentrowali się przede wszystkim na rozpoznaniu zasad rządzących procedurami uzasadniania wiedzy naukowej. Badacze nurtu historyczno-psychologiczno-socjologicznego wykazali, iż w naukach przyrodniczych odkrycie naukowe nie jest tylko i wyłącznie udziałem genialnych jednostek, ale jest procesem, który ulega historycznym fluktuacjom i jest determinowany przez zmienny zestaw czynników psychologicznych i socjologicznych. W filozoficznej refleksji nad poznaniem naukowym zaczęto w coraz większym stopniu uwzględniać wpływ determinant pozapoznawczych na rozwój wiedzy naukowej. Wśród wielu czynników kategoria przeżycia estetycznego doświadczanego przez uczonego w trakcie prowadzenia prac badawczych, którego źródłem miał być sam przedmiot badania, była ujmowana jako jedna z pozapoznawczych determinant rozwoju nauki. Rzeczywiście, gdy sięgnie się do wspomnień i refleksji nad praktyką badawczą przyrodników nader często pojawia się ten sam motyw estetycznego zafascynowania pięknem przyrody, elegancją rachunków matematycznych czy też doskonałością i prostotą danej sytuacji eksperymentalnej¹⁷.

Sądę, iż na tej podstawie, w refleksji podejmowanej na gruncie filozofii nauki, został bardzo mocno zakorzeniony pogląd, iż kategoria piękna pojawia się w rozważaniach przyrodników tylko i wyłącznie jako kategoria estetyczna. Z całą pewnością przekonanie to jest w dużym stopniu uzasadnione. Jednak, jak

¹⁶ Prekursorem tego nurtu jest Ludwik Fleck, którego rozprawa pt. *Powstanie i rozwój pojęcia faktu naukowego* powstała jeszcze przed II wojną światową. W latach osiemdziesiątych XX wieku do idei Flecka nawiązuje T. Kuhn tworząc swoją koncepcję „rewolucji naukowych”. Jego praca pt. *Struktura rewolucji naukowych* jest kanonicznym przykładem rozważań prowadzonych w ramach nurtu h-s-p. Oprócz Kuhna do tego nurtu należy zaliczyć m.in. takich badaczy, jak: I. Lakatos, P. Fayrabend, H. Tollmin. Jest to formacja pod wieloma względami niejednorodna, jednak konstytutywne dla tego nurtu jest przekonanie, iż proces odkrycia naukowego może być opisywany za pomocą narzędzi zapożyczonych z psychologii i socjologii.

¹⁷ Doskonałym przykładem mogą być rozważania przedstawicieli francuskiego konwencjonalizmu H. Poincarego i P. Duhema, którzy byli zarówno aktywnymi naukowo fizykami, jak i filozofami nauki.

wykazałem odwołując się do poglądów Roberta Boyle’a, pojęcie piękna, a ściślej rzecz biorąc – swoiste przeświadczenie, że piękno jest immanentną cechą świata, funkcjonuje w rozważaniach przyrodników także jako swoista kategoria metodologiczna. Założenie to jest ważnym elementem schematu pojęciowego, który badacz nakłada na uzyskiwaną w trakcie pomiaru ewidencję empiryczną. Umysł badacza, ukształtowany poprzez partycypację w określonej kulturze naukowej, w sposób zupełnie naturalny poszukuje w świecie ładu, prostoty, symetrii, proporcji, doskonałości i innych atrybutów przypisywanych idei piękna. Zatem należy uznać, iż w określonych sytuacjach naukowcy po prostu z puli możliwych hipotez, uzasadnień lub teorii wybierają tę, którą uznają za piękniejszą, a tym samym za dobrą i prawdziwą. Zapewne wielu luminarzy nauki przyjęłoby bez większych zastrzeżeń metodologiczną dyrektywę – „zawsze w laboratorium poszukuj piękna”.

PIĘKNO, CZYLI WIECZNOŚĆ UKAZUJĄCA SIĘ W CZASIE

JULIUSZ GRZYBOWSKI

Można powiedzieć, że płacimy za błędy przodków. Nic nowego, przodkowie również błędzili, a czas nie pomny na nasze najnowsze wynalazki światopoglądowe, chętniej się jednak trzyma dróg starych i sprawdzonych i za błędy przodków wciąż karze surowo. Błąd, o którym mówimy, błąd wobec piękna, z początku polegał na nadmiarze, z początku, bowiem później przerodził się w niedostatek. Dumne następowanie po sobie kanonów zawsze mogło zwieść ku wątpieniu, dostoyny jednak krok i nieśpieszne zawsze i niepewne z jednego ku drugiemu przechodzenie zawsze przecieź utwierdzało arystotelesowe prawidło, że kultura naśladowuje naturę. Piękno, rozpoznawalne w takim przechodzeniu, jako uchwycone w naśladowaniu pozostawione poprzez bogów ślady, przychodziło i odchodziło, ślad bowiem jest zawsze na-śladowaniem, to znaczy ukazuje się w ruchu. Oczywiście, kanon zawsze kusił utrwaleniem, zatrzymanie śladu jest jednak odrzuceniem jego istoty, posłuszeństwo wobec bogów zmuszało przeto do postępowania, nawet wtedy, a być może zwłaszcza wtedy, gdy posłuszeństwo trudne było do zniesienia.

Sytuacja jest, ogólnie mówiąc, trudna; namysł nad pięknem, jeśli w ogóle się jeszcze gdzieś toczy, ugrzązł w jałowych w gruncie rzeczy sporach o prawomocność kanonu i chociaż każdy spór dowodzi przecieź jasno zainteresowania, jałowość staje się coraz bardziej namacalna. Nie ma się zatem co dziwić, że tu i ówdzie wyprawia się pięknu pogrzeb, nierzadko z należyty mi honorami i choć ostatnie szanse wciąż trzymają się uporczywie, wiele wskazuje na to, że dowódcy utracili już dawno łączność z centralą i walczą nie wiedząc o tym, że król już dawno abdykował. Pewnie, pojawiają się uzurpatorzy, niektórzy nawet, jak to z uzurpatorami przecieź bywa, pełni wdzięku i zasobni w świetnie wyszkolone wojsko. Cóż jednak, gdy krew w nich nie płynie królewska. A zatem spośród zgłiszczy dogorywającej bitwy coraz wyraźniej przeziiera bezkrólewie.

De gustibus non disputandum est, jak powiadali Rzymianie, i trzeba przyznać, że po raz kolejny przychodzi nam się zmierzyć z twierdzeniem, że piękno jest jedynie sprawą gustu i choć zmysł smaku, na zasadzie pokrewieństwa ciągle przecież dowodzi istnienia swojego przedmiotu, nie pozwala jednak na jego obronę a zatem, czego by nie mówić, sprowadzenie piękna do gustu sankcjonuje niejako wygnanie piękna ze świata nie tylko uczonych rozmów, ale i ze świata w ogóle. Piękno zatem zdaje się być czymś, co stanowi, rzecz jasna o powadze własnego świata, prowadzi i wciąż winno prowadzić ku pokrewieństwu z tym, co bliskie, ku poszukiwaniu przyjaciół, a więc tych, którzy wspólną mając duszę gustami się wspólnymi dzielą, nie domaga się już jednak piękno i domagać się nie może toczenia bojów. Woli tkwić w skrytości własnych przeżyć i nie chce już wychodzić na światło dzienne. A przecież światło jest raczej, aniżeli mrok, miejscem piękna właściwym, każdy wszak, który piękna dotknął, czuje się słusznie wybrańcem bogów i chce wobec wszystkich piękno rozślawić i walczyć o nie. Może być rzecz jasna tak, że to wszystko pieśń przeszłości i choć przepelniona smutkiem to jednak wobec wyroków konieczności bezbronna. Nie potrafimy przecież wskrzeszać umarłych, a nawet gdybyśmy taką sztukę posiadli, raczej nie powinniśmy czynić z niej użytku, przede wszystkim dlatego, że ci, którzy umarli, za sprawą nieśmiertelności musieliby na zawsze zamilknąć. Cóż jednak począć wtedy, kiedy nazywając coś pięknym czujemy, że nazywamy coś tego czegoś imieniem?

„Należy iść za tym, co wszystkim wspólne”¹, jak mawiał mędrzec Heraklit, a zatem to, co uwspólnić się nie chce, uznane być musi za nierozumne i choć może póki co nierozumność tu i ówdzie, na prawach sentymentu może liczyć na pobłażliwość, nie może już jednak liczyć na uznanie. Jeżeli bowiem Logos, zgodnie ze swoją etymologią, dopuszcza do głosu to tylko, co pozwoli się w jednym słowie (λόγος) zebrać (λέγω), wtedy to, co niesprowadzalne, a zatem samozwańcze, chciałoby się może nawet powiedzieć anarchiczne, stacjonować może co najwyżej pod murami miasta, jako ludy dzikie i nieokrzesane, dopuszczane do głosu jedynie w chwilach najwyższego zagrożenia. Być może Logos, czego by nie mówić, już od długiego czasu znajduje się w stanie zagrożenia, stanie zagrożenia, któremu na imię bezpieczeństwo. Od długiego czasu, czyli mniej więcej od czasów Platona.

1. Czy rozumiemy Timajosa?

Ile razy ten, co coś tworzy z oczyma nieustannie utkwionymi w to, co istnieje samo w sobie, i posługuje się takim modelem, ile razy stara się wywołać w swojej kreacji jego formę i jej cechy, tyle razy wszystko to, co tak tworzy, jest z konieczności piękne. Przeciwnie, jeśli wpa-

¹ Heraklit z Efezu B2 [wyd. pol. Heraklit, *Fragmenty*, przeł. K. Mrówka, Warszawa 2004, s. 34.

truje się w to, co jest zrodzone, jeśli posługuje się modelem zrodzonym, jego kreacja nie będzie piękna².

Tak mówi Timajos, tytułowy bohater dialogu Platona. Jesteśmy w trakcie tworzenia świata, przypatrujemy się działaniu najwyższego boga, musimy być zatem pełni najwyższej troski, aby swoją obecnością jego działań nie zmącić. Z początku obraz wydaje się zrozumiały: piękno tego, co stworzone, opiera się i opierać się musi na wiecznym modelu tego, co zawsze takie samo. To wszystko, dla czego wzorem jest to, co wieczne, z konieczności musi być piękne. O jakim jednak pięknie Platon mówi? O pięknie stworzenia? O pięknie samym w sobie? Czy może o obydwu na raz? Słowem, czy fragment powyższy może się stać podstawą do zapytywania o piękno? Jeżeli bowiem przedstawiałby jedynie fragment odpowiedzi i pytanie dotyczyć by mogło jedynie fragmentu. Tylko czy to jest miejsce, aby wprowadzać, tym bardziej jako grunt, podział na piękno stworzenia i piękno samo w sobie? Rzecz jasna, dobrze się, podczas omawiania dokonań Platona, w objęciach takiego podziału czujemy, ale pomni tego, że dobre samopoczucie bywało nieraz znamieniem zasadzki, sąd o podziale piękna winniśmy póki co zawiesić. Zwróćmy póki co uwagę, że w wypowiedzi Timajosa racją dla piękna zdaje się być to, co wieczne jako takie, wieczne rzecz jasna oglądane jako model, ale próżno by przecież szukać w nim tutaj jakichkolwiek rozróżnień czy tym bardziej hierarchii. A przecież zwykliśmy, jako sumienni przecież czytelnicy *Ucztę, Fajdrosa* czy nawet *Hippiasza Większego*³ racji dla piękna szukać w idei piękna: pięknem jest to, co uczestniczy w idei piękna, tak jak kwadratowe jest to, co uczestniczy w idei kwadratu⁴. Timajos nam jednak o idei piękna nie mówi, co więcej, piękno, wedle słów Timajosa, pojawia się dopiero w akcie stworzenia i trochę to wygląda tak, jakby piękno było jakąś specyficzną formą uobecniania się tego, co wieczne, formą opartą na spojrzeniu utkwionym w tym, co istnieje zawsze wedle samego siebie (πρὸς τὸ κατὰ ταῦτὰ ἔχον βλέπων αἰεί), w posługiwaniu się (προσχωρῶμεναι) tym, co wieczne jako modelem, w formie (ιδέα) oraz mocy (δύναμις)⁵, którą Demiurg oddaje, czy od-

² Platon, *Timajos* 28A–B. Wszystkie cytaty z dzieł Platona pochodzą z wydania: *Platonis Opera*, I. Burnet (ed.), vol. 1–6, Oxford 1899–1906 [wyd. pol. Platon, *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, Kęty 1999; Platon, *Kratylos*, przeł. Z. Brzostowska, Lublin 1990; Platon, *Listy*, przeł. M. Maykowska, Warszawa 1987; Platon, *Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg Praw*, przeł. W. Witwicki, t. 1–2, Warszawa 1958; Platon *Timajos, Kritias albo Atlantyck*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1986].

³ *Hippiasz Większy* należy do wczesnych dialogów Platona, w których nie mówi się, przynajmniej wprost, o ideach, sposób stawiania pytań w Hippiaszu jest jednak sposobem, który w dialogach późniejszych w idei właśnie znajdzie odpowiedź.

⁴ Zob.: Platon, *Hippiasz Większy* 288A; *Kratylos* 438D–440D; *Fedon* 78D–79A; 100C–E; *Państwo* 478E–479A; *Fajdros* 250D–251B.

⁵ Por.: Platon, *Hippiasz Większy* 295E–296A.

twarza (ἀπεργάζομαι) w stworzeniu. Mówiąc o formie uobecnienia nie musimy mówić, zauważmy, o nałożeniu, ale o przeniesieniu spojrzenia (εἶδος), które to spojrzenie to, co wieczne, ukazuje dopiero jako ιδέα czyli wygląd. Timajos być może zatem ukazuje nam dopiero narodziny idei, czy mówiąc inaczej, ukazuje nam moment, w którym to, co wieczne, pozwala się ujrzeć (εἶδον) jako ιδέα. Zwróćmy uwagę, że termin ιδέα, który zwykle przecież tak wiele nam tłumaczy, tutaj występuje bez żadnego dookreślenia. Nie idea tego czy tamtego, ale idea po prostu. Traktując zatem słowa Timajosa literalnie, racją dla piękna nie jest idea piękna ale jakakolwiek idea.

Żeby nie skrywać dłużej popełnionych już przecież rozstrzygnięć, powiem, że w trakcie proseminarium, podczas którego ze studentami staraliśmy się czytać *Timajosa*, podczas czytania tego fragmentu padło pytanie: Czy piękno w ogóle nie jest wiecznością ukazującą się w czasie? Biorąc pod uwagę, że podział na ucznia i nauczyciela jasnym się wydaje tylko wtedy, kiedy zajęcia idą podle, nie jestem w stanie powiedzieć, czy to pytanie zadałem ja, czy któryś ze studentów, powiedzieć natomiast mogę, że pytanie owo wydało się nam odpowiedzią, tym piękniejszą, że dotyczyła piękna samego. Słowem, po owym pytaniu zapadło zbożne milczenie i żadne słowa odnaleźć się w samych sobie nie mogły. Na filozofie, a przynajmniej na pracy filozofa ciężą jednak obowiązki, to znaczy musi filozof umieć pewnych rzeczy jednak dowieść⁶ i jest takie dowodzenie nie tyle chyba przekonywaniem, co dopuszczeniem do udziału, jest wszak dowód wpiersz jakimś przed innymi od siebie i jednocześnie od rzeczy się pokazaniem (ἀπό-δειξις) i jako taki nie ma a przynajmniej mieć nie musi w sobie żadnego przymuszenia. W jakiś sposób jest filozofia formą troskliwej namowy, namawia bowiem filozof rzeczy, aby te, same z siebie się ukazywały i dowód jest właśnie takim namawianiem. Filozof zatem namawia rzeczy a nie czytelników bądź słuchaczy. Jest zatem filozof, nie ma co, po trochu twórcą świata i wtedy jest właśnie filozof najbardziej podobny bogom, kiedy rzeczy oddają się jego namowom. Oddanie nie jest jednak oddaniem na wieki i każdy filozof o tym wie, że prawdy odkryte, choćby i odkrycie zajaśniało najczystszy nawet blaskiem, domagają się ciągłego ponawiania starań i cała ta miłośnicza przecież w końcu gra trwać musi dopóty dopóki miłość pozostaje miłością, a zatem tak długo, jak długo filozofia jest *philo*-zofią. Mówiąc inaczej, pytanie zadane podczas zajęć, mam przecież poczucie, odpowiedniość swoją skrywa nie tylko przed innymi, ale i przede mną, przekonanie o słuszności nie jest jeszcze prawdą, nawet wtedy, gdy powiązane jest z pewnością, a może zwłaszcza wtedy⁷. Czas w końcu pły-

⁶ Por.: Platon, *Uczta* 202A.

⁷ Pewność odsyła ku trwałej obecności, ku temu, co zawsze odnajdywane jako takie samo. Prawda odsyła, ku temu, co skryte, a zatem ku temu, co z zasady odnaleźć się nie pozwala, a ukazuje się jedynie na prawach łaski (χάρις) czy wdzięku (χάρις), żebyśmy byli dobrze zrozumiani.

nie, a chwila, choć wieczna, wiecznie przecież nie trwa. Postarajmy się jednak, trochę przecież zawsze jako tacy, przez głos minionego przyzywani wędrowcy (θεωροί), trafić tam, gdzie kiedyś już trafiliśmy, wierząc w to zuchwale, że bogowie wciąż będą nam łaskawi. Bogowie i Platon rzecz jasna.

2. Krótki wstęp metodologiczny

Tą samą drogą nie pójdziemy. Biorąc sobie Platona za przewodnika musimy uszanować różnicę między mową i pismem. Tekst, bez względu na to, jaki by nie był wielowarstwowy, zawsze będzie wydeptywał ścieżki, słowem uobecnienie podążające wraz z tekstem zawsze będzie mogło być, w jakimś choćby stopniu, ponowione. Do tekstu można wracać. Można i trzeba. Do rozmowy wraca się trudno, a szczególnie trudno jest powrócić w innym gronie. Rozmowy przytoczone, opowiedziane czy zdradzone. W najlepszym razie jedynie odkryją brak, jakieś takie uwidocznienie nieobecności tematu. Słowem, gdybym nawet sam dobrze pamiętał, czytelnicy tekstu mogliby co najwyżej poczuć zazdrość wobec uczestników proseminarium, zazdrość albo złość na autora artykułu, że zajmuje się jedynie opowiadaniem anegdot. To po pierwsze, po drugie tekst zawsze, w przeciwieństwie do rozmowy, jest διά-λογος, tzn. λόγος tekstu jest zawsze próbą powtórnego zetknięcia tego, co roz(διά)erwane, przy czym διά przebiega w tekście tam gdzie tekst się kończy. Mowa może być monologiem, tekst nie.

A zatem skąd mamy wyruszyć? A skoro nie wiemy skąd to i nie wiemy dokąd. Sumiennosc podpowiada, że należałoby omówić całego Platona, a przynajmniej *Hippiasza Większego*, *Ucztę*, *Fajdrosa*, *Fileba*, słowem sumiennosc chciałaby od nas rzeczy niemożliwych, jak to przecież z sumiennoscia już jest. Powiedzmy inaczej: stajemy wobec bolesnego poczucia, nie pierwszy raz przecież, że dobór materiału musi być niekompletny, a co za tym idzie, nieuchronnie arbitralny. Arbitralnosc arbitralnosc nierówna, słowem, jeżeli by ktos wskazał, że wśród omawianych tutaj fragmentów zabrakło czegoś, co istotne, słowem: czegoś, czego zabraknąć nie mogło, ten, jak mówi Timajos, „będzie miał w nagrodę naszą przyjaźń”⁸.

3. Miłość

Ciepły wieczór wiosenny, zaci panowie, obolali po całonocnej, całodobowej, rzec by właściwie należało, zabawie, postanawiają solennie, wpierv każdy sobie z osobna, a potem wszyscy sobie nawzajem, że dzisiaj już bawić się będą w sposób ze wszech miar odmienny, mówiac inaczej: dzisiaj stanowczo nie będą

⁸ Platon, *Timajos* 54B.

się już upijać i choć uczta (συμπόσιον) zakłada jednak wspólne picie, to zaklinają się na wszystkie świętości, że spożycie trunków znacznych ograniczą do wymaganego przez obyczaj niezbędnego minimum. Słowem postanowienia noworoczne niemalże. Dla pewności, żeby postanowienia nie straciły zbyt szybko mocy obowiązującej, Eryksimachos wnosi, aby „sobie precz poszła flecistka”⁹ i następuje poszukiwanie tematu, który mógłby, z jednej strony, głów przemęczonych nie męczyć zbyt, a z drugiej, w jakimś, choćby niewielkim stopniu, zastąpić przyjemności niepodważalnie wpływające z picia wina. Pada pomysł, żeby pochwalić Erosa. Jak się poprzedniego dnia, ku chwale bogów, rzecz jasna, ale jednak, kilka norm udało przekroczyć, przeto nie ma się co dziwić, że momentami te pochwały Erosa mogą wyglądać na uroczystą przysięgę Westalek. Afrodyta Niebiańska i Afrodyta Wszeteczna, słowem mieszkańcy Olimpu pewnie się nadziwić nie mogą, jaką to zawiłą formę zwykły czasem przybierać ludzkie wyrzuty sumienia. Ale bądźmy sprawiedliwi, nie wszyscy uderzają w tony ascetyczne: Arystofanes kicha, niektórzy sobie żartują, ktoś tam ziewa, a ktoś podsypia czy odsypia wczorajsze hulanki. Agaton tymczasem, gospodarz i, czego by nie mówić, ciągle bohater, postanawia wszystkim udowodnić, że zasobnością retorycznych tropów bije na głowę nie tylko swoich gości, ale i samych bogów, słowem chwali Erosa za co popadnie. Ale i tak wszyscy czekają na Sokratesa, któremu to, w krążącej wśród biesiadników pochwalę, przypadło w udziale miejsce zaszczytne, a przeto najtrudniejsze.

O ile wszystkie poprzednie mowy na dobrą sprawę roztrząsały zasadność wyrzucenia flecistki, o tyle Sokrates przemierza kręgi wtajemniczeń. Kręgi czy raczej drabiny, w każdym bądź razie musi się Sokrates liczyć z tym, że w dużej mierze skazany będzie na samotność wędrowania. Będzie to jednak wędrowka, z której trzeba będzie między ludzi wrócić i jego powrót, czego by nie mówić, uświęci na powrót, sprowadzając flecistkę, Alkibiades. *Ucztę* pamiętamy, mimo to jednak, a może właśnie dlatego, posłuchajmy dwóch fragmentów:

[...] tędy biegnie naturalna droga miłości, czy ktoś sam po niej idzie, czy go ktoś drugi prowadzi: od takich pięknych ciał z początku ciągle się człowiek ku temu pięknu wznosi, jakby po szczeblach wstępował: od jednego do dwóch, a od dwóch do wszystkich pięknych ciał, a od ciał pięknych do pięknych postępów, od postępów pięknych do nauk pięknych, a od nauk aż do tej nauki na końcu, która już nie o innym pięknie mówi, ale człowiekowi daje owo piękno samo w sobie: tak że człowiek dopiero przy końcu istotę piękna poznaje (ὥς ἀπὸ τῶν μαθημάτων ἐπ’ ἐκεῖνο τὸ μάθημα τελευτήσῃ ὃ ἐστὶν οὐκ ἄλλου ἢ αὐτοῦ ἐκεῖνου τοῦ καλοῦ μάθημα, καὶ γνῶ αὐτὸ τελευτῶν ὃ ἐστὶ καλόν.)¹⁰.

Ten, kto aż dotąd zaszedł w szkole Erosa, kolejne stopnie piękna prawdziwie oglądając, ten już do końca drogi miłości dobiega. I nagle mu się cud odsłania; piękno samo w sobie,

⁹ Platon, *Uczta* 177E.

¹⁰ Platon, *Uczta* 211B–D.

ono samo w swojej istocie. Otwiera się przed nim to, do czego szły wszystkie jego trudy poprzednie, on ogląda piękno wieczne (ὅς γὰρ ἂν μέχρι ἐνταῦθα πρὸς τὰ ἐρωτικὰ παιδαγωγηθῆ, θεώμενος ἐφεξῆς τε καὶ ὀρθῶς τὰ καλὰ, πρὸς τέλος ἤδη ἰὼν τῶν ἐρωτικῶν ἐξαίφνης κατόψεταί τι θαυμαστὸν τὴν φύσιν καλόν, τοῦτο ἐκεῖνο [...] οὗ δὴ ἔνεκεν καὶ οἱ ἐμπροσθεν πάντες πόνοι ἦσαν, πρῶτον μὲν αἰεὶ ὄν)¹¹.

Zwróćmy uwagę na słowo ἐξαίφνης – ‘nagle’ – które to sam Platon tłumaczy nam w dialogu *Parmenides*:

Tylko moment, ta osobliwa natura jakaś, leży pomiędzy ruchem i spoczynkiem. Nie ma jej w żadnym czasie, a w nią i z niej ruch przechodzi w spoczynek i spoczynek w ruch (ἀλλ’ ἢ ἐξαίφνης αὕτη φύσις ἄτοπός τις ἐγκάθηται μεταξύ τῆς κινήσεως τε καὶ στάσεως, ἐν χρόνῳ οὐδενὶ οὔσα, καὶ εἰς ταύτην δὴ καὶ ἐκ ταύτης τὸ τε κινούμενον μεταβάλλει ἐπὶ τὸ ἐστάναι καὶ τὸ ἐστὸς ἐπὶ τὸ κινεῖσθαι.)¹².

Nagle nie znaczy ani szybko ani wolno, albowiem zarówno szybko, jak i wolno szukać muszą swojego gruntu w czasie, a nagle rozgrywa się poza czasem. Nagle ukazuje się od razu jako nieuniknione, skrywając przed nami drogę dojścia, przynosząc ze sobą tyleż dar co zasadzkę. W przypadku piękna zasadzka ukazywać się będzie jako wciąż ponawiane zawezwanie tego, co „nigdy nie zachodzi”¹³. Zapomniane przypomina o sobie i po raz kolejny rozkazuje wspinać się ku górze. Przypomina o sobie na chwilę odwracając ku nam swą od dawna nie widzianą twarz¹⁴. O czym mówimy? I przede wszystkim, czy możemy, nie tylko mówić, ale i pisać, skoro sam Platon przestrzega:

Nie są to bowiem rzeczy dające się ująć w słowa, tak jak wiadomości z zakresu innych nauk, ale z długotrwałego obcowania z przedmiotem, na mocy zżycia się z nim, nagle (ἐξαίφνης), jakby pod wpływem przebiegającej iskry, zapala się w duszy światło i płonie już odtąd samo siebie podsycając¹⁵.

Mówimy o zakochaniu, nie trudno we współzyciu (συνουσία) odnaleźć źródła dla współzycia (συζῶ), w którym Arystoteles dostrzeżać będzie najbardziej charakterystyczną cechę przyjaźni¹⁶. Mówimy o zakochaniu, w którym Platon dopomina się aby usłyszeć zew. Kto się kiedyś zakochał, ten wie.

¹¹ Platon, *Uczta* 210E–211A.

¹² Platon, *Parmenides* 156E.

¹³ Heraklit B16, op. cit.

¹⁴ Por.: Platon, *Fajdros* 254B.

¹⁵ Platon *List VII* 341C–D.

¹⁶ Zob.: Aristotelis *Ethica Nicomachea*, I. Bywater (ed.), Oxford 1962, 1157b [wyd. pol. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D.Gromska, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, tom V, Warszawa 1996].

Pot go oblewa i gorącość go ogarnia nazdwyczajna. Bo oto weszły weń przed oczy promienie piękna i rozgrzały w nim soki odżywcze dla piór. A gdy się soki ogrzeją, zaczyna tajać twarda powłoka, w której od dawna zarodki piór zamknięte tkwiły, a kiełkować nie mogły. Kiedy teraz pokarm napływa, zaczynają pęcznieć i od korzonków rosnać trzony piór po całej duszy, bo cała była niegdyś w piórach¹⁷.

Zwykło się mówić przecież, że czas przestaje płynąć, kiedy się człowiek zakocha, że wszystko się zatrzymuje i nie wiadomo właściwie, co się z człowiekiem dzieje. Tak jakby zmysły postradał, ale przecież zmysły, jak nigdy indziej, pełnią się w sobie i właściwie tak jakby tylko czekały na ten moment, w którym, nagle, poza czasem i trochę przecież poza światem, będą mogły ukazać w pełni moc swojej natury. No dobrze, ale czas przecież, zatrzymywać się nie ma w zwyczaju, więcej, tacy zakochani, to wiemy doskonale, czasem spraw oczywistych nie dostrzegają i jak najzupełniej widocznych, i bieg zdarzeń ich zabiera ze sobą jakby w ogóle w nich życia nie było. Słowem, co się tutaj dzieje? Albo inaczej: kto ma rację?

Póki co zwróćmy uwagę, że piękno samo w sobie, nie przesądzając póki co jego ontycznego statusu, posiada jakąś taką swoistość, której inne idee nie posiadają. Można by się bowiem zapytać, dlaczego to pióra nie odrastają nam wtedy, kiedy widzimy, przypominającą nam w końcu o krągłości samej, krągłość, dlaczego w *Menonie*, kiedy to młody niewolnik, wiedziony maieutyczną sztuką Sokratesa, przypomina sobie odwieczne prawidła matematyki, które to poznać mógł jedynie przed urodzeniem, nie wyrzywa się ku wieczności, ale wyrzywa się z rozmowy z Sokratesem. Zresztą i Sokrates traktuje go jako eksponat raczej aniżeli jako istotę żywą. Różnica tkwi w swoistości – to jedna możliwość, słowem moglibyśmy szukać w Erosie jednej z dróg, druga możliwość proponuje, że różnica jest swoistością samą, swoistością, która wszystko przenika jak iskra (πῦρ), albo, jak mawiał Heraklit, jak piorun (κεραυνός), który „wszystkimi rządzi”¹⁸. „Piękno wtedy można było widzieć – mówi Sokrates – w pełnym blasku (κάλλος δὲ τότε ἦν ἰδεῖν λαμπρόν), kiedyśmy wraz z chórem istot szczęśliwych błogosławione widowisko oglądali”¹⁹. Kusi nas rzecz jasna by blasku szukać w jasności błyskawicy rozświetlającej noc, nie ulega jednak wątpliwości, że byłaby to odpowiedź zawieszona, nieprzygotowana i chybliwa. Tak odpowiadać nie można. Zauważmy jednak, że użyte przez Sokratesa słowo „kiedyś” (τότε) nie znaczy w żadnym wypadku: „dawno temu”, w ogóle nie znaczy jakiegos czasu, „kiedyś” znaczy „zawsze” (ἀεί)²⁰. Koncepcja metempsychozy, w której to rozgrywa się opowieść Sokratesa w *Fajdrosie*, za każdym razem przybiera u Pla-

¹⁷ Platon, *Fajdros* 250D–251D.

¹⁸ Heraklit B64.

¹⁹ Platon, *Fajdros* 250B.

²⁰ Por.: Platon, *Timajos* 37E–38A.

tona nieco odmienną formę, mit bowiem, a szczególnie mit grecki, nie ma wersji kanonicznej, a metempsychoza jest opowiadana za każdym razem w obrębie mitu. Ta za każdym razem odmienna forma nie wskazuje na zmianę koncepcji, ale utwierdza jej trwałość, a przede wszystkim bliskość. Tylko najbliższe nam samym historii możemy opowiadać z wariantami, to, co obce, niewrośnięte, przybiera właśnie formułę niezmienną. Co za tym idzie, każda chwila, nawet najciemniejsza, skrywa w sobie możliwość blasku.

„Projekt – mówi Krämer – był traktowany elastycznie i giętko oraz był z zasady otwarty na poszerzenia zarówno jako całość, jak i w szczegółach. Można więc mówić nie o propozycji dogmatycznej a heurystycznej, w niektórych szczegółach pozostawionej wręcz na poziomie szkicu, a zatem o systemie otwartym”²¹. Owa otwartość jest otwartością systemu, a więc tego, co stojąc razem, jedną snuje pieśń²². Melodia pieśni może być głosem obecnym jak i nieobecnym, przykładem σύστημα na głos nieobecny jest przecież *Timajos*, który rozpoczyna się od wskazania nieobecności²³.

Myśl jest tęsknotą za tym, co utracone, myśl zatem ugruntowana jest w nieobecności tego, co myślane. Tęsknota odsłania odległość, przy czym odległość tego, co oderwane, zawsze pozostanie nieprzebyta. Odległości nie da się zasypać, można będzie jedynie na chwilę, którą Platon nazywa momentem (ἐξαιφνης), o niej zapomnieć i zapomnienie przez Platona rozpoznane zostanie jako zwrot ku dawnej jedności (περιαγωγή). Stąd wędrówka duszy, którą w *Fajdrosie* opisuje Platon, jako ku pięknu ciągle powracanie, toczyć się będzie bez końca. Tutaj, tam gdzieś i gdzie indziej. Miejsce może być gościnne, i zresztą, powiedzmy sobie, nie odmawia przecież Platon Ziemi gościnności, dusza zamieszkuje ciało (κατοικέω)²⁴, a zatem traktuje ciało jako dom (οἶκος), tylko, że na dole (κατά). Ciało, dodajmy, nawet jeśli by rozpoznać w nim więzienie, świadectwo upadku, nie jest upadku przyczyną, ale ratunkiem. „A jeśli [dusza] pióra straci, spada, aż coś stałego napotka, uchwyci i zamieszka tam, ciało ziemskie na siebie wzięwszy, które teraz, niby samo z siebie, poruszać się zaczyna dzięki jej sile i nazwę otrzymuje wszelkiej istoty żywej”²⁵. Gościnność Ziemi nie odwraca uwagi w prawym gościu tylko uwyraźnia tęsknotę, stąd Odyseusz znajdując się w królestwie Feaków, tęskni za domem najbardziej. Gościnna ziemia tylko mu o jego własnej tęsknocie przypomina, w krainie Feaków głos przypominającej się tęsknoty jest głosem Demodoka.

²¹ Cyt. za: G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. I–III, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 1999, s. 56.

²² Zob.: Platon, *Fileb* 17D.

²³ Zob.: Platon, *Timajos* 17A.

²⁴ Platon, *Fajdros* 246B–C.

²⁵ Platon, *Fajdros* 246 B–C.

4. Pora na podsumowanie

W *Timajosie* nie słyszymy o idei piękna, można naturalnie argumentować, że w *Timajosie* nie ma na takie mówienie miejsca. Nie będzie to argumentacja nieuzasadniona. Piękna szuka się, jeżeli szuka się dla niego określenia, we współmierności, właściwej proporcji, tak jak w *Filebie*, we właściwym zmieszaniu tego, co określone z tym, co nieokreślone. Nic nam nie pomoże tutaj wszczynanie sporów i rzucanie się w wir walki o pitagorejskie wątki w myśli Platona. Nie tutaj, choć na pewno kiedy indziej. Wydaje się jednak, i niech to będzie pytanie, nie odpowiedź, że kto wie, być może Platon tak sobie pomyślał, że w czasie, który przecież stara się naśladować wieczność jak najlepiej, wieczność raz po raz sama w sobie się ukazuje, na tyle potężna, by rozbudzić wspomnienie siebie samej również wśród nie-filozofów, ale dla nich szczególnie łaskawa, bo bliska. Bo wieczność, to zapamiętajmy, czas urealnia, a nie realność odbiera, urealnia jako granica dla czasu, tak jak śmierć tworzy życie, tak wieczność tworzy czas²⁶.

I jeszcze jedno. Na znak, że zdajemy sobie sprawę z konsekwencji: jeśli wieczność mogła ukazać się w czasie, nie poprzez czas, jako obecna a nie jako domyślana, odnaleźlibyśmy w Platonie twarz, której raczej w Platonie zwykliśmy nie odnajdować. Taka koncepcja piękna zdaje się bowiem rozsądzać ramy tego, co nazywa się czasem systemem Platona, przez system rozumiejąc tutaj: wzorowo zbudowany, być może w szczegółach nie ukończony, ale w całości stały, gmach platonizmu. Pięknem zdaje się Platon ryzykować nie tylko spójność swojego systemu, ile spójność filozofii samej, skoro, o czym wiemy, filozofia i filozofia Platona to dla Platona w zasadzie synonimy. Proszę tu pozwolić na górnolotną być może konstatację: po tym można poznać właśnie filozofów największych, że potrafią zaryzykować i to nie gdzieś tam na rubieżach, ale w samej istocie i w tym zaryzykowaniu, bez którego przecież filozofia pozostaby martwa, obecnych w niej bohaterów poruszyć. W tej sztuce czarnoksiężskiej, w tym a-logosowym przecież przedsięwzięciu, mit zostaje zawezwany, tak jak bohaterowie *Timajosa*, by ożywić Logos i uchronić go przed tym, aby stał się logiką. Postarajmy się to uszanować, że miłość, bo przecież mówimy o miłości, jest wedle Platona szaleństwem. A zatem filozof, jeśli ma być filozofii wierny, musi samą filozofię zaryzykować. Filozofię, a więc to, co człowiek może mieć najpiękniejszego.

²⁶ Por.: Platon, *Timajos* 37 C–E.

PIĘKNO A MUZYKA. PRZYCZYNEK DO ROZWAŻAŃ NA TEMAT ZWIĄZKU MIĘDZY PIĘKNEM A PRAWDĄ

MAŁGORZATA DYRLICA

Taki tytuł może, w odbiorcy z epoki ponowoczesnej, wywołać drwiący uśmiech, a jeśli – na przykład po lekturze Richarda Rorty’ego – jest on usposobiony życzliwie, to przynajmniej pobłażanie. Dziś, szczególnie za sprawą postmodernistycznych obiekcji, termin piękno odnosi się do sztuki rzadko i niepewnie. Chętniej używa się go w odniesieniu do przyrody, zaś swoistym kultem piękna cieszy się ludzkie ciało. We współczesnej humanistyce także i muzyka jako przedmiot analiz pojawia się nieczęsto. Pomijam fakt, że wielokrotnie ogłoszono już kres poszczególnych dziedzin sztuki, a więc i muzyki, na rzecz integracji sztuk. Ale nawet ci filozofowie, socjologowie i kulturoznawcy, którzy nie stawiają sprawy tak radykalnie, przyznają najczęściej, że na muzyce się „nie znają”, lub – jak Zygmunt Bauman – twierdzą, że „muzykę wynaleziono dlatego, że są rzeczy, o których nie da się mówić”¹. Pole do pisania o muzyce odstępuje się muzykologom jako „fachowcom od muzyki”. Muzykologia, choć stawia dziś sobie ambitne cele i chce stawać się bardziej interdyscyplinarna, tradycyjnie jednak traktowała ubocznie zagadnienia kulturowe i filozoficzne. W rezultacie istnieje spora ilość hermetycznych prac na temat muzyki, zwykle całkowicie niezrozumiałych dla przedstawicieli innych dyscyplin, co izoluje muzykę jako przedmiot badań w szerokim pejzażu kultury, a jej badaczy pośród humanistów. Wytacza im to pozycję outsidera, by nie powiedzieć „dziwaka” który, jak na dziwaka przystało, funkcjonuje nieco w tyle za tym, co w humanistyce trendy.

¹ Z. Bauman, R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, *Humanista w ponowoczesnym świecie*, Zysk i S-ka, Poznań 1997, s. 107.

Pisanie o pięknie w kontekście muzyki pięknie wpisuje się w tę diagnozę, ale może status dziwaka wywoła raczej pobłażliwość niż lekceważenie. Liczę na to, gdyż chcę postawić śmiałą tezę, iż racją istnienia „prawdziwej” muzyki jest przede wszystkim właśnie wyszydzone w XX wieku piękno. Nie znaczy to, że muzyka nie pełniła i nie pełni również wielu innych funkcji, że zapewne nawet – z punktu widzenia perceptora – często wysuwają się one na plan pierwszy, przed owo piękno. A jednak czym innym są funkcje, liczne i zmieniające się, a czym innym racja istnienia, konieczna i niezmienna. Tezę tę, w radykalnej formie, postawił już przede mną Władysław Stróżewski w znakomitym eseju *Czas piękna*:

„Racją – i to jedyną racją – istnienia muzyki jest piękno. Muzyka, która nie jest mu podporządkowana, traci wszelki sens. A traci go dlatego, że nie może się odwołać do czegokolwiek, co by poza tym ją uzasadniało: do naśladowania (mimesis), wyrażania, do użyteczności czy pożytku...”².

Jest to stanowisko całkowicie przeciwne, przynajmniej w odniesieniu do muzyki, m.in. pogładowi Herberta Reada, propagatora idei wychowania przez sztukę: „utożsamianie sztuki i piękna jest na dnie wszystkich naszych trudności w ocenie sztuki. Sztuka bowiem niekoniecznie jest pięknem: nie można tego powtarzać zbyt często i zbyt głośno”³.

Myślę, że postawionej wyżej tezy nie sposób udowodnić za pomocą rozlicznych przykładów muzycznych. Nawet, gdybym podała znaczną ich ilość, zawsze można znaleźć argument w postaci kontrprzykładu, który postawioną tezę obali. Zresztą już Hume zwrócił uwagę na fakt, że żadna liczba zdań obserwacyjnych nie pociąga logicznie zdań nieograniczenie ogólnych. Nie chodzi bowiem o empiryczne udowodnienie, że nie powstawało i nie powstaje całe mnóstwo utworów, które piękne nie są. Chcę raczej dowieść, nawiązując do ideałów Platońskich, że tworzenie muzyki pozbawionej piękna jest równoznaczne z tworzeniem muzyki pozbawionej prawdy, która w muzyce jest z pięknem nierozdzielnie sprzęgnięta, a którą redefiniuję jako sens. Myślę, że to właśnie ów sens ostatecznie weryfikuje muzyczne piękno i rozstrzyga o tym, że dany utwór ma szansę przetrwać i nie zostanie zapomniany.

Teza, że nie ma muzyki bez piękna brzmi szokująco stosunkowo krótko, jeśli przyjrzeć się całej historii muzyki. Wydaje się, że muzyka znakomicie „współbrzmiała” z ideą piękna w rozmaitych meandrach, przez jakie przechodziło to pojęcie w ciągu dziejów. Doskonale mieściła się w starożytnej idei piękna jako odbicia harmonii kosmosu w kosmicznej harmonii sfer i ciał niebieskich, którą usłyszeć przeszkadza nam tylko niedoskonałość naszej natury. Przy-

² W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 281.

³ Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1975, s. 169.

czyniła się do stworzenia teorii, którą z racji tego, iż była najdłużej w dziejach ludzkości panującą teorią Władysław Tatarkiewicz nazwał Wielką Teorią Piękną. Wpisywała się w ideę piękna jako wyniku „złotego podziału”, gdy pitagorejczycy dzielili struny w proporcjach liczb prostych, by uzyskać konsonujące współbrzmienie. To muzyka bowiem najlepiej ujawniać miała najgłębszą naturę harmonii i liczby, a także najlepiej jednoczyła i godziła rzeczy różnorodne i przeciwstawne. Myśl ta znalazła kontynuację w filozofii Damona i Platona, którzy z idei głoszącej podobieństwo między harmonią muzyki i duszą ludzką wyprowadzili wniosek etyczny, upatrując w muzyce środek mający moc wymagać z duszy zło i zaszczyć cnotę. Zarazem jednak to właśnie Platon przestrzegł przed zgubnym wpływem niewłaściwej (zapewne nowoczesnej) muzyki, która od prawdziwego piękna oddala tych wszystkich, „...co lubią słuchać i patrzeć, kochają piękne głosy i barwy, i kształty, i to wszystko, co z nich wykonane. Ale natury Piękna samego dusza ich nie potrafi dojrzeć i ukochać”⁴. Bo Piękno samo, według Platona, nie ma natury zmysłowej, lecz dostępne jest tym, „co się kochają w oglądaniu prawdy”⁵. Także uprawianie muzyki jest w tej koncepcji, przynajmniej w aspekcie idealizacyjnym, aktywnością intelektualną, abstrakcyjną, czysto rozumową (*puramente intelligibile*). Równolegle już tradycja homerycka, a później także platońska, upatrywała w muzyce jej walorów czysto hedonistycznych. Obcowanie z muzyką, jak obcowanie z pięknem, miało dawać człowiekowi odprężenie, rozrywkę i przyjemność. Te funkcje muzyki, ale już z pominięciem całej doktryny etycznej, a nawet w opozycji do niej, szczególnie akcentowało środowisko sceptyków i epikurejczyków. Nic nie zaszkodziło powiązaniu muzyki z pięknem, także rozszerzenie Wielkiej Teorii przez Pseudo-Dionizego, który w V w. zmodyfikował tę teorię do proporcji dodając blask – a być może przydanie muzycznemu pięknu blasku wzmocniło jeszcze ten związek.

Średniowiecze zasadniczo podtrzymało tezy starożytności w prawidłowej proporcji odnajdując przejaw Boskiej myśli i najwyższego piękna, a muzykę, zwłaszcza wokalną, „pieśń nową”, uczyniło narzędziem zbawienia. Etienne Gilson, wybitny znawca tej epoki, zwraca jednak uwagę, że w średniowieczu: „[...] o pięknie i tych zagadnieniach mówiono tylko w kategoriach odnoszących się do bytu najwyższego. To były sprawy, które w praktyce artyści nie miały żadnego znaczenia”⁶. Także i średniowiecze przestrzega przed pięknem pozornym, w którym zmysły zaciemniają rozum.

Do XIV wieku piękno muzyki nie było traktowane jako zjawisko autonomiczne. Czyste piękno dźwiękowe zaczęto odkrywać wraz z postępem laicyzacji

⁴ Platon, *Respublica* 476B, przeł. W. Witwicki, [w:] W Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, Arkady, Warszawa 1991, s. 131.

⁵ Platon, *Państwo* 475E, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2003, s. 179.

⁶ Cyt. za: W. Stróżewski, *Wokół piękna*, op. cit., s. 382–383.

i stopniowym dowartościowywaniem zmysłów. Rozpoczęte w XVII w. odchodzenie od Wielkiej Teorii Piękna oraz zwrot od jego obiektywnej koncepcji do subiektywnego pojmowania, zwany „przewrotem kopernikańskim w estetyce”, nie podważył rangi idei piękna w muzyce, a jedynie zmienił jej rozumienie. Początek XVIII wieku to czas, gdy owa przemiana na gruncie muzycznym znajduje swój wyraz w sporze pomiędzy Jeanem Philippem Rameau a Jeanem Jacquesem Rousseau. Rameau, zwolennik pitagorejskiej proweniencji racjonalistycznego pojmowania piękna muzycznego, upatrywał je w harmonii, zaś Rousseau wskazuje już na jego subiektywny, a także kulturowy, a więc zmienny charakter. Ideał piękna, odtąd bardziej niż z rozumem wiązany z uczuciami i wyobraźnią, znalazł swoje spełnienie w muzyce romantyzmu. Kolejny zwrot wiąże się z pochodzącą z II połowy XIX wieku formalistyczną koncepcją piękna muzycznego Eduarda Hanslicka, wyłożoną w pracy *O pięknie w muzyce*, w której broni on tezy o istnieniu pewnego rodzaju piękna właściwego wyłącznie muzyce, znajdującą w wieku XX swoją kontynuację w myśli Igora Strawieńskiego w jego książce *Poetyka muzyczna*. Do tego czasu, jakkolwiek samo piękno muzyczne ujmowane było rozmaicie, to jednak ideałem było tworzenie muzyki pięknej. Wyjątkiem była muzyka Monteverdiego, a także jego uczniów, dla których dramatyczna interpretacja tekstu była ważniejsza aniżeli piękno dźwiękowe. W tym celu wprowadzili oni nawet efekt uderzania smyczkiem o korpus instrumentów oraz grę za podstawkiem na instrumentach smyczkowych, dającą efekt pisku. Był to jednak w historii muzyki epizod, który znalazł kontynuację dopiero 300 lat później. W pierwszej połowie XX wieku rozpoczyna się czas radykalnych zmian tak co do sposobu tworzenia muzyki, jak i myślenia o niej. Dopiero wówczas, później niż w odniesieniu do innych sztuk, związek muzyki z ideą piękna zostaje radykalnie podważony.

Wielowiekowe pęknięcie pomiędzy Platońską jednością dobra, prawdy i piękna w XX wieku przybrało postać całkowitego rozejścia się, wręcz antagonizmu między tymi ideami. Najpoważniejszym argumentem przeciwko pięknu okazała się być prawda. Wobec niepięknego świata dotkniętego okrucieństwem dwudziestowiecznych totalitaryzmów i wojen, również piękna muzyka musiała zabrznieć fałszywie. Jej symbolem stała się orkiestra z Auschwitz, której *Marschmusik* towarzyszyła scenom makabrycznym. Jak wspominał jej członek, skrzypek, Franciszek Stryj: „W letnie popołudnia niedzielne ustawialiśmy na nasypie budynku krematoryjnego zydelki i pulpity i dawaliśmy wielogodzinne koncerty z okazji nowych meldunków o zwycięstwach Rzeszy na lądzie, w powietrzu i w morzu”⁷.

Odchodzeniu od kategorii piękna towarzyszyło dowartościowywanie kategorii brzydoty, która stawała się równorzędną, a nawet programową kategorią este-

⁷ F. Stryj, *Moje skrzypce*, [w:] *Numery mówią. Wspomnienia więźniów KL Auschwitz*, red. Z. Stochowa, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1980, s. 128.

tyczną. W muzyce tendencje te pojawiły się najpierw w ekspresjonizmie, a następnie w bruityzmie. Żaden z tych kierunków nie był jednak programowo zwrócony przeciw pięknu, lecz je pomijał w imię wartości dla siebie nadrzędnej, tzn. tak zwanej wierności rzeczywistości identyfikowanej z prawdą i przybierającej różne formy, np. ekspresji (wierności sobie) czy ruchu, siły dynamicznej, nowoczesności (wierności czasom).

Kierunkiem programowo kultywującym brzydotę był turpizm (łac. *turpis* ‘brzydki’). Co charakterystyczne, ruch ten, posiadający reprezentację w sztukach plastycznych i literaturze, w muzyce klasycznej właściwie nie ma swoich przedstawicieli. Niektóre opracowania tego kierunku, przyjmujące jego istnienie także w muzyce, jako reprezentanta turpizmu wymieniają Igora Strawieńskiego. Jest to, moim zdaniem, oczywiście nieporozumienie. Przypuszczam, że ma ono dwie przyczyny, a przyjrzenie się każdej z nich, paradoksalnie, może stać się przyczynkiem do rozważań o naturze piękna muzycznego. Pierwszą z nich jest fakt, iż treść jego najsłynniejszego dzieła – baletu *Święto wiosny* dotknęła tematów tabu, bodaj po raz pierwszy w muzyce w sposób tak spektakularny, i swoim barbarzyństwem zszokowała publiczność. Przedstawia on obrzęd pogański odprawiany w starosłowiańskiej Rusi, kończący się zabiciem dziewczki, a jego premiera 13 maja 1913 roku w Paryżu wywołała skandal. Wprawdzie to właśnie turpizm ostentacyjnie włączył w tematykę dzieł motywy brzydoty, kalectwa, śmierci czy choroby, należy jednak, jak sądzę, zdecydowanie oddzielić programową antyesztytyczność podejmowanych motywów w imię afirmacji rzeczywistości czy prawdy, od rzeczywistej brzydoty samego dzieła. Tego rodzaju brzydoty, dotycząca werbalnej treści, nie może być identyfikowana z brzydotą treści muzycznej utworu ani brzydotą samego utworu. Zresztą od takiej turpistycznej brzydoty utwór muzyczny jest wolny z racji samej swojej ontycznej struktury – nawet największy gniew Boży nie odbierze piękna chorałowej muzyce *Dies Ihre!* I odwrotnie – nawet najlepszy tekst czy przesłanie nie uratuje „złej” muzyki, zresztą znakomita część muzyki w ogóle nie posiada tekstu. Drugą przyczyną, skłaniającą niektórych badaczy do traktowania Strawieńskiego jako przedstawiciela turpizmu jest prawdopodobnie fakt, iż Strawieński jako jeden z pierwszych zrewolucjonizował muzyczne brzmienie. Dotąd ideałem było brzmienie piękne, czasem utożsamiane z brzmieniem śpiewnym (*bel canto*). Balety Strawieńskiego *Ognisty Ptak* (1910), *Pietruszka* (1911), a zwłaszcza *Święto wiosny* (1913) wnoszą do muzyki nie tylko złożoną polimetrię, dominację rytmu, ale także nowe traktowanie orkiestry. Jej brzmienie staje się ostre, agresywne, perkusyjne. A przecież dziś, słuchając *Święto wiosny* pozostajemy pod wrażeniem nieodpartego piękna tej muzyki, leżącego także w jej dzikości i nieokiełznaniu, wyrażonym za pomocą brzmienia! Fakt ten wystarczająco, jak sądzę, egzemplifikuje tezę, że deformacja samego materiału muzycznego, która zresztą w II połowie XX wieku poszła jeszcze dużo dalej, zwłaszcza w bruityzmie (fr. *bruit* ‘hałas’)

i futuryzmie (wprowadzenie niekonwencjonalnego sposobu użycia instrumentów – bardzo wysokich rejestrów, preparacji, glissand, *sul ponticello* instrumentów smyczkowych, a także nowych źródeł dźwięku, np. maszyn wywołujących nieznane dotąd brzmienia takie jak szmery, stuki, piski), nie ma nic wspólnego z waloryzowaniem piękna lub brzydoty w muzyce. Możemy sobie oczywiście wyobrazić utwór złożony tylko z dźwięków w najwyższym stopniu nieprzyjemnych dla człowieka, np. pisków w wysokim rejestrze, który byłby dla wielu osób „nie do słuchania”, ale nawet takiego utworu nie waloryzowalibyśmy przecież z tego powodu jako piękny czy niepiękny.

Jeśli to nie użyty materiał muzyczny stanowi o pięknie muzyki, to może rzecz leży w jego organizacji, czyli sposobie porządkowania, kompozycji? Tu również w XX wieku dokonano eksperymentów na skalę dotąd nieznaną, aż do całkowitej rezygnacji z kompozycji (aleatoryzm skrajny) i pozostawienia jej kształtu (bezkształtu) działaniu przypadku. Czy muzyka powstała za pomocą takiej metody traci walor piękna? Jednoznaczna odpowiedź przyznawałaby rację teorii Hanslicka, który piękna muzyki doszukiwał się w formie. Myślę, że nie ma tu jednoznacznej odpowiedzi, trzeba jednak wykluczyć tezę, jakoby stopień zaprowadzonego ładu (bezładu) w muzyce miał wpływ na jej wartość estetyczną. Dowodzi tego cała historia muzyki. Byli kompozytorzy, którzy bardzo precyzyjnie konstruowali nie tylko warstwę formalną dzieła, ale też drobiazgowo dookreślali sposób wykonania każdego dźwięku partytury (np. K. Szymanowski, A. Webern), były i takie epoki i tacy kompozytorzy, którzy pozwalali na znaczną swobodę wykonawczą (np. kompozytorzy barokowi). I w jednej i w drugiej grupie byli kompozytorzy wybitni. Na pewno istnieje jednak trudno definiowalna granica, poza którą stopień bezładu zamienia się w chaos. Ale jeśli nawet także w chaosie i w przypadkowych dźwiękach natury odkryć możemy jakieś piękno, to nie stopień organizacji materiału muzycznego ma tu jakieś znaczenie. Granica poza którą organizacja zamienia się w chaos ma jednak dla muzyki znaczenie ontyczne. Otwiera pytanie, czy jej przekroczenie uprawnia nas, by jeszcze w ogóle mówić o muzyce, która – moim zdaniem – zakłada zawsze jakąś organizację. Jest to już jednak zupełnie odrębne zagadnienie.

Cóż zatem stanowi o pięknie muzyki, jeśli nie miałby to być materiał i nie jego organizacja? Obecnie jesteśmy świadkami rezygnacji z kategorii piękna nie tylko w estetyce, ale także w krytyce muzycznej. Czy to przejaw pragmatyzmu podpowiadającego by nie pytać o to, co nierozstrzygalne? A może po prostu nie ma czegoś takiego, jak piękno muzyczne? Jeśli istnieje piękno muzyczne (w tym miejscu można się odwołać jedynie do bezpośredniego doświadczenia każdego słuchacza – chyba każdy poczuł w życiu „ciarki na plecach” podczas słuchania pięknej muzyki) to przecież musi być ono zawarte właśnie w materiale lub jego organizacji. Być może pytanie: co stanowi o pięknie muzyki, jeśli nie jego materiał i jego organizacja, należy zatem odwrócić i spytać: co może odebrać jej to piękno?

W ostatnich latach nieoczekiwanie obrońcom piękna przychodzi w sukurs neurobiologia. „Profesor Semir Zeki z Laboratorium Neurobiologii Wellcome przy University College w Londynie wraz z dr Tomohiro Ishizu odkryli, że przyśrodkowa kora oczodołowa, którą eksperci nazywają ośrodkiem przyjemności i nagród w mózgu wykazała większą aktywność w mózgu uczestników słuchających muzyki lub patrzących na obrazy, które uznawali za piękne”⁸. Profesor wyciąga wniosek wskrzyszający przebrzmiałe, zdawałoby się, idee naturalizmu metodologicznego: „Niemal wszystko można uznać za sztukę, aczkolwiek my utrzymujemy, że jedynie te dzieła, których doświadczanie skorelowane jest z aktywnością w przyśrodkowej korze oczodołowej powinny zostać zakwalifikowane do sztuk pięknych”⁹, i dodaje: „Obraz Francisa Bacona, na przykład, może mieć ogromną wartość artystyczną, ale nie kwalifikować się do miana pięknego. To samo można powiedzieć o niektórych z „trudniejszych” kompozytorów klasycznych i chociaż ich kompozycje można postrzegać jako bardziej „artystyczne” niż muzyka rockowa, w przypadku osoby uznającej tę ostatnią za bardziej nagradzającą i piękną spodziewamy się zaobserwować większą aktywność w określonym obszarze mózgu w czasie słuchania zespołu Van Halen niż kompozycji Wagnera”¹⁰.

Chciałoby się przypomnieć profetyczne słowa Władysława Tatarkiewicza: „Zapewne w społeczeństwach ludzkich idee pojawiają się i giną, ale też wracają. Jest możliwe, a nawet jak najbardziej prawdopodobne, że idea piękna wróci”¹¹. Być może idea piękna wróciła, ale jeśli tak, to przewrotnie, czego dowodzą słowa profesora neurobiologii. Bo wynika z nich, że oto otoczeni jesteśmy pięknem muzycznym, jakie nie było dostępne żadnemu innemu pokoleniu, wszak w gigantycznym muzycznym hipermarkecie każdy może znaleźć „coś dla siebie”, coś, co sprawi mu słuchową przyjemność. Jeśli tylko uwolnimy piękno sztuki od idei wartości artystycznej okaże się, że piękno można znaleźć wszędzie! Lapidarnie ujął to pisarz Somerset Maugham w jednej z powieści: „Nikt nigdy nie umiał wyjaśnić, dlaczego dorycka świątynia w Paestum jest piękniejsza od szklanki zimnego piwa [...]”¹².

Przeciwno takiemu ujęciu na gruncie muzyki najdobitniej chyba już pół wieku temu zaprotestował Theodor Adorno. Doszukując się w muzyce aktu sprzeciwu wobec społeczeństwa konsumpcyjnego albo raczej przejawów społecznego kryzysu i fałszu w stosunkach międzyludzkich, pisał:

⁸ http://cordis.europa.eu/search/index.cfm?fuseaction=news.printdocument&pid=1&N_RCN=33604&N_LANG=PL (08.07.2011);

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ W. Tatarkiewicz, *Wielkość i upadek pojęcia piękna*, „Studia Filozoficzne” 1970, Nr 1, s. 13.

¹² W. Sommerset Maugham, *Cakes and Ale*, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, op. cit., s. 169.

Dreszcze niezrozumiałstwa, które budzi technika artystyczna w epoce swojej bezsensowności, odwracają swój kierunek: rozjaśniają bezsensowny świat. Temu właśnie rozjaśnianiu służy nowa muzyka. Wzięła ona na barki całą mroczność świata i całą jego winę. Swe jedyne szczęście widzi w poznaniu nieszczęścia; całe swe piękno – w rezygnacji z fikcyjnego piękna. Nikt jej nie chce znać – ani indywidualiści, ani kolektywiści. Przebrzmiewa niesłyszana – bez oddźwięku. Wokół muzyki słuchanej czas tworzy promienny kryształ; muzyka słuchana pada w pusty czas jak śmiercionośna kula. Nowa muzyka jest już z góry nastawiona na to, że nie będzie słuchana – na to najgorsze przeżycie, jakiego muzyka mechaniczna doznaje co godzi-
nę. Nowa muzyka jest najprawdziwszym SOS¹³.

Tak rozumiany ideał piękna realizowała, wg Adorno, dodekafoniczna muzyka Arnolda Schönberga, którą przeciwstawił muzyce Strawińskiego, hołdującej – w jego opinii – pięknu fasadowemu i fikcyjnemu.

Nie rozstrzygając trafności przykładów podanych przez Adorno, warto zatrzymać się nad jego myślą. Krytykę znanej już w starożytności idei, jakoby piękno można było utożsamiać z przyjemnością zmysłową znajdujemy nie tylko u przywoływanego już Platona, ale i u Arystotelesa:

„Jeśli piękno będzie określone jako to, co przyjemne dla wzroku albo dla słuchu, to w tym samym czasie ta sama rzecz będzie określona jako piękna i niepiękna [...] (mianowicie), jeśli coś będzie przyjemne dla wzroku, a nieprzyjemne dla słuchu to będzie piękne i niepiękne razem”¹⁴.

Jednocześnie Arystoteles źródła sztuki upatruje w odkrywaniu „prawdy ogólnej”: „W doświadczeniu lub we wszelkiej prawdzie ogólnej, niezmiennie spoczywającej w duszy, stanowiącej jedność na tle mnogości, wszędzie jednej i tej samej, ma źródło sztuka i nauka: sztuka, jeśli chodzi o powstawanie rzeczy, a nauka jeśli chodzi o byt”¹⁵. U Arystotelesa walka o prawdę w sztuce nie kłóci się jednak z pięknem, jak stało się to kilkanaście wieków później w filozofii Adorna:

Sztuka musi uczynić własną sprawą to, co skazano na banicję jako brzydkie, już nie po to, aby je integrować, łagodzić lub za pomocą humoru, który bardziej odpycha niż wszystko, co odpychające, pogodzić z własną egzystencją, ale po to, aby w brzydocie denuncjować świat, który ją tworzy i reprodukuje na własne podobieństwo...¹⁶.

¹³ T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 179–180.

¹⁴ Arystoteles, *Topica* 146A. 21, przeł. D. Gromska, [w:] W. Tatariewicz, *Studia z estetyki*, op.cit., s. 162.

¹⁵ Arystoteles, *Analytica posteriora* 100A. 6, [w:] W. Tatariewicz, *Studia z estetyki*, op. cit., s. 156.

¹⁶ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 90.

Prawda sztuki u Adorna zdaje się mieć charakter aktowy, zadaniowy: ma walczyć, demaskować, denuncjować, prawda sztuki u Arystotelesa ma charakter filozoficzny – taka prawda nie jest skonfliktowana z pięknem. Laertios Diogenes pisze, że Arystoteles pytającemu, dlaczego tyle czasu spędzamy na obcowanie z pięknem, odpowiedział: „Jedynie ślepy może tak pytać”¹⁷.

Jeśli dziś miałabym redefiniować Arystotelesowską prawdę na gruncie sztuki to określiłabym ją jako sens. Sens (łac. *sensus* ‘zmysł, sposób myślenia, smak, gust’) nieodzownie zawiera elementy racjonalności i ładu. Co ważne – sens nie musi dawać wyrazić się słowami, gdyż – jak trafnie zauważyła B. Skarga: „Czyż można jednak upierać się, że artysta nie myśli, albo że w jego umyśle dokonuje się dziwna przemiana słów na obrazy lub dźwięki?”¹⁸, i dowodziła, że sprzeczne z doświadczeniem są tezy antymentalistyczne przekreślające sens sztuk plastycznych lub muzyki przez nieuznawanie w nich pracy intelektualnej. Tak redefiniowany sens dotyczyłby jednak nie tylko samej pracy kompozytorskiej, ale przede wszystkim procesu percepcji muzyki, czyli „powstawania muzyki” w jej odbiorcy. Byłby to sens ujawniający się w możliwie jak najszerszej refleksji, starający się dotknąć arystotelesowskiej „prawdy ogólnej”, uniwersalistyczny – w rozumieniu: poszukujący jak najszerzego oglądu, kontemplacyjny, a nie zadaniowy.

Charakter współczesnej sztuki zdaje się przeczyć takiemu ujęciu. Jesteśmy, na gruncie wszystkich sztuk, świadkami aktywizowania widza, słuchacza, znoszenia podziału na twórcę i odbiorcę, rezygnowania z dookreślenia kształtu wytworu artystycznego na rzecz procesu twórczego, burzenia granic pomiędzy działaniem artystycznym a tzw. „zwykłym życiem”. Myślę jednak, że paradoksalnie właśnie koncentracja na zadaniu jeszcze dobitniej uzmysławia potrzebę sensu i ujawnia jego brak. Znoszenie obiektu – wytworu sztuki – odbiera oparcie, jakim było lokowanie sensu w dziele, nawet jeśli była to tylko uzurpacja. Działanie artystyczne, cała aktowa strona sztuki, jakby jeszcze bardziej odsłania konieczność zatrzymania się, potrzebę hermeneutycznego rozumienia czy kontemplacji. Cokolwiek by się „działo”, nic nie znaczy – jest pozbawione sensu, a więc i znaczenia – jeżeli nie będzie się „myślało”. „Dzianiu się” rzeczy musi towarzyszyć myślenie podmiotu, bez tego nie ma sztuki. Sensu jako czegoś niekoniecznie domagającego się werbalizacji, jako odkrywania hierarchii i ładu w wielości, w ujęciu możliwie najszerszym (tzn. obejmującym jak najwięcej elementów) i jak najgłębszym (czyli obejmującym te elementy możliwie jak najwnikliwiej) można, a nawet trzeba, poszukiwać także w muzyce. Taki sens jest powiązany z rzeczywistością i ma charakter racjonalny. Redefiniowana

¹⁷ L. Diogenes, *O Arystotelesie*, VI. 20, [w:] W. Tatarkiewicz, *Studia z estetyki*, op. cit., s. 162.

¹⁸ B. Skarga, *Granice historyczności*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2005, s. 99.

w ten sposób prawda sztuki jest zarazem w jakiejś mierze przypomnieniem postulatów Wielkiej Teorii Piękna i pierwszej części starożytnej definicji piękna Pseudo-Dionizego, głoszącej, że piękno polega na proporcji.

A zatem, powracając do postawionego uprzednio pytania, tym, co nie da się pogodzić z ideą piękna w muzyce jest pozbawienie jej sensu. Co symptomatyczne – to, zdawałoby się, wysoce abstrakcyjne ujęcie jest zgodne z potocznym – świadczą o tym fora internetowe, gdzie tzw. muzykę turpistyczną często utożsamia się po prostu z kiczem – dla jednych jest to disco polo, dla innych śpiewająca Susan Boyle. Myślę, że redefiniowana w ten sposób prawda jest racją istnienia tzw. „prawdziwego” piękna. Zapewne tym potocznym dookreśleniem piękna przez prawdę chcemy tę pierwszą zabezpieczyć przed pozorem i złudą „fałszywego”, bezsensownego piękna, a więc kiczu właśnie. Byłby to w gruncie rzeczy powrót do Platonijskiej idei piękna dostępnego tym, „co się kochają w oglądaniu prawdy”.

Czy jednak dzieło stojące „po stronie sensu” paradoksalnie nie sprzeciwia się „prawdzie czasów”? Pytając przewrotnie: czy czasom negującym istnienie sensu nie odpowiadają lepiej dzieła pozbawione sensu? Odpowiedzi na to pytanie udzielił już kilka dziesięcioleci temu Theodor Adorno:

Próg wszakże pomiędzy sztuką autentyczną, która przyjmuje w siebie kryzys sensu, i rezygnującą, składającą się ze zdań protokolarnych w sensie dosłownym i przenośnym, polega na tym, że w dziełach wybitnych negacja sensu kształtuje się jako to, co negatywne, a w innych odzwierciedla się z tępą pozytywnością. Wszystko zależy od tego, czy w negacji sensu w dziele mieści się sens, czy też dopasowuje się ona do okoliczności; czy kryzys sensu jest poddawany refleksji w utworze, czy też pozostaje nie przetworzony, wobec czego obcy podmiotowi. Kluczowymi fenomenami mogą być również pewne utwory muzyczne, jak np. koncert fortepianowy Cage’a, które jako prawo nakładają na siebie nieprzełaganą przypadkowość, a więc coś w rodzaju sensu: doznają grozy¹⁹.

Idąc dalej tropem myślenia zaproponowanym przez Adorno również starożytny postulat jedności czy harmonii, choć podważany przez demontaż czy dysharmonię, paradoksalnie zostaje aktualny choćby jako punkt odniesienia: „Asymetrię, jej walory artystyczno-ekspresyjne, można zrozumieć jedynie w relacji do symetrii...”²⁰.

Czy zatem sens dzieła muzycznego można utożsamiać z jego pięknem? Myślę, że żadna sztuka równie silnie jak muzyka nie zaprzecza takiemu ujęciu. Zapewne wszyscy znamy dzieła literackie czy plastyczne, które noszą w sobie (lub – jeśli ktoś woli: w których odnajdujemy) jakąś ważną, słuszną, czy ciekawą ideę, i które w związku z tym są powszechnie znane, bez względu na swe walory artystyczne. Tymczasem sama myśl, koncept czy forma, a zatem ów racjonalistyczny aspekt sztuki nigdy nie „uratuje” tzw. „złej” muzyki. Muzyka „musi

¹⁹ T. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 281.

²⁰ Ibidem, s. 288–289.

brzmieć”, jak mówił Witold Lutosławski. Wynika to z jej ontycznej natury – jest przeznaczona do słuchania. Ten procesualny charakter jej percypowania chroni ją zresztą przed tworamii poronionymi – nikt przecież nie katuje się słuchaniem źle brzmiącej muzyki tylko dlatego, że np. posiada ona wzniosły tytuł albo jest misternie zbudowana! Zresztą nawet gdyby ktoś tak czynił, to jego uznanie czy zachwyt nie dotyczyłby piękna muzyki, lecz tego, co pozamuzyczne. Ten swoisty imperatyw: „to musi brzmieć” znalazł się też na jednej z partytur Beethovena: „*Muss es sein? Es muss sein...*”. „To musi tak być” – doświadczamy tej konieczności ilekroć słuchamy tzw. „dobrej” muzyki. Tu nic nie „zgrzyta”, ale nie dlatego, że faktycznie nie „zgrzyta”, lecz dlatego, że choćby nawet zgrzytało, to czujemy, że to musi zgrzytać.

Nawiasem mówiąc właśnie muzyka zdaje się być dziś szczególnie często traktowana instrumentalnie, tzn. jest słuchana nie ze względu na nią samą i jej piękno, ale dla różnych pozamuzycznych celów, np. jest narzędziem manifestacji, sposobem na „zabicie” nudy, ciszy, lub stanowi jakąś formą „wyżycia się”. Zapewne podczas takiego „wykorzystywania” muzyki także mogą ujawniać się w mózgu słuchacza mechanizmy „przyjemnościowe”, o których mówił profesor Semir Zeki. Czy neurobiologia pomoże nam wyodrębnić reakcje mózgu na autoteliczny kontakt z muzyką od reakcji na skojarzenia, jakie ta muzyka wywołuje?

Oczywiście można (trzeba?!) przyjąć, że każdy ma prawo słuchać muzyki tak jak chce, nawet jeśli muzyka miałaby być „tapetą dźwiękową” czy muzakiem. Zastanowić się jednak warto, czy nie tracimy przez to czegoś więcej, i nie chodzi tu tylko o stan zachwytu, jakiego doświadcza człowiek obcujący z pięknem. Mówił o tym Władysław Stróżewski: „Jak to się dzieje, że w wyniku pojawienia się wartości piękna, bardzo często obcujemy równocześnie z wartościami zupełnie innego rzędu, wartościami które odsłaniają nam nieznanne, nieprzeczuwalne dotąd połączenie rzeczywistości? Widzę w tym właśnie wielkość muzyki jako sztuki: żadna inna nie potrafi nam odsłonić tak niespodziewanych, a jednocześnie tak przejmujących wartości”²¹. To dlatego racją istnienia muzyki jest piękno – jej różne zmieniające się funkcje można próbować zastąpić przez inne rodzaje ludzkiej aktywności, swoistości muzycznego piękna nie odtworzy żadna inna sztuka.

Wielu myślicieli wskazywało, że w dziełach wybitnych piękno ma przedziwną moc odsyłania do wartości transcendentalnych, że ma moc poruszania najczulszych strun naszego bycia. Myślę, że przez swoją abstrakcyjność, a także sam sposób percepcji, który może być bezpojęciowy w tym sensie, że nie jest ograniczony przez jakąkolwiek dosłowność, tę moc odsyłania posiada przede wszystkim muzyka. Muzyka nie tyle ukazuje nam jakieś wartości – jest to wtórne wobec faktu, że ona sprawia, że doświadczamy tych wartości – słuchając jej

²¹ W Stróżewski, *Dyskusja o twórczości*, [w:] Idem, *Wokół piękna*, Universitas, Kraków 2002, s. 347.

doświadczamy wzniosłości, radości, bólu, melancholii, piękna itd. Sprawia to za pomocą czysto muzycznych środków, bez potrzeby odwoływania się do jakichkolwiek symboli.

Znów powraca pytanie: czym zatem jest piękno? W prowadzonych na ten temat debatach często przywoływany jest cytat z długiej starożytnej dyskusji toczonej na ten sam temat. Są to zamykające tę dyskusję słowa Sokratesa, które przytacza Platon w *Hippiaszu większym*: „Przynajmniej znaczenie przysłowia, które mówi, że piękno jest rzeczą trudną, zdaje mi się, że rozumiem”²². Ponad dwa tysiące lat nie udało się zdefiniować pojęcia piękna, nawet pojęcia prawdy i dobra okazały się być pod tym względem nieco przystępniejsze. Stało się to jedną z istotnych przyczyn do kwestionowania jego istnienia, tak jakby mogły istnieć tylko rzeczy definiowalne. Wprawdzie nie potrafimy zdefiniować pojęcia piękna, ale możemy pokusić się o dookreślenie warunków doświadczania piękna, w tym piękna muzycznego. Będzie to – jak sądzę – rodzaj wzruszenia, poruszenia, emocji, przejęcia, zachwyty podczas słuchania muzyki, ale nie ze względu na towarzyszącą muzyce treść werbalną czy nasze osobiste skojarzenia z nią związane, lecz na nią samą, na sam zestrój jakości dźwiękowych. Ale zaraz po tym zmysłowym doświadczeniu, lub równoległe z nim, pojawia się ów aspekt racjonalistyczny, kontemplacyjny, poszukiwania przyczyn takich emocji – doszukiwania się sensu właśnie. Dopiero harmonia na płaszczyźnie zmysłowej i rozumowej może skutkować poczuciem obcowania z pięknem „prawdziwym”. Pojawiające się czasem poczucie, że oto obcuje z czymś, co może i jest piękne, ale na mnie „nie działa”, wiązałabym właśnie z rozdźwiękiem między tym, co rozumowe a zmysłowe. Podejmowane współcześnie zagadnienie, czy sens zawarty jest w samym dziele czy ujawnia się w jego percepcji pokazuje się tu jako zagadnienie wtórne wobec samej konieczności jego istnienia, choćby w postaci à rebour, tak jak ją opisywał Adorno.

Raz jeszcze, na koniec, powrócić chcę do starożytnej definicji piękna Dionizego Areopagity, głoszącej, że piękno polega na proporcji i blasku (greckie *euarmostia kai aglaia* zostało przetłumaczone na łacinę jako *consonantia et claritas*), którą w średniowieczu powtórzyli scholastycy, także św. Tomasz z Akwinu, a w czasach nowożytnych Florencka Akademia Platońska. Jeśli sens zakłada istnienie uporządkowania, które – podobnie jak i proporcja – jest rezultatem działania *ratio*, a blask łączy się z olśnieniem, które towarzyszy doświadczeniu piękna, to być może ta starożytna definicja warta jest przypomnienia, tak jak i słowa Barbary Skargi: „Taka naprawdę fundamentalna mądrość odezwała się gdzieś tam w starożytnej Grecji i nie sposób jej przeskoczyć”²³.

²² Platon, *Hippiasz większy* 304E, przeł. W. Witwicki, [w:] Idem, *Hippiasz mniejszy. Hippiasz większy. Eutydem*, Antyk, Kęty 2002, s. 81.

²³ *Innego końca świata nie będzie. Z Barbarą Skargą rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski*, Znak, Kraków 2007, s. 319.

TANCERZA PISANIE CIAŁEM: KALIGRAFICZNE TAŃCE *YUNMEN WUJI* (CLOUD GATE DANCE THEATRE)¹

IZABELLA ŁABĘDZKA

Chińskie pismo kaligraficzne

Zgodnie z legendą, znaki pisma chińskiego miał wynaleźć Cangjie, oficjalny historiograf mitycznego Żółtego Cesarza (Huang Di), jeden z kulturowych bohaterów zamierzczej przeszłości Chin. Starożytny źródła przedstawiały go jako postać obdarzoną nadzwyczajnym talentem i przenikliwością:

Miał czworo oczu i zaraz po narodzeniu potrafił pisać. Badał konstelacje, obserwował ślady ptaków i zwierząt, studiował znaki widoczne na pancerzach żółwi, ptasich piórach, górach i rzekach, palcach i dłoniach. Dzięki tym obserwacjom pojął, że naturalne zjawiska mogą zostać rozróżnione i oznaczone za pomocą znaków piktograficznych. Bazując na tych znakach stworzył znaki pisma chińskiego. Był to tak wielki wynalazek, że po jego dokonaniu proso padało z nieba niczym deszcz, a duchy zawodziły nocą².

Cytowani badacze chińskiej mitologii i folkloru zwrócili uwagę na ambiwalentny charakter wynalazku pisma. Zdaniem jednych komentatorów ulewę prosa uważano za przejaw magicznej mocy pisma, a zdaniem innych za zapowiedź nieszczęścia. „Ludzie zaczęli zaniedbywać uprawy, swoje podstawowe zajęcie,

¹ Artykuł ten powstał w ramach indywidualnego projektu badawczego i grantu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego nr N N105 022636 w latach 2009–2012.

² Zob. Hasło „Cangjie”, [w:] Lihui Yang, Deming An, Jessica Anderson Turner, *Handbook of Chinese Mythology*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 84. [Tłumaczenia wszystkich fragmentów prac obcojęzycznych cytowanych w niniejszym artykule zostały dokonane przez jego autorkę.]

i zajmować się głupstwami. Niebiosa wiedziały, że będą głodni, dlatego zesłano deszcz prosa. A duchy obawiały się, że zostaną oczernione ludzkim pisaniem, dlatego zawodziły”³. Dzieje słowa pisanego i jego użycia potwierdziły słuszność obaw duchów przeszłości. Pismo okazało się dla rodzaju ludzkiego tyleż błogosławieństwem, co i przekleństwem.

Do postaci Cangjie i mitu o powstaniu znaków pisma chińskiego odwołał się również współczesny badacz sztuki chińskiej, Wu Hung, który tradycji pisma i anty-pisma poświęcił osobny rozdział swego katalogu awangardowej sztuki w Chinach. Jako negatywne i złowrogie przykłady tradycji anty-pisania przytoczył postacie Pierwszego Cesarza dynastii Qin, który nakazał spalenie najważniejszych dzieł klasycznej literatury, oraz Mao Zedonga, z którego osobą wiąże się nie tylko *Czerwoną książeczkę*, ale i zniszczenie milionów książek w okresie „rewolucji kulturalnej”. Anty-pisanie – jak pisał Wu Hung – oznacza jednak nie tylko zniszczenie. Anty-pisanie miewa także pozytywne konotacje:

[...] subtelnie zatajając znaczenie tekstu pisanego piszący może uwypuklić estetyczną jakość swego pędzla. Z tego układu między formą a treścią pisania powstała sztuka kaligrafii, uważana często za najbardziej fundamentalną w estetyce uczonych-urzędników (*literati*) i za najbardziej indywidualną ze wszystkich tradycyjnych sztuk⁴.

Wu Hung wskazał te przypadki, gdy styl kaligraficzny skupiał się nie na przekazywaniu znaczenia, lecz na oddziaływaniu magią formy. Zwłaszcza w dzikiej kursywie (*kuangcao*), pędzelek kaligrafa porusza się z tak wielką prędkością, że znak pisma lawiruje na granicy czytelności i nieczytelności. Dbalność o piękno formy znaku sprawia, że jego znaczenie staje się sprawą drugorzędną. „Kaligrafia zatem przekształca dzieło kaligraficzne ze znaku dosłownego sensu w znak wizualnego sensu”⁵. Współcześni awangardowi artyści w Chinach posuwają się w swych eksperymentach ze znakiem pisma chińskiego jeszcze dalej, tworząc pseudo-kaligraficzne kompozycje. Wu Hung zauważył, że tacy artyści jak Gu Wenda, Xu Bing czy Wu Shanzhuang „[...] tworzyli liczne pseudo-kaligrafie i fałszywe teksty, w których nie tylko świadomie odróżniali formę od treści, ale w ogóle pozbywali się treści, pozostawiając formę jako jedyny znak sensu”⁶. W tego typu kompozycjach znaczenie znaku pisma chińskiego przestawało istnieć. Znak był bowiem całkowicie wymyślony przez artystę, był znakiem fałszywym, nie istniejącym w słownikach, chociaż zbudowanym z elementów znaków faktycznie istniejących lub bardzo podobnych do nich.

³ Ibidem, s. 84.

⁴ Wu Hung, *Transience. Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, The David and Alfred Smart Museum of Art/The University of Chicago, Chicago 1999, s. 38.

⁵ Ibidem, s. 38.

⁶ Ibidem, s. 39.

Skoro znaczenie znikło, znak pisma chińskiego oddziaływał na odbiorcę przede wszystkim swoją formą wizualną.

Gry współczesnych chińskich artystów awangardowych ze znakami pisma chińskiego bywają jednocześnie grammi z tradycją, zarówno tą dalszą, jak i tą bliższą: z wielowiekową historią kaligrafii, która w dawnych Chinach została podniesiona do rangi sztuki, jak i z nadużyciem i zużyciem pisma/słowa w historii Chin komunistycznych, zwłaszcza w okresie „rewolucji kulturalnej”. Warto pamiętać, że chińscy awangardiści eksperymentujący ze znakami pisma mają zazwyczaj gruntowne wykształcenie w zakresie tradycyjnego malarstwa chińskiego, a niektórzy z nich (np. Gu Wenda) posiadają też doświadczenie w zakresie „gazetek wielkich znaków” (*dazibao*) oraz malowania plakatów propagandowych w czasie „rewolucji kulturalnej”. Tradycyjne malarstwo chińskie i sztuka kaligrafii, które od wieków otaczają znak pisany rodzajem kultu, uwarunkowały dzisiejszych artystów na estetyczne piękno i moc oddziaływania formą znaku. Natomiast doświadczenie „rewolucji kulturalnej” ułatwiło im zrozumienie, jak komunistyczna i wszelka inna propaganda potrafi instrumentalnie wykorzystywać słowo/znak dla własnych ideologicznych potrzeb, zniekształcać je i zakłamywać. Praktyki współczesnych awangardzistów i ich gest radykalnego usunięcia związku między znakiem a znaczeniem przez wymazanie znaczenia jest w istocie symbolicznym uwolnieniem słowa. Norman Bryson w artykule *The Post-Ideological Avant-Garde* pisał:

Dla zachodniego widza akt uczynienia języka przypadkowym może wydawać się przepracowaniem automatycznego pisania surrealistów, albo rozcinania „linii słów” przez Williama S. Burroughsa; gestem czystego woluntaryzmu językowego, utopijnym snem o ucieczce z orbity znaczącego i w konsekwencji z obszaru społecznego. To może być jeden z aspektów tych prac, ale nacisk na semantyczne wyczerpanie albo unieważnienie zdaje się mieć szczególnie znaczenie w politycznym kontekście epoki post-Maoistowskiej⁷.

Bryson konkludował swój wywód:

Treść wymyślonych książek Xu Binga, albo znaki Wenda Gu, czy też pieczęć Song Donga, są pozbawione znaczenia. Tym, co to wymazanie udratycznia w sposób piękny i imponujący, jest to, że pismo albo obszar społeczny może istnieć nie tylko jako struktura treści i idei; zamiast tego, jego spójność może pochodzić z jego własnej obowiązkowej systemowości i to na poziomach głębszych lub innych niż ideologiczne⁸.

Instalacje takie jak *Księga z niebios* (*Tianshu, Book from the Sky*) Xu Binga czy *Styl pseudo-pieczęciowy* (*Pseudo Seal Script*) Gu Wenda powstały wielkim

⁷ Norman Bryson, *The Post-Ideological Avant-Garde*, [w:] *Inside Out. New Chinese Art*, red. Gao Minglu, Museum of Modern Art/Asia Society Galleries/University of California Press, New York–Berkeley–Los Angeles–London–San Francisco 1998, s. 56.

⁸ *Ibidem*, s. 57.

nakładem pracy artystów. *Księga z niebios* była projektem, którego zrealizowanie trwało cztery lata (1987–1991) i polegało na mozolnym rzeźbieniu znaków na drewnianych matrycach, a następnie odbijaniu ich z użyciem tuszu na zwojach białego papieru. Powstała w ten sposób „niebiańska księga”, której treści nie możemy już czytać w tradycyjny sposób, bo same znaki nic nie znaczą. Możemy i powinniśmy czytać ją w sposób metaforyczny, jako wyraz indywidualności artysty, który ją stworzył i jako propozycję nowego rodzaju języka. Ten nowy język sytuuje się poza logiką i gramatyką. Zmierza on ku totalności, do znaczenia poza znaczeniem, czy raczej do znaczenia ukrytego, tajemnego, głębszego, lokującego się daleko poza zwykłym, codziennym czy słownikowym znaczeniem słowa/znaku. Podobnie jest w przypadku instalacji Gu Wenda, o której Wu Hung pisał: „Pseudo-kaligrafia Wenda Gu tworzy mistyczne wizualne otoczenie, często porównywane do taoistycznej świątyni z jej silną atmosferą rytuału i kultu. Znalazł on najlepszy materiał do tworzenia mitu w stylu staropieczęciowym – typie archaicznego pisma, które jest tak stare i trudne do odczytania, że samo w sobie stało się tajemnicą”⁹.

Tajemnicą wydaje się być chiński znak pisma również dla Lin Huaimina¹⁰, który jest zafascynowany jego pięknem, jego głębokim, utajonym znaczeniem, ale i subtelną paralełą między pędzelkiem wiedzionym dłonią kaligrafa po białej taflii ryżowego papieru, a perfekcyjnie wyszkolonym ciałem tancerza, które błyskawicznie kreśli w przestrzeni sceny zmienne figury. Droga tajwańskiego choreografa do stworzenia tanecznego odpowiednika chińskiej kaligrafii była długa i mozolna, ale u jej celu tkwiło porywające piękno i subtelna elegancja.

Księżycowa woda

*Księżycowa woda (Shuiyue, Moon Water)*¹¹ to pierwsza z choreografii wiodących do stworzenia tzw. kaligraficznej serii tańców, choć zapewne niektórzy badacze twórczości Lin Huaimina woleliby, ze względu na motyw wody pojawiający się w tym tańcu, zaliczyć ją do serii choreografii „wodnych”. Premiera *Księżycowej wody* odbyła się w roku 1998. Była to także pierwsza z szeregu kompozycji zainteresowanych czystym ruchem tancerza, zupełnie wolnych od

⁹ Wu Hung, *Transience*, op. cit., s. 41.

¹⁰ Współczesny tajwański tancerz i choreograf, założyciel słynnego Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan (1973).

¹¹ *Shuiyue/Moon Water*, premiera: 18 listopada 1998, Taipei, Guojia Xijuyuan/National Theatre, choreografia: Lin Huaimin, muzyka: Jan Sebastian Bach (wybór z sześciu suit na wiolonczelę), oświetlenie: Chang Tsan-tao, dekoracje: Austin [Mengzhao] Wang, kostiumy: Lin Jingru. Podstawą analizy tego tańca w moim artykule jest zapis DVD *Shiyue/Moon Water, Well Go USA Inc.*, A Team Vision Co. Ltd., 2002.

jakichkolwiek pokus narracyjności i tworzenia choćby zarysów charakterów/postaci. Kolejne kompozycje taneczne utrzymane w podobnym stylu to *Kursywa* (*Xingcao; Cursive*, 2001), *Kursywa II* (*Xingcao II; Cursive II*, 2003) i *Dzika kursywa* (*Kuangcao; Wild Cursive*, 2005). Lin Huaimin tak pisał o zmianie, która zaczęła się dokonywać w języku tanecznym w pewnym momencie twórczej działalności Cloud Gate:

W początkowym okresie, tańce Cloud Gate były bardziej przedstawiające i mogły opowiadać historie, jak *Opowieść o białej żmii* (*Baishhezhuan*), *Sen czerwonej komnaty* (*Hongloumeng*), czy *Dziewięć pieśni* (*Jiuge*). W trakcie tego procesu nieustannie myśleliśmy, jak chcielibyśmy siebie zdefiniować albo nawet ponownie odkryć siebie. Kiedy dotarliśmy do *Pieśni wędrowców* (*Liulangzhe zhi ge*), teksty i wyobrażenia przedstawiająca stopniowo zniknęły. Można by powiedzieć, że minęło dwadzieścia lat, zanim pozbyłem się tekstu. Dopiero kiedy pozbędziemy się tekstu, ciało staje się wolne.

Poczynając od roku 2001 spędziliśmy pięć lat na tym, by zakończyć *Kursywę: Trylogię*. Kaligrafia w istocie była wymówką. Sięgnęliśmy po kaligrafię, jako pretekst, by zmusić nasze ciała do spróbowania pewnych rzeczy i by znaleźć nowe metody poruszania się. Co może zrobić ciało, jeśli nie jest już „podwieszony” na kaligrafii?¹²

Uwalnianie się od narracyjności, od tekstu, od języka, odbywało się – paradoksalnie – właśnie przez odwołanie się do języka w postaci znaku pisma chińskiego. Rozsadzenie języka służącego tradycyjnie do snucia spójnych, zajmujących opowieści, dokonało się poprzez przepracowanie zasad strukturalnych znaku pisma chińskiego za pomocą ciała żywego aktora. Kaligraficzny znak – jak wynikało z relacji Lin Huaimina – nie był wcale obiektem kultu, choć tancerze rzeczywiście brali intensywne lekcje kaligrafii u znawców przedmiotu, ale raczej rodzajem trampoliny, która pozwoliła tancerzom wybić się ponad ograniczenia ciała i pokonać bariery psychiczne i fizyczne. Estetyczny aspekt kaligrafii stał się zatem rodzajem pretekstu dla nowych poszukiwań w sferze dynamiki ciała tancerza. Konkretniej techniki tańczenia na nowych zasadach dostarczyła jednak nie kaligrafia chińska, a *taijiqian*¹³ oraz chińskie techniki oddechowe i medytacyjne. Radykalna zmiana estetyki tańca nie była jednak wcale czymś niespodziewanym i zaskakującym. Przygotowały ją konsekwentne zmiany, które od dziesięcioleci już dokonywały się w sztukach pięknych i widowiskowych. Porzucenie linearnej, logicznej, uporządkowanej wedle zasad przyczynowości fabuły na rzecz symultaniczności, epizodyczności i alogiczności; odejście od budowania wiarygodnych psychologicznie portretów postaci, a wreszcie ostateczny rozpad postaci; zastąpienie całości fragmentem i epizodem, skłonność już

¹² *Cai Guo-qiang and Lin Hwai-min's Wind Shadow*, red. Cathy Hong, Lesley W. Ma, Emily L.C. Wu, The Eslite Corporation, Taipei 2006, s. 28.

¹³ Rodzaj chińskiej medytacji w ruchu, który wyłonił się w XVII w. ze stylu walki wręcz/samoobrony.

to do nadmiaru i gęstości znaku, już to jego zupełnego braku, do milczenia, ciszy, pustki, statyczności, trwania, powtórzenia; uprzywilejowanie procesualnego charakteru często niedokończonego czy celowo nieustannie zmieniającego się dzieła artystycznego względem skończonego artefaktu – to tylko niektóre cechy nowej sztuki tańca, której Cloud Gate Dance Theatre musiał dotrzymać kroku, jeśli nie chciał stracić kontaktu z publicznością dnia dzisiejszego. Ważnym elementem tej nowej estetyki tańca było zastąpienie przez Lin Huaimina rozbudowanej narracji silnie oddziałującymi na widza wizualnym pięknem obrazami. W tworzeniu tych obrazów istotną rolę odgrywały już nie tylko rzeźbiarsko upozowane ciała tancerzy, lecz także mistrzowskie posługiwanie się nowoczesnymi technologiami oświetleniowymi czy też zdobyciami sztuki wideo, jak chociażby w jednej z najnowszych choreografii Lin Huaimina *Słuchając rzeki* (*Tinghe, Listening to the River*, 2010).

Ważnym etapem na drodze do zmiany estetycznego paradygmatu była *Księżycowa woda*. Źródło tytułu tańca jest buddyjskie. „Księżycowa woda” nawiązuje bowiem do buddyjskiego przekonania o iluzoryczności otaczającego świata: zarówno odbicie kwiatów w zwierciadle, jak i księżyc w wodzie jest złudzeniem. Choreografia tego tańca wykorzystywała zasadę nieustającej oscylacji między materialnością ciała i niematerialnością energii generowanej przez ciało tancerza. Bazowała ona na kontraście ciężkości i lekkości, powolności i szybkości, pełni i pustki.

W *Księżycowej wodzie* dekoracja sceny była ascetyczna, choć nie pozbawiona wyrafinowania, a przy tym doskonale zharmonizowana z charakterem tańca. Czarno-granatowa podłoga oraz ściany boczne i tylna ściana sceny to znakomite kontrastowe tło dla tancerzy w śnieżnobiałych, luźnych i zwiewnych spodniach. Półprzezroczysty, swobodnie układający się kostium potęgował lekkość, giętkość i harmonijność ich ruchów. Na ciemnej podłodze namalowane były,

niczym pędzelkiem kaligrafa, białe zygzaki, przypominające smugi piany na wodzie w momencie, gdy fala dobija brzegu. Te krzywe linie symbolicznie wyrażały taneczną zasadę *Księżycowej wody*, albowiem taniec w tym spektaklu przez cały czas odbywał się głównie po linii kolistej, spiralnej, zgiętej, rzadziej po linii prostej. W niektórych fragmentach tańca, w prawym górnym rogu sceny pojawiał się podwieszony u sufitu lustrzany panel, który odbijał postacie tancerzy wykonujących swój układ na scenie. W innych fragmentach tańca, podobny lustrzany panel pojawiał się w tle sceny zwielokrotniając figury tancerzy, na wzór odbicia w lustrzanej tafli wody. Wreszcie w finałowych scenach tańca, sceniczną podłogę pokrywała cienka warstwa wody. W niej tańczyli tancerze wzbijając bryzgi wody i odbijając się tym razem w lustrze prawdziwej wody.

Przestrzeń *Księżycowej wody* to domena ciemności, mroku. Działo się tak nie bez powodu. Księżyc wszak – zgodnie z chińską symboliką – związany jest

z żeńskim żywiołem (*yin*), woda natomiast jest jednym z pięciu żywiołów i przynależy do północy, koloru czarnego i do księżyca. Co więcej, woda jest symbolem żeńskiej prasyły *yin*. Mrok sceny, rozświetlony jedynie bielą kostiumów tancerzy i ich połyskliwymi odbiciami we fragmentach dekoracji, lokował wykonawców w nieskończoności przestrzeni i czasu. Nie była to jednak ciemność martwa. Ożywiało ją ciało tancerza, organiczna dynamika jego ruchu.

Organiczna dynamika ruchu charakteryzująca *Księżycową wodę* była efektem podjęcia w latach 1996–1997 przez tancerzy Cloud Gate szkolenia w zakresie *taiji daoyin*. *Taiji daoyin* to odmiana *taijiquan* rozwinięta przez mistrza tej sztuki Xiong Wei'a (Hsiung Wei'a) z Tajwanu, łącząca elementy filozofii taoistycznej i kilku różnych szkół *taijiquan* z Chin kontynentalnych.

Zasadniczo – pisała Lin Yatin – system ten składa się z dwunastu ćwiczeń opracowanych przez Hsiunga, po opanowaniu [przezeń] rozmaitych stylów *taichi* [*taiji*]. Oparty na zasadzie spirali, ma na celu wzmocnienie elastyczności stawów oraz przepływu energii *ch'i* [*qi*] w naszych ciałach. W istocie, *dao* i *yin* odnosi się do różnych rodzajów sterowania i ukierunkowywania, podobnie jak w przypadku strumienia wody, któremu nadaje się określony bieg¹⁴.

W dalszej części swojego wywodu Lin Yatin zwracała uwagę na odmienność *taiji daoyin* w stosunku do innych stylów *taiji*, które bardziej skupiają się na konkretnych pozach, sekwencjach ćwiczeń i swojej użyteczności obronnej:

[...] *taichi daoyin* podkreśla przepływ *ch'i* i jej swobodną wędrówkę ze źródła pochodzenia w dolnej partii brzucha (*hui-yin*), w górę poprzez każdy krąg kręgosłupa aż do kończyn. Żeby *ch'i* swobodnie płynęła, pierwszym warunkiem dla różnych stawów w ludzkim ciele jest ich elastyczność i nie napotykanie żadnych przeszkód. Dlatego *taichi daoyin* Hsiunga często zaczyna się od ćwiczeń wprawiających w rotację stawy, zwykle zgodnie z kształtem trójwymiarowej spirali¹⁵.

Z kolei Chen Ya-ping zwróciła uwagę na jeszcze dwie inne – poza spiralnością ruchu – zasady tych ćwiczeń: nieprzerwany przepływ energii i skupienie się na wzajemności relacji między napięciem (*tension*) a rozluźnieniem (*release*), ruchem (*motion*) a bezruchem (*stillness*), wnętrzem a zewnętrzem ciała (*interior and exterior of the body*)¹⁶. Powołując się na wywiad z mistrzem Hsiung Wei'em tajwańska badaczka tańca uwypukliła tajniki *taiji daoyin*.

¹⁴ Lin Yatin, *Corporealizing Taiwan's History: Cloud Gate's „Portrait of the Families” (1997) and Beyond*, [w:] Lin Huaimin – *Wudao Guoji Xueshu Yantaohui lunwenji. Lin Hwai-min. International Dance Conference Proceedings 2005.8.2–3*, Taipei 2005, s. 99.

¹⁵ Ibidem, s. 99.

¹⁶ Chen Ya-ping, *In Search of Asian Modernity. Cloud Gate Dance Theatre's Body Aesthetics in the Era of Globalization*, [w:] *Contemporary Choreography. A Critical Reader*, red. Jo Butterworth, Liesbeth Wildschut, Routledge, London–New York 2009, s. 320.

Zgodnie [z naukami] mistrza Hsiunga, ciało ludzkie ma strukturę subtelny układu dwóch przecinających się osi; każda z nich zaczyna się od koniuszka palców jednej ręki, a kończy na paluchu przeciwstawnej nogi. W *Tai-chi Tao-yin* [*taiji daoyin*], ruch wędruje wzdłuż osi w sposób spiralny; w efekcie wszystkie działania są raczej trójwymiarowe niż płaskie, jak w prostych ruchach (wywiad z Hsiungiem, 29 stycznia 2005). Podobnie jak w wygiętej linii między *yin* i *yang* w obrazie *tai-chi* [*taiji*], który symbolizuje niekończącą się przemienność i wzajemne wzmacnianie się mechanizmu zachodzącego między tymi dwoma stanami, spiralny przepływ ruchu w *Tai-chi Tao-yin* bada nieskończoną przestrzeń w ludzkim ciele – „mikrokosmos” który rezonuje „makrokosmosem” świata zewnętrznego, zgodnie z taoistyczną filozofią. Ponadto, doskonalenie *chi* [*qi*] (oddechu lub witalnej energii) umożliwia spiralnym ruchom dotrzeć do najgłębszych warstw ciała i wpłynąć na nie. W tym idealnym stanie „dogłębnej elastyczności”, *chi* wędruje po ciele bez najmniejszych przeszkód, można ją przywołać i ukierunkować swobodnie przy wykonywaniu każdego ruchu. „[Kiedy *chi*] wypełnia i rozbrzmiewa w ciele, można być miękkim jak wiosenny wietrzyk i bryza, albo tak mocnym jak grzmot i piorun”, jak stwierdził mistrz Hsiung (wywiad z Hsiungiem, 29 stycznia 2005)¹⁷.

Praktyka w zakresie *taiji daoyin* prowadziła ostatecznie do wynalezienia nowego języka tańca. Wprawdzie u podstaw tego nowego ruchu tanecznego stały uniwersalne zasady *taiji daoyin* i typowe dlań regulowanie przepływu, akumulowania i uwalniania energii, to jednak uniwersalność tych zasad nie krępowała w żaden sposób indywidualności i specyfiki ruchowej każdego tancerza. Oparte na tej nowej technice sposoby ruchowej ekspresji mogły być różnorodne i wysoce zindywidualizowane. Ciało tancerza Cloud Gate nie jest bowiem maszyną perfekcyjnie powtarzającą wyuczony schemat ruchowy, ale żywym organizmem o zróżnicowanych możliwościach kinetycznych i pamięci akumulującej wcześniej nabyte techniki posługiwania się ciałem w tańcu. W konsekwencji więc każdy tancerz tańczył w sposób sobie właściwy, a spektakl nie zamieniał się jedynie w pokaz technicznej perfekcji i zbliżania się do granicy ludzkich możliwości ruchowych.

Księżycowa woda posiadała płynną fragmentaryczną strukturę. Był to w istocie zbiór tanecznych epizodów, na które składały się występy solowe, duety, układy więcej niż dwóch tancerzy, podwójne duety oraz układy grupowe. Każdy epizod charakteryzowało staranne rozplanowanie przestrzenne. Chen Ya-ping określiła *Księżycową wodę* jako studium przemijania i przekształcania się zjawisk tego świata¹⁸. Taniec ten był nade wszystko studium sił, energii ukrytych za transformacjami natury i biegiem czasu objawiającym się nam w formach widzialnych, przestrzennych. Tancerze, czy to w ruchu, czy w bezruchu, zostawali precyzyjnie rozlokowani w przestrzeni sceny, z wycuciem zasad rzeźbiarskich, kaligraficznych i architektonicznych. Niezależnie od tego, czy

¹⁷ Ibidem, s. 320.

¹⁸ Ibidem, s. 323.

tancerze tańczyli indywidualnie, czy w grupie, w kontakcie fizycznym, czy też odseparowani od siebie, zawsze przestrzegana była zasada harmonii, tak w odniesieniu do partnera/partnerów, jak i w odniesieniu do tła/przestrzeni. Poszczególne sekwencje tanecznych nie oddzielały od siebie wyraźne granice. Jeden układ przechodził bez zakłóceń w drugi. Lin Ya-tin dobrze uchwyciła tę cechę choreografii:

Tempo tańca zachowuje płynny rytm, jest tylko parę celowo gwałtownych momentów. Postrzegany jako organiczna całość – z tancerzami wchodzącymi na scenę od strony lewej, a wychodzącymi od strony prawej, podobnie jak rozwija się chiński zwój malarski – taniec żyje swoim życiem, kiedy poszczególni tancerze pozwalają *chi* prowadzić strumień ruchu, bez okazywania nadmiernego wysiłku. Paradoksalnie, swobodna płynność ruchu bierze się stąd, że wykonują go ciała poddane ścisłej kontroli¹⁹.

Nieprzerwane przepływanie kolejnych obrazów kojarzyć można też ze spójnym przepływającą wodą. Odzwierciedlenie symboliki płynącej wody można dostrzec było również w płynnych, spowolnionych ruchach tancerzy. SanSan Kwan pisała:

Tanec sam w sobie ma charakter medytacyjny i jest skierowany ku wnętrzu; każdy tancerz zwraca wyteżoną uwagę na każdy swój ruch, każdą kończynę, każdy staw. Jednocześnie tancerze poruszają się na scenie w sposób harmonijny; momentami skupiają się, wykonują spokojne wznoszenie i znikają niepostrzeżenie. Ruch wydaje się organiczny. Tancerze pozostają blisko podłoża, zakorzenieni [w nim]; w całym spektaklu jest tylko jeden, dwa skoki. Każdy krok ewoluje z poprzedniego bez zatrzymania czy widocznego przejścia, zdając się pochodzić nie z choreografii, lecz raczej z tego, czego wymaga oddech albo *qi* – jeśli wola – tancerza²⁰.

Oddający spokój płynącej wody lub przepływającej wewnętrznej energii taniec nabierał momentami sennego, transowego charakteru. Tancerze mocno osadzeni w podłożu, wręcz w nim zakorzenieni, z szeroko rozstawionymi nogami, o środkach ciężkości obniżonych i ciężących ku ziemi, kojarzyli się z obrazem wodorostów kołysanych przez fale przepływającej wody. SanSan Kwan identyfikowała ten specyficzny dla *Księżycowej wody* rodzaj ruchu, jako wywodzący się z techniki *taiji*. Zauważała:

Tancerka stoi w dalekim wypadzie, zgina kolana, podwija pod siebie biodro, kurcząc w ten sposób brzuch i pozwalając fali energii przepłynąć przez jej tors, gdy wyprostowuje kolana

¹⁹ C. Lin Yatin, *Dancing in the Age of Globalization – Cloud Gate Dance Theatre and the Political Economy of Touring*, [w:], *Wudao yanjiu yu Taiwan – Xin shidai de zhanwang yantaohui lunwenji. Dance Studies in Taiwan: The Prospect of a New Generation*, red. Chen Ya-ping, Chao Chi-fang, National Chang Kai-Shek Cultural Center, Taipei 2001, s. 209.

²⁰ SanSan Kwan, *Vibrating with Taipei: Cloud Gate Dance Theatre and National Kinesthesia*, [w:] *Lin huaimin – Wudao Guoji Xueshu Yantaohui lunwenji*, op. cit., s. 111.

i przechodzi do następnej frazy. Stosując praktykę, która każe ruchowi płynąć wprost z centrum ciała (*dan tian*), z oddechu, z wewnętrznej energii, Lin pragnie rozwinąć formę tańca, która jest organicznie tajwańska – nową formę tańca – by tak rzec – biorącą źródło w tajwańskiej duszy²¹.

Myliłby się jednak ten, kto sądziłby, że taki rodzaj ruchu nieuchronnie musi prowadzić do monotonii. Powtarzalność była wprawdzie zasadą *Księżycowej wody*, a kinesfera tancerzy w tym tańcu nie była – jak dostrzegła SanSan Kwan – zbyt bogata. Nie byłoby jednak sprawiedliwe określenie tego rodzaju choreografii jako jednostajnej. Jej struktura oparta została na nieustającej przemienności faz statycznych i dynamicznych, ruchu spowolnionego i przyspieszonego, łagodności i gwałtowności, harmonijnego przepływu energii i gwałtownego impulsu, konwulsyjnego wstrząsu, który był jednak precyzyjnie dozowany. Nieustannie można było obserwować akcje wznoszeń i opadań, jakby ciało tancerza, mocno osadzone w podłożu, zrywało się ciągle do lotu i niewidzialną, magiczną siłą było za chwilę ściągane do dołu. Widać było naturalne pulsowanie wewnętrznej energii, jej akumulację i wyczerpanie. Taneczna linia przybierała formę sinusoidalną. Ten rodzaj ruchu doskonale współgrał z muzyką – suitami J.S. Bacha w wykonaniu Mischy Maisky'ego. „Grając wyjątkowo wolno” – pisała recenzentka *The New York Times* Anna Kisselgoff – „Pan Maisky zapewnia jedność tonu, który koresponduje ze znuansowanym przepływem energii w choreografii. Dostojne sarabandy Bacha nieoczekiwanie stają się jednością z tańcem”²².

W choreografii *Księżycowej wody* Chen Ya-ping dostrzegła głębsze zakorzenienie w dalekowschodniej filozofii. Badaczka zauważyła specyficzną grę między *yin* i *yang*, a także podważenie tradycyjnych wyobrażeń o kobiecości i męskości ruchu w tańcu nowoczesnym. Zresztą same kostiumy zacierały różnice między kobiecością a męskością: tancerze i tancerki występowali w białych, szerokich spodniach, przy czym górna część kostiumu tancerek była barwy cielistej. Opisując duet tańczący do dźwięków *Preludium z Suity nr 5* Bacha Chen pisała: „Zachowując zasadę posiadania potężnej i regenerującej energii przez tancerzy i tancerki, para równych sobie tancerzy zdaje się prezentować niezwykle popis kobiecości i męskości. Ruchy tancerki są bardziej zakorzenione w podłożu i mocniejsze, podczas gdy ruchy mężczyzny są bardziej zwiewne i liryczne. Bazując na cielesnej teksturze dwojga tancerzy, duet przeciwstawia się konwencjonalnej dychotomii płci widocznej w tańcu nowoczesnym i balecie”²³.

W *Księżycowej wodzie* ruch nie ustawał choćby na moment. Jeśli stawał się szczególnie powolny, to głównie po to, by dać wykonawcom i odbiorcom czas

²¹ Ibidem, s. 111–112.

²² Anna Kisselgoff, *The Syncretism of Tai Chi and Bach*, „The New York Times”, 20 listopada 2003 roku, [tekst udostępniono w archiwum Yunmen Wuji w Taibei].

²³ Chen Ya-ping, *In Search of Asian Modernity*, op. cit., s. 322.

na refleksję, medytację i wewnętrzne skupienie. Spektakl kończył się tańcem grupy tancerzy w wodzie. Każdy tańczył własny układ. Postacie tancerzy odbijały się w podwieszonym w prawym górnym rogu sceny lustrzanym panelu. Tancerze kładli się w wodzie, która powoli pokrywała cienką warstwę scenę. Zapadali w „sen”. Chwilami ich sen przerywał gwałtowny spazm, któremu towarzyszyło rozbryzgiwanie wody. Tancerze odbijali się równocześnie w wodzie, w której leżeli, ale także w lustrzanej powierzchni podwieszanej z tyłu sceny. Ich postacie ulegały zwielokrotnieniu. Chen Ya-ping dostrzegła w tym buddyjski podtekst filozoficzny: „Liczne odbicia w wodzie i kilku lustrzanych panelach zawieszonych pod różnymi kątami na tylnej kurtynie tworzą liczne warstwy przestrzenne, rzeczywiste i iluzoryczne, przypominając buddyjskie wersety o „tysiącu księżyców odbitych w wodzie tysiąca strumieni” – frazę traktującą o związku jednego i wielu, esencji i wyglądu”²⁴. Tancerze leżąc na podłodze sceny, poruszali się powoli w wodzie, jakby pływali. Stopniowo, jeden za drugim znikali w kulisach sceny. Muzyka milkła. Odchodziła ostatnia tancerka. Zostawiała za sobą pustą scenę. Na podłodze, w tyle sceny i w jej prawym górnym rogu widać było jedynie smugi piany na wodzie.

Kursywa, Kursywa II, Dzika kursywa

*Kursywa*²⁵ z roku 2001 rozwinęła technikę tańczenia zapoczątkowaną w *Księżycowej wodzie*. Również i tym razem struktura tańca była afabularna. Istotne było skupienie się na samym ruchu, choć oczywiście nie był to taniec pozbawiony emocji i pasji. Oddane zostawały one wszakże przez czysty ruch, a nie poprzez opowiadanie ciałem historii. Ciało tancerza „pisało” w przestrzeni sceny złożony i wysublimowany tekst, ale już zupełnie innego rodzaju niż ten, do którego Lin Huaimin przyzwyczajał widzów przez długie lata. Siłą tego pisma była precyzja każdego kroku, układu rąk, ułożenia korpusu. Podobnie jak w sztuce walki i tak jak w sztuce kaligrafii. W sztuce walki od prawidłowości wykonania każdego elementu zależała skuteczność działania, a czasem i ocalenie życia, w sztuce kaligrafii natomiast od precyzji zależał estetyczny walor tego, co napisano.

Joseph Houseal docenił u Lin Huaimina umiejętne wykorzystanie w tańcu nowoczesnym tak różnych technik i praktyk, jak i sztuki walki uczące nie tylko

²⁴ Ibidem, s. 323.

²⁵ *Cursive/Xingcao*, premiera: 1 grudnia 2001, Taipei, Guojia Xijuyuan/National Theatre, choreografia: Lin Huaimin, muzyka: Qu Xiaosong, dekoracje: Lin Keh-hua, oświetlenie: Chang Tsan-tao, kostiumy: Lin Jingru. Podstawą analizy tego tańca w moim artykule jest zapis DVD *Xingcao/Cursive*, Jingo Records 2003. W anglojęzycznych pracach krytycznych taniec ten występuje również pod tytułem *Cursive I*.

sprawności fizycznej, skuteczności w pojedynku, ale i samodoskonalenia, praktyki medytacyjne oczyszczające umysł, techniki oddechowo-ruchowe typu *qigong*, uczące utrzymania w równowadze wewnętrznej energii, czy też *taiji*, które pokazuje, jak stymulować przepływ energii zarówno w aspekcie wewnętrznym, jak i zewnętrznym²⁶. Houseal zwrócił także uwagę na mariaż zasad sztuk walki i sztuki kaligrafii, którego tajwański choreograf dokonał w swych choreograficznych kompozycjach:

Lin wybrał ten waleczny aspekt kaligrafii, by go połączyć z tradycjami ruchu, które badał już wcześniej i by nadać choreografii grację i wyrafinowanie, które kaligrafia miała udoskonalić w wojowniku. Obie energie – waleczna i dystygowana – są potrzebne, by zrozumieć pełną moc każdej z nich. Już samo wybranie tego aspektu pochodzenia kaligrafii – jako środka równoważącego i wysubtelniającego aspekty gwałtowniejsze – ukazuje rozumienie przez Lin dynamiki równowagi i opanowania²⁷.

Trzy najważniejsze elementy sztuki kaligrafii to: umiejętność posługiwania się pędzelnikiem zanurzonym w tuszu, odpowiedniego trzymania go i ustawiania go w stosunku do papieru; umiejętność konstruowania poszczególnych znaków, za pomocą odpowiedniej długości i szerokości kresek, wyważenia proporcji znaku, grubości i cienkości pociągnięć pędzlem; i wreszcie umiejętność zakomponowania znaku/znaków na białej przestrzeni papieru. „By stworzyć czysty obraz w umyśle zanim zaczniesz się pisać, trzeba najpierw wyobrazić sobie przestrzenie między znakami, potrzebną siłę i subtelność modyfikację odcieni tuszu. Inne elementy, które trzeba wziąć pod uwagę, to odległość między liniami, artystyczna symetria i malowniczy bezład. Ponadto, szczególną uwagę trzeba zwrócić na wyważenie „czerni i bieli”, to znaczy na przestrzenie puste i miejsca zamalowane tuszem”²⁸. Tym podstawowym zasadom kaligrafii zasadom wierna pozostawała również choreografia *Kursywy*.

Pomysł „zatańczenia” kaligrafii miał przyjść Lin Huaiminowi już w latach 70. ubiegłego wieku. Zanim jednak możliwa stała się realizacja tej niezwyklej idei minęły niemal trzy dekady. Powstanie cyklu trzech *Kursyw* poprzedziły intensywne i wszechstronne przygotowania. Jednym z pierwszych kroków było zaproszenie do współpracy z tancerzami Cloud Gate mistrza sztuk walki, Hsu Chi i podjęcie treningu w tym zakresie, po to, by nabyć konkretne umiejętności. Jak zauważyła Chen Ya-ping:

Podczas, gdy *Tai-chi Tao-yin* [*taiji daoyin*] podkreśla „całkowitą elastyczność” ciała dzięki głębokiemu spiralnemu ruchowi i doskonaleniu *chi* [*qi*], sztuki walki za cel stawiają sobie pełną

²⁶ Joseph Houseal, *Fifteen Million Minutes of Fame*, [w:] *Lin Huaimin – Wudao Guoji Xueshu Yantaohui lunwenji*, op. cit., s. 34.

²⁷ Ibidem, s. 36.

²⁸ *China. Five Thousand Years of History and Civilization*, red. Ye Lang, Fei Zhengang, Wang Tianyou, City University of Hong Kong Press, Hong Kong 2007, s. 498.

kontrolę energii, jak również efektywną koordynację różnych części ciała przez uwypuklenie siły i stabilności *hsia-pan* (*xiaban*), dolnej części torsu, bioder i nóg, powodując duże zróżnicowanie i precyzyjne wykonanie wszystkich ruchów z właściwą szybkością i z odpowiednią siłą. Większa dynamika sztuk walki doskonale uzupełnia bardziej miękki charakter *Tai-chi Tao-yin*, wyposażając ciało tancerza w wybitnie proteuszową zdolność do przeprowadzenia z jednej strony silnego dramatycznego ataku, a z drugiej do wyrażenia płynnego liryzmu²⁹.

Następnym etapem przygotowań było zaproszenie w charakterze nauczyciela zespołu kaligrafa Huang Wei-chunga w celu zbadania związków między pisaniem, sztukami walki, technikami oddechowymi i sposobami regulacji *qi*.

Według teoretyków chińskiej sztuki kaligrafii, głęboki sens tej sztuki wykraczał daleko poza zwykłe zasady odręcznego pisania i dotykał ważnych kwestii estetycznych, samej idei piękna, osobowości i charakteru kaligrafa. Powoływali się oni na słowa Qingowskiego uczonego Liu Xizai'a, który w swym zarysie sztuki kaligrafii powiedział: „Twoja kaligrafia odzwierciedla twoją wiedzę, twój talent i twoją ambicję. Jednym słowem, twoja kaligrafia jest tobą”³⁰. Parafrazując słowa chińskiego uczonego, o tancerzach Cloud Gate tańczących w *Kursywie* i jej choreografii można byłoby powiedzieć, że ich technika pisania ciałem w tym tańcu kryła ich wiedzę, umiejętności taneczne, techniczną wszechstronność, siłę charakteru, bogactwo artystycznej osobowości. *Kursywa* to w istocie oni sami.

Przygotowania do zatańczenia trzech *Kursyw* były mozolne i starannie zaplanowane przez samego Lin Huaimina. Po stworzeniu teoretycznej, estetycznej bazy dla swoich tancerzy, Lin przystąpił do praktycznej fazy treningu. Pierwszym zadaniem tancerzy było wykonywanie improwizowanych etiud na tle wyświetlanych powiększonych kaligrafii mistrzów dawnych epok:

Początkowo tancerze mogli używać jedynie swoich torsów do naśladowania pociągnięć pędzlem. Miało to pomóc wyćwiczyć rdzeń ciała i skoordynować szyję, plecy jak również wyretynować zręczność w kontrolowaniu *chi* [*qi*] i przenoszeniu ciężaru. W drugiej fazie wolno im było używać kończyn, ale z wyraźną świadomością, że wszystkie ruchy powinny pochodzić z rdzenia ciała. Dopiero w trzeciej fazie dano im swobodę angażowania większych zasobów motorycznych do interpretowania szeregów znaków pisma chińskiego. Rygor tych środków miał zagwarantować swobodę, która pojawia się na końcu, gdy tancerze wyjdą poza zewnętrzna formę znaku pisma chińskiego przez ucieleśnienie rytmu oddechu, innymi słowy przez „wibrację *chi*”, obecna w cieniach i liniach pociągnięć pędzla³¹.

Gdyby w krótkich słowach przyszło scharakteryzować *Kursywę*, należałoby ją nazwać tańcem o wysublimowanej elegancji. Elegancji typowej również dla

²⁹ Chen Ya-ping, *In Search of Asian Modernity*, op. cit., s. 323–324.

³⁰ *China. Five Thousand Years of History and Civilization*, op. cit., s. 496.

³¹ Chen Ya-ping, *In Search of Asian Modernity*, op. cit., s. 324. Autorka powołuje się na ustalenia Tsou Chi-mu, *Aesthetics in the White Cosmos – Cursive I*.

sztuki kaligrafii. Owa elegancja to nie tylko rezultat specyficznej techniki tańczenia, ale także efekt zminimalizowania użytych środków wyrazu i idealnego zgrania ze sobą piękna rysunku ciała tancerzy, prostych kostiumów, oszczędnej dekoracji, umiejętnego operowania światłem i doskonale dobranej do charakteru tańca abstrakcyjnej muzyki.

Tancerze ubrani w proste czarne kostiumy tańczyli w mrocznej przestrzeni sceny, którą momentami rozjaśniały biało-beżowe prostokąty pojawiające się na podłodze lub w tle sceny. Prostokąty te mogły zmieniać barwę: niekiedy przybierały kolor bardziej cielisty, innym razem szaro-biały, jeszcze innym niebieskawy lub niebiesko-szary. Na rozświetlonych poziomych i pionowych prostokątach w tle sceny pojawiały się fragmenty chińskiej kaligrafii: urywki tekstów, czasem fragmenty pojedynczych znaków. Napisane zostały w różnych stylach. Znaki kaligraficzne bywały też wyświetlane na ciałach tancerzy. Ciało tancerza było zarazem odpowiednikiem pędzelka kaligrafa, samym znakiem, ale bywało też powierzchnią, na której zostawały napisane znaki. Generalnie jednak, powierzchnią na której tancerz pisał swoim ciałem, były owe rozjaśnione prostokąty, które służyły tancerzowi za to samo, czym jest zwój papieru dla kaligrafa. Lin Huaimin, wzorem kaligrafa kreślącego kursywą tekst, „pisał” swoją choreografię w trójwymiarowej przestrzeni sceny, zderzając wygięte, organiczne linie ruchu tancerzy z geometrycznymi, płaskimi powierzchniami wyznaczonymi przez światło. Komponując *Kursywę* wykorzystywał wiedzę o pustej przestrzeni, której dostarczało tradycyjne malarstwo chińskie i kaligrafia. Pisała o tym Huang Yin-ying:

W chińskim malarstwie dokończenie dzieła nie polega na niezależnym akcie kreacji i wypełnieniu całej powierzchni, lecz na uzyskaniu harmonii i proporcji między pustymi i zamalowanymi przestrzeniami. Przedstawia to równowagę, jak ta między *yin* i *yang* w chińskiej filozofii taoistycznej. Ta pusta przestrzeń nie jest odpowiednikiem pustej przestrzeni w zachodnim rozumieniu – czyli nicości, ale w istocie sugeruje coś więcej. Poprzez zastosowanie pustej przestrzeni widzowi jest zostawionej więcej miejsca dla wyobraźni, sugeruje to zarówno ideę nieskończoności jak również ideę, że im mniej [zostaje pokazane], tym więcej [zostaje powiedziane]³².

Struktura *Kursywy*, podobnie jak *Księżycowej wody*, była epizodyczna. W poszczególnych epizodach tańczyli soliści, duety, grupy tancerzy, jak również grupy tancerzy z wyodrębnionymi solistami. Granice między poszczególnymi epizodami nie były zacierane. Przeciwnie, kolejne układy wyraźnie od siebie się różniły, podobnie jak różniły się sposoby pisania kursywą. Tę odmien-

³² Huang Yin-ying, *Lin Hwai-min's Dance Works Inspired by Literature: „Nine Songs” (1993) and „Dream of the Red Chamber” (1983)*, [w:] *Lin Huaimin – Wudao Guoji Xueshu Yantaohui lunwenji*, op. cit., s. 48.

ność kolejnych epizodów podkreślały dodatkowo zmienne elementy dekoracyjne, zmieniająca się kolorystyka oświetlenia, wreszcie zmieniający się charakter ruchu, jego tempo i rytm. Oto kilka przykładów. W pierwszej scenie tancerka w czerni, pogrążona w czarnej przestrzeni sceny, na cielistym prostokącie wyznaczonym przez światło, przyjmowała powolnie zmieniające się pozy, ilustrujące spokojny przepływ wewnętrznej energii. Jej działania odbywały się w absolutnej ciszy. Na siedmiu świetlnych prostokątach siedmiu tancerzy wykonywało synchronicznie podobne spokojne ruchy. Chwilami rytm ulegał przyspieszeniu, ale za chwilę znowu nabierał spokojnego, wyważonego charakteru. Czarny welon z gazy poderwany przez tancerkę poziomą linią przecinał scenę i kończył tę sekwencję. W tyle sceny rozświetlał się beżowy prostokąt, na nim ręka kaligrafa, niczym na ekranie, rysowała od tyłu znak *yong* (dosł. ‘wieczny, na zawsze’). „Zaczynając od bardziej naśladowczego sposobu pisania znaku *yung* [*yong*], a kończąc bardziej swobodną interpretacją kresek znaku, Chou [Chang-ning] postępuje od użycia swojego ciała (na początku głównie ramion) jako pędzla aż do pełnego wytańczenia energii doświadczanej przez kaligrafa piszącego słowo *yung*. Później, tańczy używając całego ciała – zaczawszy od torsu – i zagarniając coraz większą przestrzeń i czas”³³ – pisała Lin Yatin. Powolność ruchów w pierwszej części tańca ustępowała miejsca gwałtowności. Ruchy ciała stawały się przyspieszone. W międzyczasie, na ekranie zmieniała się forma znaku, stawał się on nieczytelny. Gwałtowności zygzaków na ekranie odpowiadała gwałtowność ruchów tancerki. Chen Ya-ping dostrzegła w tym epizodzie pierwszej *Kursywy* powtórzenie strategii treningu tancerza zastosowanej przez Lin Huaimina podczas przygotowań do całej kaligraficznej trylogii. Tancerka ubrana w obcisły czarny bezrękawnik i czarne luźne spodnie tańczyła najpierw na tle białego ekranu, na którym pojawiały się stopniowo kreski znaku *yong* kreślone w stylu *kaishu* (pismo standardowe)³⁴. Ruchy tancerki były zsynchronizowane z porządkiem kresek malowanych od tyłu na ekranie. Po nich następowała seria szybszych, gwałtowniejszych ruchów tancerki, imitujących pisanie tego znaku kursywą (*xingcao*).

Porzucając naśladowanie kresek, tancerka przedstawia strumień oddechu, przeniesienie energii i skupienie ciężaru zawarte w pociągnięciach pędzla. Ostatecznie, jakby chcąc prześcignąć eksplozję energii w wirującym czarnym tuszu piszącym w stylu dzikiej kursywy (*kuang-ts’ao*) [*kuangcao*] poprzez zgaszanie go na koniec, gwałtownie macha wkoło rękoma i wyrzuca je z wielką płynnością we wszystkich kierunkach niczym serpentynowe baty pełne falującego rytmu i płynności³⁵.

³³ Lin Yatin, *Corporealizing Taiwan’s History: Cloud Gate’s „Portrait of the Families” (1997) and Beyond*, op. cit., s. 97.

³⁴ Znak *yong* jest pierwszym znakiem kreślonym przez każdego początkującego ucznia kaligrafii, jako że składa się z ośmiu podstawowych w sztuce kaligrafii kresek.

³⁵ Chen Ya-ping, *In Search of Asian Modernity*, op. cit., s. 324.

Podobnie jak kursywa występuje w wielu odmianach, tak też poszczególne układy choreograficzne w *Kursywie* Lin Huaimina różniły się między sobą. Istnieją bowiem takie sposoby pisania stylem trawiastym, gdy znaki skreślone z wielką starannością i delikatnością nie stoją wprawdzie osobno jeden pod drugim, ale też i nie tracą wiele ze swej czytelności. Ale są też i takie odmiany pisma trawiastego, w których znaki zlewają się ze sobą, jeden znak łączy się z drugim, kreski znaku stawiane są już to zamasyżycie, grubo, jakby atakując i wgryzając się w papier, już to ledwie go muskając, jakby chciały oderwać się od jego powierzchni. Zmienność stylistyczna tańców składających się na *Kursywę* Lin Huaimina oddawała tę właśnie zmienność sposobów pisania pismem trawiastym. Oto na scenie pojawiał się tancerz, niemal nagi. Skąpa przepaska na biodrach i złotawe światło padające na tancerza uwypuklały rzeźbiarską muskulaturę jego ciała. Jego taniec naturalnie kojarzył się japońskim tańcem *butō*. Figura tancerza pojawiała się na czarnym tle sceny, na którym wyświeślały się szare znaki tekstu napisane drobnymi, starannymi ruchami pędzelka kaligrafa. Ten sam tekst na ciele tancerza wyświeślał się białymi znakami. Dołączali do niego inni tancerze, ubrani i oświetleni tak jak on. Powolność, statyczność ich ruchów wśród znaków jakby zawieszonych w przestrzeni i przyozdabiających ich ciała nadawała tej sekwencji zjawiskowy, senny charakter. Kolejny epizod był już zupełnie inny. Tancerka wykonywała swój układ na poziomym prostokątnym jasnym ekranie, na którym lekką, szybującą kreską nakreślono kilka znaków. Towarzyszył jej tancerz. Rytm ich ruchów był szybki. Taniec oddawał charakter namalowanych znaków pisma. Przypominał igraszkę, zabawę, kuszenie i uwodzenie. Radosna frywolność tańca harmonizowała z szybką, „porwaną” kreską, którą namalowano na ekranie znaki. Podobnie było w solowym występie tancerki w czarnej szacie, wyposażonej w wodne rękawy. Tancerka pojawiała się na podłużnym pomoście wyznaczonym przez smugę światła. Po prawej stronie sceny umieszczono duży ekran z namalowanym na nim grubą, zamasyżystą kreską kaligraficzny motyw. Umiejętnie manipulując długimi rękawami i wykonując przy tym szybkie obroty oraz przemieszczając się błyskawicznie po scenie, tancerka oddawała swym tańcem kaligraficzną zasadę, zgodnie z którą namalowano na ekranie znak. Stając na tle ekranu, w naturalny sposób wtapiała się w tło. Sama zamieniała się w znak pisma chińskiego.

Abstrakcyjny, eksperymentalny charakter muzyki towarzyszącej spektaklowi doskonale współgrał z choreografią, która starała się uwypuklić abstrakcyjną formę pisma trawiastego. Jej zmienny rytm pozostawał w zgodzie ze zmiennością tańca. Muzyka wspomagała ciało tancerza w wydobywaniu najdrobniejszych niuansów nastroju: napięcia, grozy, lekkości, frywolności. Pomagała również uwydatnić kontrasty, na których opierała się kompozycja całego widowiska: typową dla chińskiej sztuki kaligrafii przemienność gwałtowności i statyczności, wielką dynamiczną moc, która tkwi w przeciwstawieniu linii wy-

giętej, kreślonej z namaszczeniem, linii ostrej, szybkiej jak cięcie miecza, celowo jakby niedokończonych i zawisających w powietrzu. W *Kursywie* Lin Huaimina było miejsce na powolność, cyzelowanie każdego ruchu ciała i najdrobniejszego gestu dłoni, na najwyższe skupienie, ale było także miejsce na nagłe przyspieszenie, kontrolowane rozedrganie, zamierzone niedokończenie. Było wreszcie miejsce na ciszę, zamilknięcie i uspienie energii. *Kursywę* kończył symboliczny obraz tancerki, która w pozie wyciągniętej ręki i nogi zastygała wpisana w figurę trójkąta na tle powiększającego się za nią i rozjaśniającego w górę sceny ekranu. Jej postać to symbol energii na chwilę zatrzymanej, może i uwięzionej, ale także takiej, która nigdy nie wygasa i za moment może się ujawnić w całym swym życiodajnym pięknie i wszechogarniającej mocy.

*Kursywa II*³⁶ była widowiskiem o wielkiej urodzie wizualnej. W jasnym kręgu pojawiała się tancerka w białych luźnych spodniach z gazy. Tło było ciemne, scena pusta. Zjawiała się druga tancerka. Krąg na podłodze zmieniał kolor na niebieskawy. Taniec obu kobiet charakteryzował zmienny rytm spowolnień i przyspieszeń. Ich taneczne ruchy były ze sobą zestrojone, albo też każda tańczyła swoją sekwencję. Obie wynurzały się z niebieskawej podłogi/wody i wznosiły w ciemne otaczające je tło. Dołączały do nich kolejne dwie tancerki. W tyle za nimi rozjaśniał się biały, wąski ekran. Postacie kobiet przypominały ruchome rzeźby w ogromnej przestrzeni pustej sceny. Zachwycały giętkością i plastycznością swoich ciał. Pisały tymi biało-beżowymi ciałami na białym tle. Uwagę widza przykuwała czystość obrazu, ascetyczność przestrzeni, której przeciwstawione zostało bogactwo układów i istic barokowy nadmiar giętkich, zmysłowych linii i kształtów rysowanych ciałami tancerek. Epizodem tym rządził rytm przyrostu i ubywania. Tancerki pojawiały się i po kolei znikwały. Najpierw jedna, potem druga i tak dalej. Wreszcie zostawała tylko jedna pośrodku sceny, wykonująca z namaszczeniem taniec powolnych ruchów, elastycznych wygięć rąk, nóg i korpusu. Za chwilę jednak pojawiała się druga tancerka i trzecia. Wszystkie wydawały się zakotwiczone w podłodze, ale też nieustannie wrywały się ku górze, opadały i ponownie się wznosiły. Pojawienie się czwartej tancerki kończyło sekwencję. Kobiety pospiesznie wybiegały.

Mając za tło ten sam jasnoszary, prostokątny ekran w tyle sceny, sześciu mężczyzn w czarnych luźnych spodniach tańczyło na niebieskawo-szarej podłodze. Tym razem kontrast uzyskany był poprzez przeciwstawienie solisty, tańczącego w centralnej części sceny, grupie pięciu tancerzy ulokowanych w prawym

³⁶ *Cursive II/Xingcao. Er*, premiera: 30 sierpnia 2003, Taipei, Guojia Xijuyuan/National Theatre, choreografia: Lin Huaimin, muzyka: John Cage [fragmenty: *Pięć 3, Sześćdziesiąt osiem, Pięć* (pierwsza wersja), *Pięć 4, Ryoanji, Pięć* (druga wersja), *Siedemdziesiąt cztery na orkiestrę*], dekoracje: Austin [Mengzhao] Wang, oświetlenie: Lin Keh-hua, kostiumy: Lin Jingru. Podstawą analizy tego tańca w moim artykule jest zapis DVD *Xingcao. Er/Cursive II*, Jingo Records 2007.

górnym rogu sceny. Drugi kontrast wynikał z przeciwstawienia faz tańca spowolnionego fazom ruchu zamaszystego i gwałtownego. Spowolnienie ruchu pozwalało na tworzenie w przestrzeni skomplikowanych, niemal rzeźbiarskich konstrukcji. Uwagę przykuwała staranność przestrzennego rozplanowania tych figur. O typie ruchu w tym układzie znowu decydowało charakterystyczne „przytwierdzenie” tancerzy do podłogi. Na scenę wbiegała z kulisy tancerka w białych spodniach. Towarzyszył jej w tańcu mężczyzna w czarnych spodniach. Pojawiał się jeszcze jeden rodzaj kontrastu: kontrast barwy. Para tańczyła mając za tło trzech innych tancerzy w czerni. Kontrasty zatem mnożyły się.

Po dość dynamicznym finale tego epizodu następowało solo tancerki, dla której tłem był niebiesko-fioletowy ekran ozdobiony delikatnymi żyłkami. Powierzchnia ekranu sprawiała wrażenie porowatej. Ekran zlewał się z niebieskawą podłogą. Na tym tle tancerka wykonywała swój taniec, który był popisem płynności, ale i ogromnej akumulacji energii. Estetykę jej tańca wyznaczały znowu fazy spowolnienia i przyspieszenia, wręcz gwałtowności i niecierpliwości. Była to jednak zawsze dynamiczność poddana kontroli, dynamiczność ruchów w najwyższym stopniu skoordynowanych.

W kolejnym epizodzie, z udziałem dziewięciu tancerzy, wykorzystany zostawał efekt spowolnienia i zupełnego zatrzymania ruchu: tancerze zastygali w bezruchu w powietrzu i na podłodze sceny. Tłem dla ich tańca stawał się cielisty ekran o spękaniach jak na tradycyjnej chińskiej porcelanie. Wraz z ich odejściem ekran zmieniał barwę na niebieskawą.

Niepostrzeżenie z prawej kulisy wylaniały się cztery tancerki. Trzy z nich tańczyły z partnerami. Ich taniec to feeria elegancji ruchu i koloru. Znowu pojawiał się kontrast ruchu i bezruchu: gdy tancerki wykonywały drobne, gwałtowne gesty, tancerze nieruchomieli. Za chwilę ruchy jednych i drugich ulegały skoordynowanemu spowolnieniu, by wraz ze zmianą charakteru muzyki znowu nabrać dynamiczności. Towarzysząca tancerzom muzyka Johna Cage’a doskonale harmonizowała z charakterem tańca i jego zmiennym rytmem, pulsacją wewnętrzną energii wykonawców.

Tłem dla kolejnego duetu był cielisty prostokąt na podłodze, wyznaczający strefę tańca i ekran na tylnej ścianie sceny, który w międzyczasie zmienił się na fragment klasycznego malowidła – na szarawym tle widać było swobodne pociągnięcie pędzla tuszem. Na tym tle atletycznie zbudowana, choć w istocie drobna tancerka, wykonywała pełen akrobatycznych figur układ. Mimo to, jej taniec cechowała lekkość i giętkość. Oto jeszcze jeden rodzaj kontrastu.

I za chwilę kolejny przykład oparcia choreografii na zasadzie kontrastu. W następnym epizodzie tańczyło pięć duetów wzdłuż linii prostej, prostopadłej względem przedniej krawędzi sceny. W początkowej fazie tańca dominowały ruchy po linii prostej, kanciaste i gwałtowne. W pewnym momencie tancerze nieruchomieli kładąc się na scenie, ułożeni równolegle względem brzegu sceny,

jakby zasnęli. Kiedy już się „obudzili” ich ruchy zdominowała linia łukowata, wygięta, płynna, momentami tylko punktowana linią prostą. Ten oniryczny epizod tańca wyzyskiwał estetykę ruchu spowolnionego, somnambulicznego. Inny jeszcze typ kontrastu uzyskiwany był przez choreografa w *Kursywie II* w partiach z udziałem dwóch lub więcej tancerzy. Tancerze byli rozpraszeni, każdy tańczył swoją sekwencję, a za moment znowu byli scalani poprzez zharmonizowanie ich ruchów, po to by za chwilę ponownie ulec rozproszeniu. Z tego rodził się szczególny rodzaj dynamiki tańca, którą można określić jako nieustającą pulsację chaosu i porządku. Dodajmy: staranie reżyserowanego chaosu lub raczej nieładu nieustannie kontrolowanego i dozowanego. Taka zresztą jest natura kosmosu, gdzie nie ma ani idealnego ładu ani totalnego nieładu, a jedynie nieustająca przemienność faz jednego i drugiego.

W pewnym momencie ekran z tyłu sceny gwałtownie zniknął. W świetlistym kręgu pozostawała jedna tancerka. Światło gasło i wraz z nim zniknęła w mroku kobieta. Na czarnym tle rozjaśniał się na tylnej ścianie sceny długi, niebieskawy, drobno splekany prostopadły ekran. Na tym tle solista wykonywał krótki, dynamiczny układ. Gdy tancerz zniknął po prawej stronie, w świetlistym trójkącie po lewej stronie sceny tańczyło trio złożone z dwóch kobiet i mężczyzny. Podłoga rozjaśniała się na niebieskawy kolor, a na tylnej ścianie sceny jedyną dekoracją był szaroniebieski ekran. Gwałtowności poprzedniego epizodu solowego przeciwstawiona była elegancja układu szóstki tancerzy i tancerek w białych szatach. Rytm znowu ulegał spowolnieniu. W podkreślaniu elegancji ruchu ogromną rolę odgrywał sposób operowania światłem. W kolejnych fazach epizodu zarówno kolor podłogi, jak i wielkość i kolor ekranu w tle nieustannie się zmieniały. Szła z tym w parze również zmiana charakteru tańca, w którym obok spowolnionych ruchów i rzeźbiarskich ustawień tancerzy w przestrzeni, pojawiały się dynamiczne, akrobatyczne ekscesy: wysokie podskoki, przewroty, salta. Po nich jednak przychodził znowu czas na uspokojenie. Rozproszenie zastępowała symetria i uważność z jaką wykonywany był każdy ruch. Dziesiątka tancerek powoli zniknęła ze sceny okrążając ją. Na tle malejącego w tle białego ekranu, umieszczonego w czerni tylnej ściany sceny, skonstrastowanego z niebieskawą podłogą, która też stopniowo ciemniała, rysowała się mroczna figura tancerki w charakterystycznym ekstremalnym wygięciu ciała w tył. Zniknął ekran, zniknęła podłoga, figura tancerki malała i całkowicie zostawała pochłonięta przez ciemność. Milnęła też muzyka. Zapadała absolutna cisza i mrok. Obraz ten uwypuklał efemeryczność tańca i znikomość samego tancerza.

Dla Chen Ya-ping seria trzech choreografii Lin Huaimina, inspirowanych chińską kaligrafią, była estetycznym i duchowym namysłem nad przestrzenią za pomocą środków takich jak ciało tancerza, dekoracja, oświetlenie, muzyka i efekty dźwiękowe³⁷. To naturalne, wszak sama kaligrafia jest sztuką prze-

³⁷ Chen Ya-ping, *In Search of Asian Modernity*, op. cit., s. 323.

strzenną. Zdaniem tajwańskiej badaczki eksperymentowanie z przestrzenią w tych tańcach było wieloaspektowe i skomplikowane: dotyczyło tyleż ciała tancerza i jego duchowej, niewidzialnej, wewnętrznej przestrzeni, co i otaczającej go materialnej przestrzeni sceny, wypełnionej światłem i dźwiękiem.

W *Kursywie I* świadomość przestrzeni jest podsuwana uwadze publiczności poprzez świetlne prostokąty projektowane na podłodze sceny. Nadając formę niewidocznej i nieuchwytniej przestrzeni, ich kształt i kolor przypomina zwoje ryżowego papieru, podczas gdy postacie tancerzy są niczym znaki kaligraficzne zapisane na nich. Wzmacniają to przekonanie reprodukcje dzieł mistrzów [kaligrafii], na tle których tańczą tancerze, pojawiające się w różnych scenach na tylnej kurtynie. Wybrane często fragmentami i powiększone do olbrzymich rozmiarów, te zapisane kursywą [teksty] zamiast przekazywać znaczenie, są raczej prezentacją pełnej życia współzależności między czarnym tuszem a białą przestrzenią w kaligrafii³⁸.

Według Chen Ya-ping idea przestrzeni uległa wzbogaceniu w *Kursywie II*, gdzie dominującą barwą w strojach i dekoracji była biel. Pozostawało to w związku z charakterem ruchów tancerzy, które nabierały miękkości i spokoju, „cielesna tekstura *Kursywy II* była bardziej zwiewna, spokojna i medytacyjna”³⁹.

Jeszcze inna była przestrzeń trzeciej części kaligraficznej trylogii *Dzikiej kursywy*⁴⁰. Ale też całkowicie inny jest charakter pisma, które określa się takim właśnie mianem, *kuangcao*. W tego rodzaju piśmie znaki zlewają się ze sobą, przechodzą jeden w drugi. Sposób stawiania kreski potrafi być bardzo swobodny, dlatego znaki sprawiają czasem wrażenie stapiania się ze sobą, albo też jest bardzo gwałtowny, wtedy znaki zachowują się – jakby powiedzieli poetycko chińscy teoretycy kaligrafii – niczym szybujące smoki i tańczące feniksy. Czasami pojedynczy znak potrafi zdominować całą powierzchnię papieru, na którym jest kreślony, kontrastując wyraźnie gwałtownością swojego charakteru ze spokojem białej powierzchni ryżowego papieru. Ten sposób pisania kryje w sobie niezwykłą dynamikę, potężną energię, która zastyga tylko na chwilę na papierze. Tylko na chwilę, bo patrząc na tak właśnie napisane znaki, mamy nieodpartą wrażenie, że zostały one zatrzymane na białej tafli jedynie na oka mgnienie, że nie można ich uwięzić tam na stałe, że zaraz oderwą się od powierzchni i poszybują w przestworza, unosząc ze sobą swoją nieposkromioną żywotność, radość, niestosowanie się do reguł. Choreografia *Dzikiej kursywy*

³⁸ Ibidem, s. 325.

³⁹ Ibidem, s. 325.

⁴⁰ *Kuangcao/Wild Cursive*, premiera: 19 listopada 2005, Taipei, Guojia Xijuyuan/National Theatre, choreografia: Lin Huaimin, muzyka: Shen Shengde, Liang Chunmei, dekoracje: Lin Huaimin, Austin [Mengzhao] Wang, Hong Huaming, światło: Chang Tsan-tao, stroje: Wang Shixin. Podstawą analizy tego tańca w moim artykule jest zapis DVD *Kuangcao/Wild Cursive* z roku 2006, przeznaczony do celów promocyjnych, udostępniony w archiwum Yunmen Wuji w Taipei.

dobrze oddawała charakter tego rodzaju pisma, które za nic ma wszelkie ograniczenia i tylko od niechcenia czasami do nich powraca; pisma, które nieustannie nam umyka i jest nieokiełznane w swoim improwizatorskim charakterze.

Dekoracje w *Dzikiem kursywie* były proste. Składały się z zestawu prostokątnych długich pionowych zwojów z ryżowego papieru o szerokości około metra każdy, do których zamocowano w górnej partii rurki. W trakcie trwania spektaklu ściekał z nich tusz, rysując na porowatej powierzchni papieru przypadkowe wzory, przypominające znaki pisma chińskiego. Kształt tych wzorów był zeterminowany przez gęstość i szybkość uwalnianego tuszu oraz struktura samego papieru. W istocie, powstałe w ten sposób wzory miały całkowicie abstrakcyjny charakter i jedynie aluzyjnie nawiązywały do estetyki *kuangcao*. Jak zauważyła Chen Ya-ping, tego rodzaju dekoracja miała wyraźnie instalacyjny charakter. Tajwańska badaczka trafnie określiła ten typ instalacji jako instalację stającą się na naszych oczach (*installation in progress*)⁴¹. W przypadku takiej dekoracji nie ma się bowiem do czynienia z czymś raz na zawsze ustalonym, niezmiennym. Dekoracja, podobnie jak i choreografia tego tańca, akcentowała cechy takie jak: procesualność, migotliwość, opalizujący charakter⁴². Liczyła się nie trwałość, a zmiana; dynamiczność, a nie statyczność; przekraczanie granic, a nie pozostawanie w ich sztywnych ramach. Zmienność, dynamizm, płynność to także cechy świata natury.

Pragnienie nieskrępowanej wolności to odwieczne ludzkie marzenie, ale i marzenie artysty. Chen Ya-ping nazwała *Dziką kursywę* świętem natury i spontaniczności (*a celebration of nature and spontaneity*)⁴³. Widać to również w warstwie dźwiękowej tego spektaklu. Taniec zaczynał się w zupełnej ciszy. Później dobiegały ciche odgłosy natury: dźwięki wydawane nocą przez owady, śpiew ptaków o świcie, szelest wiatru, uderzenia wody o nadbrzeżne kamienie, szum fal na piaszczystej plaży, odgłosy spadających kropel, odgłosy wydawane przez tancerzy, ich krótkie stłumione okrzyki, przyspieszone oddechy. Na to nakładały się dziwne, nieznanym szelesty, trzepotania, pocierania, znajome uderzenia w dzwony, pojedyncze odgłosy świątynnych dzwoneczków poruszanych przez wiatr, suche, krótkie uderzenia kołatki. Rodzaj zastosowanych dźwięków, zarówno tych naturalnych, jak i mechanicznych, tych znajomo brzmiących dla ucha, jak i niepokojąco obcych i trudno rozpoznawalnych, poprzedzielanych

⁴¹ Chen Ya-ping, *In Search of Asian Modernity*, op. cit., s. 326.

⁴² David Mead w swojej recenzji *Cloud Gate Dance Theatre „Cursive III”*, „Ballet-Dance Magazine”, grudzień 2005 (tekst udostępniono w archiwum Yunmen Wuji w Taipei) zwraca uwagę na przypadkowość wzoru kreślonego na papierze przez ściekający z rurek tusz i ulotny charakter dekoracji w tym tańcu. Zauważa, że zwoje papieru mogą być użyte tylko raz w danym przedstawieniu.

⁴³ Ibidem, s. 325.

niejednokrotnie długimi fazami ciszy, tworzył niezwykłą i chwilami nie pozbawioną grozy aurę tego widowiska. W warstwie dźwiękowej spektaklu ujawniała się te same sprzeczności co i w dekoracjach: zarazem prostota i skomplikowanie. Na tym jednak polegała zwodniczość kompozycji. Okazywało się bowiem, że była to prostota – jak zwykle u Lin Huaimina – starannie wystudiowana i precyzyjna w każdym detalu, którą można komplikować na wiele sposobów: za pomocą odpowiedniego oświetlenia (dekoracje), albo poprzez nakładanie na siebie lub zderzanie ze sobą różnych jakościowo dźwięków (oprawa muzyczna).

Początkowo scena była pogrążona w całkowitej ciemności. Z mroku wyłaniała się grupa tancerzy w czarnych kostiumach, które zlewały się z tłem. Sylwetki tancerzy były widoczne w ciemności dzięki podświetleniu nagich partii ich ciał. Później, podłoga sceny rozblaskiwała w mroku niebieskawym światłem chłodno kontrastującym z czernią tyłu sceny. Kiedy pierwszy zwój białego papieru zjeżdżał z góry na scenę, rozświetlało go jasne światło. W dalszej części spektaklu do oświetlenia zwojów używano różnej barwy światła: białawego, niebieskawego i złotawego. Kolorystyka była jednak stonowana i ograniczona do kilku chłodnych barw. Kolorem dominującym była szarawa niebieskość, która harmonizowała z czernią tła i podłogi lub z naturalną barwą podświetlonych jasnym światłem nagich partii ciał tancerzy i tancerek. Dzięki umiejętnemu operowaniu światłem tancerze albo wtapiali się w ciemne tło albo wyłaniali z niego, wyeksponowani blaskiem reflektorów. W trakcie tańca trwała finezyjna zabawa światłem, które maskowało tancerza lub wydobywało go na pierwszy plan. Światło mogło pozbawiać go materialności, wtapiając w tło lub dodawać materialności, ukazując go na kontrastowym, rozświetlonym tle. Wykorzystywane były także właściwości cienia. Dublowanie sylwetek tancerzy na podświetlonych zwojach pokazywało subtelność relacji między materialnością a niematerialnością. Czasami, w ostatniej części kaligraficznej trylogii zdarzały się także „cytaty” z wcześniejszych *Kursyw*, jak choćby figura tancerki malejącej w mroku na podświetlonym prostokącie na podłodze sceny. Natomiast przegrupowywanie zwojów samo w sobie było rodzajem przygotowania do kaligrafii, tj. przestrzennym zorganizowaniem sceny tak, by pisać na niej mogło bez ograniczeń ciało tancerza. Przegrupowywanie to związane było ze zmianą rytmu i charakteru tańca.

U początków choreografii *Dzikiej kursywy* tańca tkwiły improwizowane etiudy, poddane jednak procesowi rafinacji i ścisłej kontroli tak, by w efekcie uzyskać spójne dzieło taneczne. Również i pod tym względem *Dzika kursywa* była bliska estetyce pisma w stylu *kuangcao*. Spontaniczność, improwizatorskość, gwałtowność są w równym stopniu cechą pisma, jak i tańca. Jednak gdy trzeba, były one skutecznie poskramiane, tak by nie pogrążyć się w chaosie i braku formy. Tempo i charakter tańca nieustannie się zmieniały. Dynamiczność i gwałtowność ruchu łagodzona była fazami spowolnienia, a nawet zupeł-

nego wygaszenia ruchu. To jeden rodzaj kontrastu. Były jednak i inne. Ciało, przyciągane siłą grawitacji, nie mogło się na dobre oderwać od podłoża, ale mogło próbować siłą ciężenia przechytryć, stąd ciągle ciała tancerzy jakby zrywały się do lotu. Na chwilę wzlatywały w powietrze ruchem wirowym, skokiem, lekkim, ledwie muskającym ziemię przewrotem. Prawa grawitacji nie można wprawdzie przewyciężyć, ale można zakpić z niego stwarzając iluzję, że tancerz nic nie waży, że właściwie unosi się w powietrzu. Kiedy jednak trzeba, ciała te potrafiły być mocno osadzone w podłożu. To drugi rodzaj kontrastu. Tych sprzeczności i przeciwieństw było jednak znacznie więcej. W duecie tancerza i tancerki z 53 minuty spektaklu dostrzec można było skontrastowanie statycznego, zamaszystego i nieco usztywnionego gestu wysokiego mężczyzny ze zwinnością i szybkością ruchu jego znacznie niższej partnerki.

Choreografia całości była przemyślanym, zharmonizowanym układem tańców solowych, duetów i większych grup tancerzy. Solowe partie w wykonaniu tancerek, punktujące co jakiś czas cały układ, były jego więzadłem. Chociaż tancerze przez większość spektaklu wykonywali przeważnie indywidualne układy choreograficzne, to jednak zawsze były one przestrzennie skorelowane ze sobą i w sensie kaligraficznym układały się w spójną całość. Momentami, jakby dla podkreślenia tej spójności, tancerze, którzy przed chwilą tańczyli układ solowy, wspólnie wykonywali identyczną sekwencję ruchową. W scenie finałowej tancerze pojawiali się jako grupa poruszana jednym rodzajem energii. Dobiegający szum fal na piaszczystym brzegu morza nasuwał naturalne skojarzenie z wodą, której rytm falowania wyznaczał przyływ i odpływ. Tancerze wykonywali mikro poruszenia, powolne, zamierające wraz ze znikaniem tancerzy. W finale na scenie zostawał tylko jeden tancerz i pojawiał się ostatni szósty zwój. Po zwoju wolniutko spływała aż ku samej podłodze strużka tuszu z trudem torująca sobie drogę na chropowatym papierze.

Tym pięknym obrazem kontemplowanym w ciszy można byłoby zakończyć te rozważania. Niech jednak domkną tę opowieść o „najpiękniejszym piśmie świata” słowa recenzentki „Die Zeit”, Evelyn Finger, zapowiadającej występy Cloud Gate i kaligraficzną trylogię Lin Huaimina w maju 2006 w Berlinie: „[Lin] naśladuje nie kaligraficzną formę, lecz ponownie ożywia wewnętrzny ducha swojej wizji ludzkości. Nie ma u niego zimnej radości baletu ani chłodu awangardy. Tancerze w swoich gładkich kostiumach ucieleśniają Piękno, które trzeba z trudem wypracowywać raz za razem (...)”⁴⁴. Kaligraficzna trylogia była triumfem ducha improwizacji i spontaniczności, ale i dowodem codziennego mozolnego wysiłku i nieustannej ciężkiej pracy, skrytych za elegancją i lekkością tanecznego ruchu.

⁴⁴ Evelyn Finger, *The Most Beautiful Writing in the World*, „Die Zeit” kwiecień 2006 (tekst udostępniono w archiwum Yunmen Wuji w Taipei).

KATEGORIA ESTETYCZNA *YŪGEN*: TAJEMNICZE PIĘKNO W KLASYCZNYM TEATRZE JAPOŃSKIM

TERUMICHI TSUDA

1. Tło

1.1. Historia teatru *nō*¹

W XIV w. teatr *nō* powstał ze sztuki *sarugaku* (dosł. ‘małpia muzyka’), która rozwijała się od X w. i wcześniej była połączeniem: sztuki naśladowania, skeczu komicznego, śpiewu, tańca, akrobatyki, zonglerki, kuglarstwa oraz innych popisów zręcznościowych, a później zaczęła zajmować się wyłącznie sztuką naśladowania oraz skeczem komicznym ze śpiewem i tańcem. Z czasem pojawiały się zespoły, które zawodowo wystawiały przedstawienia. Stąd teatr *nō* nazwany był *sarugaku* aż do XIX w.

W XIV w. Kan’ami, opierając się na sztuce naśladowania, a jednocześnie pomijając komizm, podkreślił w teatrze *nō* elementy muzyczne i wprowadził do śpiewu i tańca nowy rytm.

Zeami, syn Kan’ami’ego, idąc w ślady ojca, wytworzył nowy styl teatru *nō*, oparty na pojęciu *yūgen*, tajemnicze piękno, i opracował liczne traktaty teoretyczne, które są aktualne aż do dzisiaj. Dlatego Zeami uważany jest za twórcę teatru *nō*.

Teatr *nō* był objęty patronatem samurajów i od XVII w. stał się sztuką ceremonialną, tzn. przedstawienia *nō* towarzyszyły ceremoniom w środowisku sa-

¹ O historii teatru *nō* w języku polskim zob. E. Żeromska, *Klasyczny teatr japoński. Korzenie i metamorfozy*, t. 1, Trio, Warszawa 2010; O Zeami’u w języku polskim zob. J.M. Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktaty Zeami’o o sztuce nō*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

murajskim. Ponieważ teatr *nō* był wówczas sztuką zastrzeżoną dla klasy samurajskiej, to okazje, kiedy mieszczenie mogli oglądać spektakle *nō*, były bardzo ograniczone. Zatem teatr *nō*, ciesząc się stabilizacją, stawał się coraz mniej twórczym, a raczej skupiał się na zachowywaniu dotychczasowych tradycji, ustalając ostateczne gesty i ruchy („kata”), które są wystylizowane i symboliczne, oraz wyrafinowane techniki operowania głosem.

Od drugiej połowy XIX w. kiedy Japonia otworzyła się na Zachód, pojawiła się tendencja, aby podnieść rangę teatru *nō* jako sztuki japońskiej. Po II wojnie światowej (1956 r.) na biennale w Wenecji zespół teatru *nō* po raz pierwszy w historii wystąpił poza Japonią i od tego czasu przedstawia się teatr *nō* jako klasyczną sztukę Japonii. Jednocześnie od lat 50-tych pojawiły się różne eksperymenty teatralne, w których teatr *nō* współpracuje z klasyką europejską lub z teatrem współczesnym.

1.2. Życie Zeami'ego

Zeami Motokiyo (1363–1443) występował od dzieciństwa na scenie zespołu swojego ojca Kan'ami. Razem z ojcem rozwijał sztukę *sarugaku* i wytwarzał teatr *nō*. Po śmierci ojca odziedziczył jego zespół i otrzymywał patronat od szogunów.

Zeami był nie tylko znakomitym aktorem, lecz również wielkim teoretykiem teatru *nō*. Teoria Zeami'ego rozwinęła i udoskonaliła teatr *nō*, który jeszcze niedawno był tylko sztuką rozrywkową, opartą na naśladowaniu różnych postaci w komiczny i przesadny sposób. Zeami podniósł więc poziom estetyczny teatru *nō* aż do poważnej sztuki teatralnej, nacechowanej pojęciem *yūgen*. Sam termin *yūgen*, w dosłownym znaczeniu: „delikatna głębia”, był wówczas popularny w środowiskach arystokratów i samurajów jako pojęcie związane z poetyką. Jednak gdy Zeami wprowadził termin *yūgen* do teatru *nō*, to zaczął on nabierać innego znaczenia, które można tłumaczyć jako „tajemnicze piękno”.

Zeami wytworzył teatr *nō* typu *mugen nō* (dosł. *nō* iluzyjny), który polega na tym, że akcja toczy się niezgodnie z zasadą fizycznego czasu, a przedstawiona historia jest wspomnieniem lub opowiadaniem przez główną postać nadnaturalną, taką jak duch umarłego, bóstwo czy demon, objawiającą się postaciom pobocznym w ich marzeniu sennym czy halucynacji. „*Nō* iluzyjny” wymaga *yūgen* we wszystkich elementach, takich jak gesty i ruchy, słowa, wypowiedź i śpiew, taniec oraz wygląd. Zeami napisał wiele ksiąg o teorii teatru *nō*, m.in. słynne dzisiaj księgi *Fūshikaden* [Księga o przekazywaniu kwiatu, kształtu i stylu] (ok. 1400 r.) i *Kakyō* [Zwierciadło kwiatu] (1424 r.).

Był także znakomitym dramaturgiem i napisał ok. 50 utworów teatru *nō*.

Od 1428 r., kiedy objął panowanie nowy szogun i zaczął patronować innemu aktorowi, Zeami był pod opresją szoguna. Pod koniec życia został zesłany na małą wyspę, gdzie zakończył swoje życie.

2. Teoria Zeami'ego

2.1. *Monomane* – naśladowanie rzeczywistości

Zeami pisze o tym, jak ważne jest *monomane* (dosł. 'naśladowanie rzeczy'), czyli naśladowanie przez aktora rzeczywistości czy świata zewnętrznego. Zeami uważał, że podstawą naśladowczego aktorstwa są trzy typy postaci: staruszek, kobieta i wojownik, i że wszystkie inne postacie wywodzą się z tych trzech, o ile aktor jest wyćwiczony w odgrywaniu tych trzech postaci. O tym, jak aktor ma naśladować postacie, jednocześnie tańcząc i śpiewając, pisze Zeami następująco:

Trzeba najpierw zostać daną postacią, a potem tańczyć i zarówno gesty, jak wypowiedź i śpiew trzeba wykonywać od środka tej formy postaci. [...] Ciało, naśladowujące cokolwiek, najpierw musi się nauczyć jak może zostać daną postacią, a potem wykonywać czynny tej postaci².

Według Zeami'ego gdy aktor gra staruszka, jego gesty mają być osłabione, a kiedy kobietę – miękkie, gdy odgrywa gniewnego wojownika – mocne. Taniec i śpiew, które też są zadaniem aktora teatru *nō*, mają być wykonywane w zakresie gestów granej przez aktora postaci, czyli gestów ograniczonych przez charakterystykę postaci. Takie podejście do postaci i jej gestów czy ruchu ciała jest podobne do aktorstwa opartego na systemie Stanislawskiego. Dalej pisze Zeami o naśladowaniu przez aktora, co również przypomina psychologiczne podejście do postaci: „W naśladowaniu trzeba osiągnąć taki stopień, gdzie już nie imitujesz. Kiedy dojdiesz do szczytu naśladowania i zostaniesz naprawdę daną postacią, to nie będziesz miał zamiaru jej imitować”³.

Zeami wyjaśnia na przykładzie postaci staruszka ważną dla aktorstwa psychikę postaci – staruszek nie ma zamiaru naśladować staruszka, bo sam jest starcem, a najczęściej chce wyglądać na młodszego niż jest i chce robić wszystko tak, jak młodzi. Tylko jego stare ciało na to mu nie pozwala. Trzeba więc grać staruszka, mając to na uwadze.

² M. Zeami, *Nōsakusho, kakushūjōjō, shikadōsho* [Księga o tworzeniu teatru *nō*, punkty do zapamiętania, księga o drodze do kwiatu], Iwanamishoten, Tokio 1997, s. 26. Wszystkie przekłady na język polski są tłumaczeniem autora artykułu.

³ M. Zeami, *Fūshikaden* [Księga o przekazywaniu kwiatu, kształtu i stylu], Iwanamishoten, Tokio 1993, s. 97.

2.2. *Yūgen* – tajemnicze piękno

Mimo takiego psychologicznego podejścia do postaci, aktorstwo, które dzisiaj można widzieć w teatrze *nō*, wygląda zupełnie inaczej niż w teatrze naturalistycznym i sprawia wrażenie, że sytuuje się całkiem daleko od naśladowczego realizmu. To dlatego, że Zeami uznawał nie tylko ważność naśladowania rzeczywistości w aktorstwie, ale także podkreślał pojęcie *yūgen* jako najistotniejszą w teatrze *nō* ideę estetyczną pisząc: „We wszystkich sztukach czy dziełach bycie *yūgen* jest najwyższym osiągnięciem. Szczególnie w tej sztuce [w teatrze *nō* – przyp. T.T.] styl *yūgen* ma pierwszeństwo. [...] Zatem istotą *yūgen* jest wygląd wyłącznie piękny i spokojny”⁴.

Pojęcie *yūgen* według Zeami’ego oznacza przede wszystkim „spokojne piękno”, które ujawnia się na wierzchu, czyli na płaszczyźnie gry oraz wyglądu aktora, a które kryje w sobie jakąś głębię, co wywołuje u widza głębokie wzruszenie czy przeżycie estetyczne. Stąd pojęcie to tradycyjnie tłumaczone jest jako „tajemnicze piękno”. Zeami wymienia konkretne rodzaje *yūgen*: kiedy ciało wygląda na spokojne można to nazwać „*yūgen* w ciele”, kiedy używane są czułe słowa można to nazwać „*yūgen* w słowie”, kiedy wypowiedź czy śpiew są wyrażone w piękny sposób można to nazwać „*yūgen* w wypowiedzi i śpiewie”, kiedy taniec wygląda na spokojny i cechuje go piękna atmosfera można to nazwać „*yūgen* w tańcu”, kiedy trzy typy są naśladowane i mają piękny wygląd i atmosferę można to nazwać „*yūgen* w naśladowaniu”:

Trzeba pamiętać w sercu o tych rzeczach [na temat *yūgen* – przyp. T.T.] i czynić siebie daną postacią dobrze, a nawet gdy zamieniasz postać do naśladowania na jakąkolwiek inną, nie powinienes oddalić się od *yūgen*. [...] Jednak nie jest łatwo osiągnąć stan *yūgen* ponieważ często aktor zapomina o wyglądzie, przekonując się, że szczytem sztuki jest to, by umieć świetnie naśladować i rozróżniać różne postacie. [...] Różne rzeczy, które widać i różne rzeczy, które słychać – cokolwiek, co jest piękne, trzeba uważać za *yūgen*⁵.

Yūgen jest również estetyzacją naśladowania, więc samo naśladowanie rzeczywistości, dokładne i wierne światu zewnętrznemu, nawet połączone z podejściem psychologicznym, nie jest celem teatru. To, co jest wystawiane na scenie, nie może być bezpośrednio wzięte z rzeczywistości, ponieważ może to być brzydkie, a teatr *nō* musi być piękny przede wszystkim ze względu na widza:

Niestety ponieważ ta sztuka [teatr *nō* – przyp. T.T.] opiera się na widowni, to w zależności od upodobań czy zwyczajów danych czasów, na przykład przed widzami, którzy lubią przeży-

⁴ Idem, *Nōsakusho...* op. cit., s. 40.

⁵ Ibidem, s. 41–42.

wać *yūgen*, trzeba trochę przesunąć postać, wymagającą mocnej gry, w kierunku *yūgen*, nawet gdyby przez to gra się odsunęła od naśladowania rzeczywistości. [...] Jeśli doskonale poznasz zasadę *yūgen*, to samorzutnie poznasz również mocną grę⁶.

2.3. *Hana* – „kwiat”, czyli przekazywane przeżycie estetyczne

Teatr *nō* ma być estetyzowany ze względu na doświadczenie go przez widza, po to, żeby wywoływać u widza piękne przeżycia. Te estetyczne przeżycia, które najpierw aktor ma w sobie i wyraża na scenie, a które potem przez aktorstwo w stylu *yūgen* są wywoływane również u widza, czyli przekazywane widzowi, nazywał Zeami *hana* (dosł. ‘kwiat’):

Zatem aktor, który naśladuje doskonałą ilość postaci, jest takim, jakby miał nasienie kwiatów przez cały rok, od śliwy wczesnej wiosny do chryzantemy przekwitającej jesienią. Może on wziąć jakikolwiek kwiat w zależności od ochoty ludzi albo od czasów. Jeśli natomiast aktor nie doskonali ilości naśladowań, to od czasu do czasu może tracić kwiaty. [...] Kwiatami są tylko kwiaty, które są rzadko spotykane dla serca patrzącego⁷.

„Kwiat” więc jest czymś, co ma być przekazane innym, na przykład widzowi lub młodemu pokoleniu. Jest także czymś, co będąc ciągle w ruchu przekazywania, sprawia u odbiorcy poczucie, że jest rzadko spotykane, a więc cenne.

Według teorii Zeami’ego aktor ma najpierw naśladować rzeczywistość aż nauczy się naśladować wystarczającą ilość postaci, co zapewnia mu bogactwo „kwiatów”, czyli zachowanych w sercu przeżyć estetycznych. Zatem te zachowane u aktora przeżycia estetyczne są owocem naśladowania podczas ćwiczeń czy prób. Potem, kiedy aktor wystawia na scenie jeden z tych „kwiatów” nie w sposób realistyczny, lecz w estetyzowanym stylu *yūgen*, to dzięki temu aktorstwu u widza również zostaje wywoływane takie samo przeżycie estetyczne, czyli „kwiat”. Zatem realność sztuki w rozumieniu Zeami’ego polega na tym, że sztuka teatralna ma dobrze przekazać „kwiat” z serca twórcy do serca odbiorcy za pomocą estetyzowanego stylu *yūgen*.

3. Praktyka

3.1. Spektakl *Izutsu*

Spektakl *Izutsu* (dosł. ‘donica studni’) jest jednym z arcydzieł teatru *nō*, w których urzeczywistnia się na scenie pojęcie *yūgen*. Spektakl ten należy do

⁶ M. Zeami, *Fūshikaden...*, op. cit., s. 86–87.

⁷ Ibidem, s. 93–94.

mugen nō („*nō* iluzyjny”). Scenariusz *Izutsu* napisał Zeami, który sam ocenia ten utwór jako „najwyższy kwiat”, czyli najlepszy utwór. Tytuł *izutsu* oznacza studnię, przy której bohaterka w swoim dzieciństwie bawiła się z przyszłym mężem.

Akcja toczy się w pewnej świątyni buddyjskiej, do której przybył mnich podróżujący po całym kraju. Ponieważ świątynia ta jest poświęcona dawnemu arystokracie Narihira i jego żonie, których historia miłosna jest bardzo słynna, to mnich zaczyna modlić się za umarłych małżonków o wieczny spoczynek. Wówczas pojawia się kobieta, która przedstawia się jako mieszkanka tej okolicy i zaczyna opowiadać historię miłosną Narihiry i jego żony. Małżonkowie znali się od dzieciństwa, kiedy często bawili się razem przy tej studni. Jednak kiedy dorosli, przestali się widzieć, prowadząc życie w swoim środowisku. Mimo, że nie spotykali się przez długi czas, nie mogli o sobie nawzajem zapomnieć, w końcu Narihira oświadczył się dziewczynie i pobrali się. Na końcu pierwszego aktu kobieta przyznaje się, że jest żoną Narihiry, właśnie tą, o której sama opowiadała, i znika. Kobieta ta była wcieleniem ducha umarłej żony Narihiry.

3.2. Końcowa scena ze spektaklu *Izutsu*

W drugim akcie w nocy śni się mnichowi duch umarłej żony Narihiry. Bohaterka ubrana jest w kimono swojego umarłego męża, tęskni za nim, pragnie zjednoczenia z nim i czeka na niego tak, jak kiedyś przed ślubem. W końcowej scenie duch umarłej żony podchodzi do studni i wpatruje się w wodę, na której wierzchu jakby w lustrze odbija się postać ubrana w kimono Narihiry. Bohaterka, widząc w swoim odbiciu męża, szepcze: „Jakże tęsknię!”

Kwestie w tej scenie są następujące:

DUCH UMARŁEJ ŻONY:

Już się zestarzałam...

CHÓR:

Ubrana w koronę i kimono dawnego mężczyzny,
którego kocha i przez którego jest kochana tak jak kiedyś,
nie wygląda na kobietę, ale jest mężczyzną – oto sam Narihira.

DUCH UMARŁEJ ŻONY:

Widzę go i jakże tęsknię!

CHÓR:

Choć widzi siebie samą, tęskni.

Postać kobiety umarłej i ducha duszy jest podobna do kwiatu więdnącego,
który już nie ma koloru, zostaje tylko zapach⁸.

⁸ Tekst pochodzi z nagrania DVD *This is Noh / Noh IZUTSU*, Noh Theatre Association Kyoto Branch/Kyoto Noh Association, Kyoto 1999.

Wyrażając tęsknotę do męża, a jednocześnie uświadamiając sobie, że czas upłynął, bohaterka płacze i znika, kiedy mnich budzi się ze snu.

Konstrukcja, znajdująca na środku sceny, sugeruje studnię, a miskant przywiązany do niej – jesień. Nie tylko gra aktorska, ale także scenografia, rekwizyty (najczęściej używa się jedynie wachlarza) oraz teksty w tym spektaklu są uproszczone lub ograniczone do minimum. Nie ma żadnej gwałtownej czy przesadnej ekspresji. Uczucia i emocje postaci są tak stłumione, że na wierzchu i w wyglądzie zachowuje się spokojne piękno. Styl *yūgen* pozwala przekazywać widzom „kwiat”, czyli estetyczne przeżycia postaci, ponieważ w stylu *yūgen* nawet najdrobniejsze elementy – gesty i ruchy, słowo, wypowiedź i śpiew, taniec oraz wygląd – zostają wyodrębnione i stają się zauważalne.

PIĘKNO PAMIĘCI W DWUDZIESTOWIECZNEJ POEZJI POLSKIEJ (REKONESANS)

AGNIESZKA RYDZ

«A przecież istnieje ślad innych, do którego i mój się dołączy, podług swojej miary.
Stanowi to część nadziei, że moje dzieło przetrwa».

PAUL RICOEUR

Praca w ulotnej materii wspomnień stanowi najbardziej chyba naturalną powinność poety i przy tym realizowaną zgodnie z wielowiekową tradycją. Mnemoniczne dociekania filozofów od Platona i Arystotelesa, a skończywszy na prekursorskich dla nowoczesności studiach Henri'go Bergsona (*Materia i pamięć*, 1910) czy Sigmunda Freuda (*Konstrukcje w analizie*, 1937, *Uwagi o magicznej tabliczce*, 1948), koncentrowały się głównie na materialności pamięci. Symbolem tych zainteresowań pozostaje na przykład szeroko komentowana metafora pamięci-tabliczki wosku¹.

Ale to w starożytnym świecie Greków odnajdujemy przekaz o Mnemozynie, bóstwie pamięci. Otaczana czcią bogini patronowała uczonym, uznawana była też za matkę sztuk. Nieśmiertelna tytanka, była jedną z ukochanych Zeusa, o czym czytamy u Hezjoda w *Teogonii*: olimpijski bóg „miłował pięknowłosą Mnemosyne”². Owocem tegoż związku były Muzy, sprawujące pieczę nad różnymi rodzajami sztuki i nauką. Można by owo prastare wyobrażenie pamięci

¹ D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, przeł. R. Pucek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

² Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1998, s. 171.

pozostawić światu, w jakim powstało, wierzeniom mitycznym, gdyby nie fakt, że jego wyrazista obecność w polskiej poezji dwudziestego wieku dopomina się choćby o krótki komentarz.

Jednak punktem wyjścia dla refleksji o pięknie pamięci będzie fragment z utworu *Wspomnienie*, poety modernizmu, Friedricha Holderlina: „[...] Morze odbiera / I daje pamięć, / A miłość pilnie wypatruje oczami, / Lecz to co przetrwa, stworzą poeci”³.

Posługując się metaforą akwaticzną niemiecki romantyk wydobywa ze wspomnienia mechanizm funkcjonowania pamięci oparty na antytezie: pamiętania i niepamięci. Dialektycznie ujęta pamięć jawi się mu po trosze niczym mitologiczna hydra o dwu głowach. Jedna z nich służy pamięci i przemawia, druga – milczy i pomaga zapomnieć. Obiema zaś steruje ten sam kapryśny system, o działaniu którego mówi metafora morskiego żywiołu w obrazie „przyływu” i „odływu” sił pamięci. Ważniejsze z mojego punktu widzenia jest, że Holderlin wywodził lirykę z przeszłości obdarzonej walorem znaczącego. Powołując się na ustalenia współczesnego znawcy autobiografii, Philippe’a Lejeune’a powiedzieć też można, że przedsięwzięcie memorialne (nawet w teorii, a cóż dopiero w twórczej *praxis*) nie rości sobie pretensji do ujęć totalnych. Badacz ten przypomina: „Z tkaniny waszego życia wybieracie tylko nieliczne wątki”⁴. Nietrudno w przytoczonych fragmentach doszukać się koncepcji śladu pamięciowego, i w świetle powyższego faktu poezję uznać za afirmację odprysku osobistej przeszłości jej autorów.

O pięknie pamięci rzadko mówi się wprost, ale interesujący mnie poeci: Czesław Miłosz, Julia Hartwig, Zbigniew Herbert, podejmują ten niepopularny wątek. Natomiast piękno w warstwie implikowanej uobecnione zostaje w projektach memorialnych, w których istotny pozostaje wymiar etyczny działań podmiotu pamięci. Uogólniając rzecz można, że pamięć wówczas jest „piękna”, kiedy zostaje użyta w sposób etyczny. Na ten aspekt badań nad pamięcią zwraca uwagę Paul Ricoeur w projekcie hermeneutyki pamięci: *Pamięć, historia, zapomnienie* (2006), gdzie akcentuje wagę podmiotowego Ja oraz jego odpowiedzialność za świadectwo na temat Innego. Natomiast w formie „poświadczenia” pamięć jest rodzajem szlachetnego zobowiązania, jakie żywi mają wobec przeszłych pokoleń. Wymiar etyczny rozważań francuskiego filozofa nad pamięcią widoczny jest w przeprowadzonej przez niego waloryzacji pojęć: „obowiązek”, „sprawiedliwość”, „przebaczenie”. A został on dopełniony egzystencjalną refleksją Starego Mistrza w zapiskach opublikowanych pt. *Życie aż do śmierci oraz*

³ F. Holderlin, *Wiersze*, tłum. B. Antochewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, s. 87.

⁴ Ph. Lejeune, *Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*, z francuskiego przeł. i przyp. opatrzyli M. i P. Rodakowie, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4, s. 21.

fragmenty (2008), co wzbogaca rozumienie pamięci o dodatkowe wątki: relację z Ty – w przyszłości, a za życia z Absolutem.

Rzecz to znamienita, że do mitu Mnemozyny bezpośrednio nawiązują w swojej twórczości poeci tak różniący się od siebie jak: Holderlin, Miłosz i Herbert. Polski noblista na wstępie analizy metafizycznego wydziedziczenia współczesnego człowieka, mieszkańca *Ziemi Ulro* (koncepcja porównywalna z *Ziemią Jałową* Th.S. Eliota) odwołuje się do antycznego mitu o bogini pamięci. Potwierdza również związek własnego pisarstwa z mitologicznym wyobrażeniem. Pisze o tym następująco:

„Pamięć była uważana za matkę wszystkich Muz: *Mnemosyne mater musarum*. Przekonałem się, że tak jest rzeczywiście i że doskonałość wzywa, kusi, nieosiągalna, a jest nią zapamiętany szczegół – gładkie drzewo poręczy, wieże widziane przez lukę w zieleni, promień słońca na wodzie tej, a nie innej jeziornej zatoki. Ekstaza, w wierszu, w malowidle, czy bierze się z czegoś innego, niż z zapamiętanego szczegółu?”⁵

Również Herbert za źródło poezji uważał Mnemozynę. Istnienie zależności tego rodzaju potwierdza fragment z utworu *Życiorys*, gdzie czytamy: „poezja – córka jest pamięci”⁶. Obaj poeci (Miłosz i Herbert) jako główny cel sztuki słowa wskazali więc ochronę przeszłości przed zapomnieniem. Postulat ten dosłownie został wyrażony przez autora *Rodzinnej Europy* w wielu wypowiedziach rozsiągniętych po olbrzymim terytorium jego twórczości (poezji, esejach, wywiadach). Natomiast program ocalania pamięci oraz postaw i wartości zagrożonych wyginięciem, a szczególnie cennych dla funkcjonowania zbiorowości (odwaga, honor, prawość), przechowuje dzieło Herberta ujęte jako *totum*.

Julii Hartwig zaś zdecydowanie bliższy jest projekt utrwalania pojedynczego istnienia, bo jak czytamy w jej na poły prywatnym zapisie: „Przyjechałaś aż tu, żeby otoczyć się morzem. Ale gdziekolwiek się udasz, wszystko mówi ci: Zapomnij o tym, co miałaś. A serce bijąc powtarza: Chcę pamiętać”⁷. Owo memorialne nastawienie uobecnione zostało w metaforyce kordialnej, gdzie obraz uderzeń serca „dyktuje” i zarazem determinuje swoisty rytm przesuwających się przed oczyma kadrów memorii. Pamięć jako „sprawa serca” nie jest na szczęście rzeczniczką zwietrzałych sentymentów, o czym przekonuje nie tylko liryka tej poetki, ale wszystkich autorów, do których nawiązuję w tym szkicu.

Już pobieżny zarys problematyki piękna pamięci wskazuje, że poetów nie interesuje pamięć pomieszczona w abstrakcyjnej próżni, bez jakichkolwiek związków z historią czy życiem społecznym, lecz w ujęciu wspólnotowym, poczynając od najprostszej relacji zawiązanej między Ja a Ty. W swym modelu

⁵ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Instytut Literacki, Paryż 1977, s. 24.

⁶ Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 81.

⁷ J. Hartwig, *Błyski, Sic!*, Warszawa 2002, s. 81.

hermeneutyki Ricoeur stawia przeciw hipotezę „głoszącą potrójną atrybucję pamięci: względem siebie, względem bliskich i względem innych”⁸. Nikt nie żyje przecież w izolacji. Przeto zapamiętane fakty biograficzne zagarniają też zwykle pamięć o jakimś Ty. Stąd wynika kwestia odpowiedzialności w przekazywaniu prawdy o Innym.

Względem siebie

Miłosz w pierw zaleca, by patrzeć na siebie „jako na obiekt socjologiczny”⁹, czyli posługując się optyką zdystansowanego widzenia (działa tu zasada obiektywizacji: „ja” to „on”). Dziś obierając za podstawę kategorię doświadczenia powiedzielibyśmy raczej o analizie antropologicznej¹⁰. Przy czym wcale nie-rzadko poeta podkreślał, że jego pisanie „sprawdzone jest doświadczalnie”¹¹. Obie wskazane metody pozwalały mu też lepiej zrozumieć siebie. A to „rozumienie” okazuje się sprawą wielkiej wagi, gdy długie życie powoduje rozszczepienie Ja personalnego na nieco przedmiotowe „żywoty” minione. Z biegiem lat coraz trudniej identyfikować się z nimi, gdyż są zbyt dokładnie „zrymowane” z utraconą przeszłością, przez co wyobcowują osobę z jej własnego życiorysu. Dlatego „biografia” to, zdaniem sędziwego Miłosza, „zmyślenie albo wielki sen”¹².

Specyfiką nostalgicznego oglądu rzeczywistości, właściwego późnej twórczości prezentowanych tu artystów jest, iż realizuje się on w szczodrej „mowie serca”. Poeta odwiedzający w 1991 roku Litwę zastał w Szetejniach zdewastowaną ruinę w miejscu dawnego dworu dziadków. Lecz pamięciowa rekonstrukcja siedziby rodu prowadzi w poetyckim cyklu Miłosza (*Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach*) do silnego scalenia części Ja memorialnego oraz do zacieśnienia związku owego Ja ze współczesnymi realiami *loci*, a samego poetę do konkluzji: „To miejsce i ja, choć daleko stąd / Równocześnie, rok po roku, traciliśmy liście, / Zasypywały nas śniegi, ubywało nas. / I znów razem jesteśmy, we wspólnej starości”¹³.

Prześwieca z tych słów pełna akceptacja dla niewzruszonych praw egzystencji. Miłosz przedstawia swą postać na sposób po trosze mitologiczny, w rozbudowanym porównaniu do drzewa ogołoconego z liści. Ma ono w czytelnej for-

⁸ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przekł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 174.

⁹ Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 9.

¹⁰ Zob. M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przekł. A. Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2008.

¹¹ Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s. 106.

¹² Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 1141.

¹³ Ibidem, s. 1060.

mie symbolizować „zimę” ludzkiego żywota. Ów czas sędziwej starości, co rzadziej spotykane, w realizacji Miłosza pozbawiony jest gorzkich wyrzutów, dyktowanych przez niedomagające już ciało i umysł, teraz odarte z dawnego piękna i witalności, na co skarżą się tak ekspresyjnie w poezji Jarosław Iwaszkiewicz i Tadeusz Różewicz. Tutaj, jakby po osiągnięciu określonego pułapu „ubywania”, proces degradacji udało się powstrzymać. Odtąd pozostałe życie mogło upływać w harmonijnym zjednoczeniu z pierwotnymi siłami natury, razem z nimi: „we wspólnej starości”. Francuski filozof uznałby ten stan za przejaw działania „pamięci fortunnej”, pogodzonej z przeszłością i pełną akceptacji dla naturalnych rytmów ludzkiej egzystencji¹⁴.

Względem bliskich

W definicji Ricoeura „Bliscy to bliźni, inni uprzywilejowani”¹⁵. Wyjątkowy status „bliskiego” polega na tym, że jest on świadkiem węzłowych punktów z naszej biografii: narodzin i śmierci. Poza tym, dzieli on z nami trudy dorastania. Toteż wdzięczna pamięć o bliskich osobach pozostaje żywym doświadczeniem poetów i ważnym nurtem w ich twórczości. Miłosz rekonstruuje w wierszach historię przodków w męskiej linii (*Mój dziadek Zygmunt Kunat, Pan Syruć*). Herbert przypomina osobę swojej babki, „Marii z Bałabanów” (*Babcia*) i przedstawia ją niczym postać pełną ewangelicznych cnót (dobro, miłość, poświęcenie). Hartwig raz po raz powraca do tragicznej śmierci matki, wydarzenia z lubelskiego dzieciństwa. Poetka stara się zapełnić amnezyczne plamy niewiedzy o rosyjskich krewnych, znanych jej tylko z ocalałego zdjęcia, na którym prezentują się zupełnie „jak u Czechowa” (*Przywoływanie*).

Nie jest też dziełem przypadku, że najbardziej przejmujące są treny żałobne dedykowane najbliższym osobom. U Miłosza znajdziemy poruszający utwór (*Na pożegnanie mojej żony Janiny*). Z kolei poemat *Orfeusz i Eurydyka*, w całości został przez poetę dedykowany *in memoriam Carol*, towarzyszkii późnych lat życia. Na taki ocalający aspekt tworzenia wskazuje również Herbert w rozmowie z Renatą Górczyńską, podając za przykład całą serię portretów malarskich, na których Rembrandt uwiecznił umierającą żonę Saskię¹⁶. Pamięć nierzadko posiłkuje się wówczas jakimś rekwizytem, na przykład zdjęciem, aby wywołać bliską postać na ekranie przeszłości. Julia Hartwig wspomina w ten sposób zmarłego męża, Artura Międzyrzeckiego (*Patrząc na fotografię na której wesoło się śmieje*).

¹⁴ P. Ricoeur, *Pamięć, historia...*, op. cit., s. 653.

¹⁵ Ibidem, s. 173.

¹⁶ R. Górczyńska, *Sztuka empatii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 68, s. 163.

Pragnienie utrwalenia osób przybiera również formę ponadindywidualną jako postulat zachowania pamięci o własnym pokoleniu. W *Balladzie o tym że nie ginjemy* Herbert odnotował w poetyce biblijnej fakt socjologiczny: „zaprawdę nie umarli cali”¹⁷. Była to spłata moralnego długu wobec poległych na II wojnie rówieśników. Imperatyw pamięci łączy się wtedy z ideą sprawiedliwości, a za szczególną realizację projektu (szlachetną, ale też zagrożoną pułapką roszczeń ze strony ofiar) uznać należy przekaz o zbrodniach wojennych. Toteż dyskursowi pamięci zawsze towarzyszyć powinien dyskurs wybaczenia¹⁸.

Jednocześnie, mówiąc językiem Ricoeura, trzeba podczas spłaty zadłużenia wobec przeszłości dokonać również „inventaryzacji spadku”¹⁹. Widoczna jest ona chociażby w zabiegach odheroizowania legendy pokolenia wojennego w dziełach nurtu „polskiej szkoły filmowej” Andrzeja Wajdy (*Kanał, Popiół i diament*), Andrzeja Munka (*Eroica*), czy w *Pamiętniku z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego.

W odczytaniu Waltera Benjamina²⁰ progresywna natura dziejów wyrażona została najprecyzyjniej w skłonności historii do niepoohamowanego niszczenia. Pod piórem Herberta myśl ta przekłada się między innymi na wiersz *O Troi*. Po starożytnym mieście z eposu Homera pozostał ledwie popiół przesypujący się przez palce dwudziestowiecznych archeologów, uniemożliwiający im podjęcie prac rekonstrukcyjnych. Także *Czerwona chmura*, opisywana w debiutanckiej *Strunie światła* przez Herberta, jest rodzajem specyficznego pyłu niesionego przez wiatr po „tamtych pożarze”, *pars pro toto* odsyłającym przecież do realiów minionej wojny. Przybliżam się do tego utworu jednak nie ze względu na ów gryzący w oczy pył, którego drobiny warstwą popiołu pokrywały świat w wielu utworach Herberta oraz poetów jego generacji (Baczyńskiego, Gajcego, Rózewicza), tylko z uwagi na charakterystyczną dla niego lokalizację pamięci. Przestrzeń memorialna została przez twórcę Pana Cogito umiejscowiona „między okiem / a wspomnieniem”²¹, i jako „blizna” trudna jest do zniesienia. Zatem „blizna”²², odcisnięta w świadomości memorysty, będzie znakiem o skrajnie indywidualnym kształcie, a „czerwony pył” to amorficzny dowód uobecnienia się zbiorowej przeszłości. Jednak obie są literackimi materializacjami identycz-

¹⁷ Z. Herbert, *Struna światła*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 59.

¹⁸ P. Ricoeur, *Pamięć, historia...*, op. cit., s. 121.

¹⁹ Ibidem, s. 118.

²⁰ W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

²¹ Z. Herbert, *Struna...*, op. cit., s. 16.

²² Por. C.K. Norwid, *Na przyjazd T. Lenartowicza do Fontainebleau*. „Za tym ja w e m, [C.K.N.] który nocą / B l i z n ą, [C.K.N.] co jest znak; / Za nieznaną tą wszechmocą, / Którą kocham tak!...” [w:] idem, *Dzieła zebrane*, t. 1, *Wiersze*, oprac. J.W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 342.

nego doświadczenia. Wojny, która obraca wszystko – jak niegdyś mawiano – w „perzynę”, w pył, w popiół. Podmiot pamięci przeciwstawia historii działanie o odwrotnym wektorze kierunkowym. Zamiast rozpadu – zbieranie zachowanych drobin i próba ich zespolenia. Zamiast nihilistycznego zapomnienia – etyczny nakaz pamiętania.

Poeta-Strażnik na pustkowiu trzyma straż przy ciałach poległych. Wyraża go u Herberta figura pająka. Jedną z nitek przędzy poety-pająka będzie „linia wierności”, lecz przedstawić ją wyłącznie jako promień światła rozpięty między żywymi a umarłymi, to o wiele za mało, gdyż w istocie jest ona „struną światła”, która pokonawszy bariery fizyczne rezonuje od teraz w przeszłość i od teraz w przyszłość. Inaczej niż Benjaminowski „anioł historii”, całkowicie uwięziony w przeszłości. Dlatego polski poeta: „ponad kamienną przepaścią / rozpina most ze słomki / przebiega po nim / lekkomyślny jak nadzieja”²³.

Mimo wprowadzenia optymistycznego tonu historiografia Herberta jest jednak z gruntu pesymistyczna. Prezentacja historii w jego liryce przybiera formę katastrofy nawiedzającej ludzkość w cyklicznych obrotach temporalnego koła przemian, po to: „aby Klio mogła pisać / palić znowu pisać i fałszować”²⁴. W sukurs manipulatorskiej muzyki historii przychodzi nawet natura zacierająca ślady autentycznych, acz niewygodnych faktów: „i dymi mgłą smoleński las”²⁵.

Względem Innego

Konfrontacja z upływającym czasem zazwyczaj skłania do przyjmowania postaw nostalgicznych albo zabarwionych lekką melancholią, jak w liryce Miłosa i Hartwig. Ale szczególnym odkryciem na skali indywidualnych emocji w biografii sędziwego Miłosa, stała się przejmująca „litość” dla drugiego, którą odczuwał „w dziewiątej dekadzie życia”²⁶. W toku wypowiedzi poety daje się zauważyć, że pod tą nazwą skryta została wrażliwość, jaką określilibyśmy raczej mianem empatii: „Mnóstwo, olbrzymia ilość twarzy, postaci, losów poszczególnych istnień i rodzaj utożsamienia się z nimi od ich wnętrza, a zarazem świadomość, że nie znajdę już sposobu, żeby tym wszystkim gościom ofiarować dom w moich wierszach, bo już za późno. Myślę też, że gdybym zaczynał na nowo, każdy mój wiersz byłby życiorysem albo portretem jakiejś konkretnej osoby, a ściślej lamentem nad jej przeznaczeniem”²⁷.

²³ Z. Herbert, *Hermes, pies...*, op. cit. s. 83.

²⁴ Ibidem, s. 92.

²⁵ Z. Herbert, *Rovigo*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 21.

²⁶ Cz. Miłosz, *Pieśń przydrożny*, op. cit., s. 163.

²⁷ Ibidem.

Ostatecznie, efektem eksplorowania osobistego doświadczenia pamięci pozostanie w twórczości Miłosza „hymniczna” pochwała istnienia. Afirmacja osobistej przeszłości dokona się dzięki wspomnieniom o spotkanych ludziach i przeżywanym z nimi zdarzeniach. W podsumowaniu jednostkowej biografii znajdzie się miejsce na konstatację: „Zestarzałem się w dziękczynieniu”²⁸. Podobnym tropem zmierza autorka wierszy pt. *Czułość*. Ocena własnej historii prywatnej, niewolnej od tragicznych epizodów w dzieciństwie czy młodości, prowadzi jednak Hartwig do otwarcia na Innego, żeby dzielić z nim posiadane dary. Stąd płynie sugestia: „Bądź wdzięczna Byłaś hojnie obdarzona”²⁹. Także Herbert w pożegnalnym tomie składał dziękczynienie „za cały ten kram życia”³⁰. Podane przykłady ilustrują sytuację, kiedy dyskurs pamięci przemawia zapośredniczonym językiem miłości. Według Ricoeura charakterystyczne dla dyskursu miłości jest, że opiera się on na poetyce wychwalania wyrażonej w metaforze³¹.

Poczucie bycia obdarowanym w kontakcie z Innym oraz wdzięczność z tego powodu sprawia, że „pamięć chce być zapisana”, o czym głosi tytuł jednego z felietonów³² Hartwig. Poezja tej autorki wyraża ostry sprzeciw wobec zapomnienia. Za to postuluje konieczność podjęcia wyzwań stawianych Każdemu przez pamięć autobiograficzną³³. Pamiętamy, że w greckim micie *sui generis* atrybutem Mnemozyny były „piękne włosy”. Natomiast poetka mówi o „pięknych siostrach pamięci”, lecz memoria nie jest piękna na sposób estetyczny: „sama w sobie” ani „sama dla siebie”. Dla Hartwig staje się taka wówczas, kiedy afirmuje tropy przeszłości i podejmuje jej wyzwania. „Przez Ciebie trwa to co minęło”³⁴. Podobnie pamięć, choć – nieciągnąca i pełna amnezycznych luk – nadal ocala wartości istotne dla „człowieka wewnętrznego” (św. Augustyn).

* * *

Wiedza wydestylowana z pamięci autobiograficznej wskazuje na nieodwracalny aspekt przeszłości: świat „po” katastrofie osobistej (śmierci bliskiego u Hartwig, Miłosza), czy zbiorowej przeżywanej jako własna (II wojna światowa w biografii i twórczości Herberta) nie może być taki sam, jak „przed”. Utra-

²⁸ Ibidem, s. 137.

²⁹ J. Hartwig, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2010, s. 353.

³⁰ Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998, s. 7.

³¹ P. Ricoeur, *Miłość i sprawiedliwość*, przeł. M. Drwęga, przedmowa Jean-Louis Schlegel, Universitas, Kraków 2010.

³² J. Hartwig, *Pisane przy oknie*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2004, s. 23.

³³ Zob. więcej na temat: A. Rydz, *Mnemozyna. O pamięci autobiograficznej w poezji polskiej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.

³⁴ J. Hartwig, *Wiersze...*, op. cit., s. 195.

ta, poza stanami melancholii albo traumy, znajduje dla siebie symboliczną wykładnię, a trud osvajania „nowego” nie idzie na marne. Tym bardziej, że zadaniem reprezentacji nie musi być wyłącznie intencja upamiętnienia. Autor *Epilogu burzy* przyzywał obecności pamięci jako *conditio sine qua non* transcendencji: „więc przy mnie bądź pamięci krucha / udziel swej nieskończoności”³⁵. Pamięć jest „krucho” jak samo ludzkie istnienie, ale przeciwnie do niego jest także nieśmiertelna. Powie o niej Herbert w metaforze „tkaniny”, że jest obdarzona cechą „nieskończoności”. Tylko w asyście „krosna wierności” oraz tłącego się „światła sumienia” podmiot (równocześnie autobiograficzny i etyczny) może przenieść na „tamten brzeg” istnienia: „czołno i wątek osnowy i całun”³⁶, a tym samym włączyć jednostkową biografię w relację wartości krążących w kulturze (symbolika „tkaniny” i „czołna”).

Dyskurs pamięci oddany w poezji przez Miłosza, Herberta, Hartwig ilustruje sytuację, gdy na poetów spływa dobrodziejstwo Memnozyny. Dar bogini pamięci pozwala za jej pośrednictwem dotrzeć do rozumienia siebie samego. Zachodzi tutaj rodzaj hermeneutycznej wymiany między częścią, którą stanowi los indywidualny, a całością ilustrowaną przez dzieje „bliskiego” czy Innego. Przeprowadzanie tego typu analizy pozwala Ja odzyskać upragniony sens, konieczny, żeby swoje istnienie uznać za w pełni rzeczywiste.

³⁵ Z. Herbert, *Epilog...*, op. cit., s. 76.

³⁶ Ibidem.

PIĘKNO NA WSPAŁ – PRZYCZYNEK DO TEMATU O PIĘKNIE W UJĘCIU DEKADENTYZMU

HANNA CISZEK

W połowie XIX wieku następują radykalne zmiany w sposobie pojmowania świata, piękna oraz roli literatury. Był to okres wiktoriański w Anglii i Drugiego Cesarstwa we Francji, w których dominowały skostniałe zasady moralne klasy mieszczańskiej oraz surowe prawa rodzącego się kapitalizmu. Do przewartościowania podwalin życia moralnego i sposobu postrzegania piękna przyczyniła się postępująca w sposób gwałtowny industrializacja oraz urbanizacja, doprowadzając do powstawania olbrzymich miast przemysłowych, przypominających kamienne pustynie, straszące brzydotą i ponurością.

Nowemu mieszczańskiemu porządkowi społecznemu towarzyszył też kult nauki i techniki, stawiający zagadnienia kultury materialnej i technicznej jako priorytetowe dla całego społeczeństwa i dający złudzenie nowego, lepszego życia. Osiągnięcia naukowe nie potrafiły jednak zaspokoić nie tylko podstawowych potrzeb bytowych, ale też nie były w stanie dać odpowiedzi na nurtujące ówczesnego człowieka pytania dotyczące sensu jego istnienia. Według Benedetto Croce zmiana świadomości europejskiej, która nastąpiła w drugiej połowie XIX wieku spowodowana była dewaluacją dotychczasowych wartości oraz kultem nauk przyrodniczych, które zaczęły uzurpować sobie miejsce przynależne innym dziedzinom ludzkiej wiedzy, m.in. filozofii i historiografii¹. Naturalizm tłumaczący całość zjawisk działaniem praw, uznający jedynie rzeczywistość materialną, negujący rzeczywistość duchową, zaprzeczający istnieniu duchowej

¹ B. Croce, *Historia Europy w XIX wieku*, przeł. J. Ugniewska, wstępem poprzedził B. Gerek, posłowiem opatrzył G. Herling-Grudzinski, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 255.

natury człowieka oraz idei rozumianych na sposób platoński, sprowadzał ludzką egzystencję do przyjemności i zdrowego życia.

Zachwiana została wiara w postęp techniczny, któremu towarzyszyła nędza robotników wielkich uprzemysłowionych miast. Zawiedzione były nie tylko wielkie rzesze robotników, ale też średnia klasa mieszczańska i intelektualiści.

Uczucie niezadowolenia i narastającego pesymizmu znajdowało uzasadnienie w poglądach głoszonych przez ówczesnych myślicieli, zwłaszcza Schopenhauera i Nietzschego, którzy przypisywali egzystencji człowieka cierpienie, skazując go na nieustanny lęk i niepokój². Zanik ideałów, negacja dotychczasowych wartości prowadzą do wizji zbliżającego się końca zachodniej cywilizacji *fin de siècle*. Jej uzasadnienia dopatrywano się w darwinowskiej teorii ewolucji, porównując rozwój świata do kolejnych etapów ludzkiego życia. To rozczarowanie, poczucie bezsilności i niepokoju, które towarzyszy człowiekowi końca wieku, przekształca się w szczególny rodzaj wrażliwości estetycznej, mianowicie dekadentyzm, dla którego piękno przyjęło osobliwą formę i nabrało szczególnego znaczenia, urastając do roli religii. Pod hasłem „sztuka dla sztuki” uotworowała sobie drogę idea nieskazitelnie czystej sztuki, nie splamionej etyką, religią czy hasłami społecznymi.

Gautier we wstępie do *Panny de Maupin*³ definiuje piękno w następujący sposób:

Prawdziwie piękne jest jedynie to, co nie może przydać się na nic; wszystko co użyteczne, jest brzydkie, bo jest wyrazem jakiejś potrzeby, a potrzeby ludzi są plugawe i wstrętne jak ich biedna i ułomna natura. Najuzyteczniejszym miejscem w domu jest wychodek.

Sztuka zatem staje się celem samym w sobie bez jakiejkolwiek użyteczności społecznej czy przesłania moralnego. Szczególną rolę przypisywano twórcy, mianując go „kapłanem” stojącym ponad powszechnie akceptowanymi prawami moralnymi. Artysta powinien wyłącznie wyrażać siebie, a nie pełnić rolę moralnego autorytetu, czy duchowego przewodnika tłumu. Jako apostoł piękna staje się odmieńcem w otaczającym go świecie schyłkowej dewaluacji wartości oraz brzydoty. Literatura tworzona przez nielicznych wybranych dla wybranych staje się zatem elitarna i odizolowana od rzeczywistości. Hasło *sztuka dla sztuki* w literaturze realizowane było przede wszystkim poprzez przesadną dbałość o formę oraz wypracowany, wykwinny styl, dzięki któremu artysta mógł uczynić pięknym każdy przedmiot. Piękno zatem jest rezultatem długiej i mozolnej pracy artysty, studiowania sztuki oraz kontemplacji. Dążenie do wyrafinowanej formy oraz wytrwałe zajmowanie się technicznymi aspektami stylu oraz środ-

² J. Pierrot, *De Decadent Imagination, 1880–1900*, The University of Chicago Press, Chicago 1981, s. 45–78; G. Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, Vuibert, Paris 1994, s. 22.

³ T. Gautier, *Panna de Maupin*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 52.

kami ekspresji prowadziło nie tylko do zubożenia treści, ale także do degradacji sensu. Sztuka zajmuje miejsce uprzywilejowane w stosunku do życia. Konkretnie problemy ludzkie ustępują miejsca opisowi przedmiotów zewnętrznych: „esteta wkłada w przedmioty uczucia, które wycofał z osób”⁴.

Powstała swoista religia estetyczna wyznająca apoteozę piękna jako nadrzędnej wartości, którą trzeba realizować nie tylko na polu artystycznym, ale również w codziennym życiu, doprowadzając do stanu, w którym życie będzie postrzegane jako dzieło sztuki⁵.

Kult piękna i szukanie jego śladów w otaczającym świecie stanie się dla niektórych twórców stylem życia, którego symbolem jest dandys. Dandys kształtuje własne życie jako dzieło sztuki, aby uczynić z niego triumfalny przykład piękna⁶. Jego miłość do piękna wyraża się w sposobie życia, wyrafinowanych obyczajach, wyszukanej elegancji, zamiłowaniu do paradoksów, prowokacyjnego sposobu bycia, nadmiernej dbałości o szczegóły. Charles Baudelaire w utworze *Malarz życia nowoczesnego* tak charakteryzuje to zjawisko:

Dandyzm jest instytucją nieokreśloną, równie dziwaczną jak pojedynek [...]

Jedynym zajęciem [tych jednostek] jest kultywowanie idei piękna we własnej osobie, zaspakajanie namiętności, czucie i myślenie [...]. Jest to rodzaj kultu dla samego siebie, silniejszego czasem od potrzeby szczęścia, które można znaleźć w innej osobie, na przykład w kobiecie; czasem silniejszego nawet od tego, co nazywamy złudzeniami⁷.

U dekadentów piękno i sztuka stanowią nierozzerwalną jedność. Nie istnieje piękno nie będące zarazem dziełem sztuki. Sztuka odwraca się od natury, aby kultywować sztuczność. Piękne jest to, co sztuczne. Dla bohatera powieści Karla Huysmansa *Na wspak*, natura jest przeżytkiem, nużąca jednolitością swych krajobrazów i pejzaży nieba ludzi wyrafinowanych. Uciekając przed naturą i życiem, zamyka się w okazałej rezydencji, odrzucając wszelkie więzy społeczne. Otaczając się dziełami sztuki, luksusowymi przedmiotami, wyrafinowanymi zapachami, sztucznymi kwiatami – tworzy własny świat pełen sztucznych doznań. Znudzony jednak sztucznymi kwiatami, zapragnął naturalnych, które wyglądałyby jak sztuczne. Zamawia zatem egzotyczne gatunki przypominające rozkładające się ciała zwierzęce, pokryte jakby pęcherzami, wrzodami, dotknięte gangreną i syfilisem.⁸ Natura pokazana jest jako zepsuta i obrzydliwa. Nie może zatem

⁴ C. Paglia, *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Nefertiti do Emily Dickinson*, przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Brama, Poznań 2006, s. 379.

⁵ U. Eco, *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2009, s.330.

⁶ Ibidem, s.334.

⁷ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, słowo/ obraz/ terytoria, Gdańsk 1998, s. 38–41.

⁸ J.K. Huysmans, *Na wspak*, przeł. J. Rogoziński, Zielona Sowa, Kraków, 2003, s. 109–113.

tworzyć piękna. Może tego dokonać jedynie sztuka, która może stworzyć drugą naturę. Do rangi sztuki urasta zatem każde zniekształcenie natury, często noszące znamiona dziwactwa, gdyż „piękno jest zawsze dziwaczne”.

Odmienionej natury poszukuje się też w kobiecie, która z jednej strony przyjmuje postać istoty prawie bezcielesnej, eterycznej, delikatnej jak kwiat, niezdolnej do egzystencji na ziemi. Z drugiej strony, mamy kobietę, która wprawdzie jest istotą cielesną, ale naturą zmienioną intensywnym makijażem, draperiami, misternie ułożonymi fryzurami, biżuterią:

Wszystko, co zdobi kobietę, co uzupełnia jej urodę, jest częścią jej samej; artystów, poświęcających się studiowaniu tej tajemniczej istoty, ów *mundus mulieribus* równie porwya jak ona sama. [...] Kobieta ma prawo wydawać się czarodziejska i nadnaturalna, a nawet chcąc tego spełnia pewien obowiązek; powinna zadziwiać i urzekać; jest bóstwem, musi być pozłacana, jeśli chce być uwielbiana. Musi więc zapożyczać od wszystkich sztuk środków, które pozwalają jej wznieść się ponad naturę, aby bardziej podbijać serca i ujarzmiac umysł⁹.

Twórcy *fin de siècle* okazują kobiecie niemal boską cześć i uwielbienie w licznych poematach miłosnych, równocześnie jednak z tą samą intensywnością dotkliwie piętnują i upodlają. Postać kobiety stanowi ucieleśnienie wszystkich grzechów głównych, nigdy nienasyconej Messaliny, zimnej Salome, pięknej i bezlitosnej Kleopatry. Jest to cały szereg kobiet fatalnych, słynnych grzesznic, rozpustnych i despotycznych królowych, sławnych kurtyzan, okrutnych, ale równocześnie zmysłowych. W skrajnych przypadkach przyjmuje ona postać wampira, zwłok, szkieletu (Baudelaire, *Nymphé macabre*).

Dekadenci dotkliwie piętnują kobiety, ale złośliwie obchodzą się też z własną płcią. Dla Panny de Maupin, tytułowej postaci powieści Gautiera, mężczyźni są odrażający, nieudolni i wręcz zwierzęcy. Męskość jest nazbyt naturalna. Zostaje zatem odrzucona na rzecz dwuznacznej fizjonomii androgyna, o nienaturalnym pięknie. Literatura zmierzchu zawiera wiele postaci istot androgynicznych. Dochodzi tu jednak do degradacji sensu pojęcia androgyna jako „człowieka doskonałego”, stanowiącego połączenie dwu przeciwstawnych sobie istot w jednym ciele. Dekadenckie istoty podwójne, doskonałe w swej zmysłowości, w doskonaleniu intensyfikacji swoich doznań erotycznych, są raczej hemafrrodytami¹⁰. Tajemnicza postać hemafrrodyty, którą Gautier (*Emalie i kamee*) nazywa „czarującym potworem” o „przeklętym pięknie” oraz „najwyższym wysiłkiem sztuki i rozkoszy”, dla wielu twórców zmierzchu stanie się niemożliwą do zrealizowania seksualną obsesją.

W poszukiwaniu piękna, artyści dekadency w swej wyobraźni przenoszą się poza rzeczywisty czas i rzeczywistą przestrzeń, poszukując krain nieznanych,

⁹ Ch. Baudelaire, op. cit., s. 42–45.

¹⁰ M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1994, s. 100–103.

klimatów pobudzających zmysły, nasyconych wonią egzotycznych perfum, przepelnionych dziwnym blaskiem klejnotów, ożywiają niezwykle postaci historyczne i mitologiczne. Ich twórczość przesycona jest szczególnym rodzajem egzotyizmu, który niejednokrotnie określany jest mianem nostalgii¹¹. Jest to nostalgia za dawnymi, wielkimi cywilizacjami: Cesarstwem Rzymskim i Bizantyjskim. W ich powolnej, wielowiekowej agonii upatrywano symbolu przeznaczenia współczesnej cywilizacji, chylącej się ku zagładzie, z którym chętnie artyści utożsamiali swoje losy. Paul Verlaine w wierszu *Niemoc* wyznaje¹²:

Jam Cesarstwo u schyłku wielkiego konania,
Które, patrząc, jak idą Barbarzyńce białe
Układa akrostychy wytworne, niedbałe
Stylem złotym, gdzie niemoc sennych słońc
się ślania.
Duszy, samiutkiej, mdło aż, w nudzie, co
pochłania.
Skądś tam wieści niosą walk olbrzymich
chwałę.
O, nie móc, przez tę słabość, przez żądze
tak małe,
O, nie chcieć zaznać nieco tego falowania!

Szczególną fascynację wzbudzało Bizancjum, pobudzające zmysły przepychem wschodniego piękna, ale równocześnie będącego symbolem rozwiązłości i okrucieństwa. Lśniące bogactwem Bizancjum miotane jest jednak wewnętrznymi sporami i najazdami barbarzyńców. Zniszczenie, które niosły dzikie hordy, miało przynieść zmęczonej i rozczarowanej cywilizacji łańskiejszej oczyszczenie i odrodzenie poprzez powrót do pierwotnego barbarzyństwa.

U przedstawicieli dekadentyzmu następuje projekcja „piękna fatalnego” przyjmującego postać choroby, zepsucia, śmierci. Podniecające jest ciało kochanki złożone chorobą, agonią, dotknięte opętaniem, epilepsją czy też pokryte ohydnyimi strupami ospy. Namiętności nie wzbudza czyste piękno, lecz zepsucie. Rozkosz jest tym intensywniejsza, im więcej cierpienia i rozpadu. Dekadenci posuwają się znacznie dalej utożsamiając piękno ze złem, szukając piękna w grzechu, lansując zepsucie moralne, ulegając urokowi postaci okrutnych, perwersyjnych, wychwalając wszelkie przejawy deformacji i zwyrodnienia.

Słowa *Hymnu do piękna* Baudelaire’a stanowią esencję dekadentckiej wrażliwości i najlepiej ujmują ideał piękna *fin de siècle*¹³:

¹¹ M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, słowo/ obraz/ terytoria, Gdańsk 2010, s. 174–175.

¹² P. Verlaine, *Niemoc*, [w:] J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, tom 3, przeł. M. Abrahamowicz, Warszawa 2006, s. 683.

¹³ Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, przeł. Z. Bieńkowski, Czytelnik, Kraków 1994, s. 61.

Czy jesteś, Piękno, z nieba czy też z piekła rodem?
W twym spojrzeniu anielskim i szatańskim płynie
Cnota mącona zbrodnią, przesyta truty głodem,

Nieważne, czy przybywasz z nieba czy też z piekła,
Jeśli, monstrum genialne z marzenia i błota,
Do tej nieskończoności, która mnie urzekła
Tajemnicą wieczystą, otworzysz mi wrota”.

Dekadenckie pojęcie piękna stanowi odbicie koncepcji i poglądów człowieka zmierzchu, stojącego w obliczu dewaluacji dotychczasowych wartości i ideałów. Jest obrazem jego zagubienia i rozdarcia, a równocześnie próbą zaspokojenia dręczącego go niepokoju egzystencjalnego, który nie znalazł odpowiedzi w rozwoju nauki i techniki. Obiektem kultu stało się piękno *na wspak*, odmienne od klasycznych kanonów, noszące znamiona brzydoty, zepsucia moralnego, sztuczności. Poszukiwanie odmiennego piękna, które staje się celem samym w sobie, doprowadza do odizolowania literatury od rzeczywistości i obojętności na szeroko rozumiane problemy społeczne i moralne. Jej elitarność skazuje ją na wąski krąg odbiorców.

PIĘKNO W ANTHROPOSIE. Z ROZWAŻAŃ NIKOŁAJA BIERDIAJEW O EROTYCE, SZTUCE I TEURGII

IZABELLA MALEJ

«Piękno jest nie tylko celem sztuki, ale także celem życia.
Celem ostatecznym nie jest piękno jak wartość kultury, ale piękno jako byt,
to znaczy przemienienie chaotycznej ułomności świata w piękno kosmosu*».

NIKOŁAJ BIERDIAJEW

Problem człowieka zawładnął bez reszty myślą filozoficzną Nikołaja Bierdiajewa (1874–1948), stąd też uprawiana przezeń filozofia nosi charakter dyskursu antropologicznego, o człowieku i z człowiekiem. Wydzwignięcie na plan pierwszy problematyki antropologicznej pociągnęło za sobą istną lawinę problemów satelitarnych, traktowanych przez myśliciela rosyjskiego jak drogi do centrum tajemnicy za jaką człowieka uważał. Podejmuje zatem Bierdiajew w swych rozważaniach problem wolności, twórczości, osoby, historii, traktując samą filozofię jako naukę o duchu, a więc przede wszystkim o istnieniu człowieka. W tym kontekście wprowadza także kategorię piękna, postrzegając w niej cel życia ludzkiego i jeden z ważniejszych środków do wyzwolenia człowieka¹. Dewizą myśli Bierdiajewa staje się bowiem przekonanie głoszone już

* M. Bierdiajew, *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*, przeł. H. Paprocki, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 2001, s. 205.

¹ Wykładnię kategorii piękna daje Bierdiajew w dziele *Sens twórczości (Смысл творчества. Опыт оправдания человека)*, Изд-во Г. А. Лемана и С.И.Сахарова, Москва 1915), w innych zaś swych pracach do wyartykułowanych tutaj poglądów się odwołuje. Por. np.: Н. Бердяев,

wcześniej przez Fiodora Dostojewskiego² o pięknie, które zbawi świat. Autor *Sensu twórczości* nadaje mu nowy wymiar, wprowadzając religijne w swej istocie rozumienie antroposą jako boskiego Oblicza.

W ujęciu filozofa rosyjskiego natura piękna jest ontologiczna i kosmiczna zarazem, co sprawia, że traktuje on wszystkie określenia piękna, zrodzone dotąd w umysłach estetyków i myślicieli jako bezwartościowe ze względu na ich formalny i cząstkowy charakter³. Piękna bowiem – zdaniem Bierdiajewa – opisać nie można, ze względu na swoją istotę – jako wielka tajemnica – pozostaje ono nieokreślone. „Trzeba zostać poświęconym w tajemnicę piękna, poza takim poświęceniem piękno nie jest poznawalne”⁴ – wyjaśnia i dodaje, że w pięknie należy żyć, aby je poznać. Nasuwa się zatem pytanie jakie sfery życia pozwalają zbliżyć się człowiekowi do tajemnicy piękna i czy istnieje w ogóle piękno realne? Ostateczna realność piękna dostępna jest w tym świecie – jak przekonuje filozof – jedynie symbolicznie, to znaczy wyłącznie pod postacią symbolu. I w tym właśnie dostrzega myśliciel ułomność natury ludzkiej, która nie potrafiła przez stulecia i nie potrafi do dziś opanować prawdziwą, czyli rzeczywistą istotą piękna. Bierdiajew głosi rychłe nadejście nowej epoki piękna, podkreślając, że realistyczne zrozumienie piękna bez użycia symbolu zapoczątkuje przemienienie tego świata w nowe niebo i nową ziemię. „Droga do piękna, do kosmosu, do nowego nieba i nowej ziemi jest drogą religijno-twórczą – podkreśla. Jest to wstąpienie w nowe życie świata. Życie w pięknie jest zapowiedzią nowej epoki twórczej. Stwórca oczekuje od stworzenia piękna nie mniej niż dobra. Za niewypełnienie przykazania piękna możliwe są piekielne cierpienia. Imperatywy tworzenia piękna we wszystkim i wszędzie, w każdym akcie życia, zaczyna no-

O назначении человека, Республика, Москва 1993, (гл. X: *Красота*). Zob. też: П.В. Ляшенко, *Категория «красота» как основа философии творчества в миросозерцании Н.А. Бердяева*, w: *Варламовские искусствоведческие чтения: материалы Всероссийской научно-практической конференции*, Вестник Оренбургского государственного университета, Оренбург 2010, s. 66–73.

² Dla Bierdiajewa autor *Braci Karamazow* jest swego rodzaju przewodnikiem duchowym. Jak filozof sam przyznaje, zawsze dzielił ludzi na zwolenników i przeciwników Dostojewskiego. Co więcej, pierwsze zwrócenie się Bierdiajewa do Chrystusa, było zwróceniem się do postaci Chrystusa w *Legendzie o Wielkim Inkwizytorze*. Dzieło Dostojewskiego jest więc dlań przepojone duchem, sam Dostojewski zaś to ojczyzna duchowa Bierdiajewa jako myśliciela religijnego. W *Światopoglądzie Dostojewskiego* cel, jaki stawia przed sobą filozof rosyjski przynależy dziedzinie pneumatologii, bowiem pragnie on ukazać ducha twórczości Dostojewskiego i wyjawić jego odczuwanie świata, rozszyfrować światopogląd genialnego dialektyka, jak sam pisarza mianuje. Zob.: M. Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, przeł. H. Paprocki, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 2004.

³ Dzieje piękna jako pojęcia i kategorii omawia na przestrzeni stuleci Władysław Tatarkiewicz w książce *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 137–260.

⁴ M. Bierdiajew, *Sens twórczości...*, op. cit., s. 205.

wą epokę świata, epokę Ducha, epokę miłości i wolności”⁵. Dostrzegając we współczesnym mu świecie symptomy prorokowanych zmian, Bierdiajew wskazuje na trzy, w jego przekonaniu, prymarne sfery działalności twórczej człowieka, dzięki którym zbliża się on do istoty piękna. Są to: erotyka, sztuka i teurgia.

Dla Bierdiajewa wszelki akt twórczy stanowi wyjście z tego świata, przekroczenie jego sztucznych, krępujących naturę człowieka granic i przewyciężenie ułomności. **Erotyka** jawi się dlań takim właśnie aktem kreacji, jednym z najważniejszych w życiu anthroposa, albowiem napędzająca miłość energia erotyczna jest – zdaniem myśliciela – wiecznym źródłem twórczości. W tego rodzaju akcie „dokonuje się erotyczne zjednoczenie dla twórczości”, co z kolei skłania Bierdiajewa do wniosku, że „równie nierozdzielnie erotyka związana jest z pięknem. Wstrząs erotyczny jest drogą wyjawienia piękna w świecie”⁶. Atoli taką moc kreacyjną zawiera w sobie nie każde miłosne zauroczenie dwojga osób przeciwnej płci, lecz wyłącznie, jak przekonuje filozof, miłość szczególnej odmiany, którą mianuje w ślad za Władimirem Sołowjowem miłością erotyczną, płciową („половая любовь”), uważając ją za głęboko i absolutnie różną od miłości ogólnoludzkiej, miłości braterskiej oraz miłości chrześcijańskiej. Opisując jej charakter, Bierdiajew zauważa, że miłość płciowa zna tajemnicę dwojga i sięga swymi korzeniami polaryzacji rozpadłych żywiołów. Oznacza to, że miłość erotyczna jako jedyna zdolna jest przewyciężyć grzeszny rozpad na męskość i kobiecość w zjednoczeniu dwojga, nie pochodzącym – co bardzo ważne – z tego świata. Jako że upadek i rozpad człowieka prokurowany był przez płęć, stąd też zniesienie dyferencjacji płciowej prowadzić będzie do ostatecznego przywrócenia jedności. Jedynie w niebiańskiej, jak nazywa tę odmianę erotyki Bierdiajew, nie czają się pokusy świata tego, wolna jest ona od śmiertelnej tęsknoty dostosowania się do determinizmu. Dlatego też, zdaniem myśliciela, w erotyce winna ujawnić się nie tajemnica kobiecości, czy męskości, lecz tajemnica człowieka. Piękno w osiągnięciu tego ideału gra niebagatelną rolę jako immanentny składnik jedności erotycznej, ale nie seksualnej. Rozdzielenie obu pojęć, a więc Erosa i seksu stanowi fundamentalną tezę myślenia autora *Kryzysu sztuki* o człowieku i sensie jego istnienia. Popęd seksualny Bierdiajew zdecydowanie plasuje na negatywnym biegunie znaczeń, postrzegając w seksie negację piękna, jego przeciwieństwo. Jak przekonuje, miłość autentyczna jest z innego świata, miłość budująca wieczność wyklucza możliwość obcowania płciowego, przewycięża niejako seks w imię innego, czyli duchowego zjednoczenia kochanków. Za wartościową uznaje Bierdiajew miłość twórczą, czyli taką, która nie potrzebuje pociągu seksualnego. „Natomiast silny pociąg seksualny bardzo często nie jest związany z żadnym zakochaniem, niekiedy nawet zakłada obrzydze-

⁵ Ibidem, s. 206.

⁶ Ibidem, s. 188.

nie. Zakochanie pragnie absolutnego zjednoczenia i absolutnego połączenia, duchowego i cielesnego. Akt seksualny natomiast dzieli. Na jego dnie znajduje się obrzydzenie i zabójstwo⁷. Mówiąc o zjednoczeniu ciał, filozof nie precyzuje, jak, jego zdaniem, miałyby do niego dojść, jednak z całości Bierdiajewowskich dywagacji wynika, że rolę jednoczącą kochanków pod względem cielesnym i duchowym przypisuje on orgiastycznej ekstazie miłości jako doświadczeniu nadprzyrodzonemu i otwierającemu drzwi do wieczności. Nadrzędnym celem tak rozumianej ekstazy jest wyzbycie się pokus świata realnego, nade wszystko zaś odrodzenie się w człowieku pierwiastka osobowego, „zamordowanego” przez fizyczny pociąg do płci przeciwnej. Bierdiajew poszukuje też sposobu na przemienienie aktywności płciowej człowieka w energię twórczą, głosząc przekonanie o tym, że popęd seksualny powoduje poczucie męczącego nadmiaru energii pulsującej w człowieku, która domaga się ujścia. Ważne, by spożytkować ową energię w postaci ujścia w inny byt. „W dającym życie akcie seksualnym zawsze jest zniewolenie osoby i szyderstwo z twórczych porywów osoby – wyjaśnia. Człowiek staje się niewolnikiem swojej energii płciowej, nie ma siły, aby skierować ją na twórczy akt płciowy⁸. I to w płci właśnie, jak przekonuje myśliciel, winna dokonać się zmiana ukierunkowania energii twórczej: płeć rodząca przekształca się w płeć twórczą, dążącą do związku duchowego z drugą osobą. Negując przeto cel prokreacyjny życia człowieka, Bierdiajew dostrzega piękno w aktywności płciowej skierowanej na tworzenie innego świata. W ten sposób dokonuje się także akt przemiany męczyzny rezygnującego z seksu z niewolnika żeńskiego żywiołu porządku natury w człowieka uduchowionego, którego natura podobna jest do Bożej⁹. Bierdiajew uznaje więc płeć za źródło bytu, zaś poczucie samego bytu, jego intensywność i piękno mają swoje źródło w płci. Oznacza to, że płeć i piękno są dla rosyjskiego filozofa wartościami koherentnymi, z jednym wszakże, niezwykle ważnym i po wielokroć przez samego Bierdiajewa podkreślanym zastrzeżeniem, że „strasznym błędem byłoby utożsamianie (...) płci z aktem seksualnym. Odrzucenie aktu seksualnego nie jest odrzuceniem płci. Nazbyt ogniste odrzucanie aktu seksualnego jest ognistym przejawem płci w człowieku. Słabość i ospałość aktu seksualnego nie jest jeszcze dowodem słabości i ospałości płci w człowieku, gdyż energia płciowa, rozlana w całej ludzkiej istocie, może mieć wiele przejawów i ukierunkowań. W tym wypadku nie zostaje zwyciężona płeć, a jedynie zostaje dane inne ukierunkowanie energii płciowej, ukierunkowanie na twórczość¹⁰. W przekonaniu Bierdiajewa życie bez seksu może być znacznie bardziej intensywne, dlatego to

⁷ Ibidem, s. 179.

⁸ Ibidem, s. 169.

⁹ W tym punkcie swoich rozważań Bierdiajew nawiązuje do mistycznie pojmowanej idei androgynizmu.

¹⁰ N. Bierdiajew, *Sens twórczości...*, op. cit., s. 153–154.

na dziewictwie właśnie odciska swoje piętno prawdziwa natura piękna. Dziewictwo nie jest w ujęciu myśliciela negacją płci, lecz pozytywną energią płciową, zapewniającą zachowanie integralności płci. Na tej podstawie Bierdiajew formułuje myśl o zgubnej dla mężczyzny kobiecości utożsamianej przezeń z niszczącym żywiołem płci. Dyferencjacja płci na męską i żeńską stanowi znak upadku człowieka i sprawia, że tragedia miłości nie zna rozwiązania. „Mężczyzna poszukuje w kobiecie piękna, kocha w niej piękno, pragnie to piękno ubóstwiać, gdyż utracił swoją dziewicę”¹¹. Dlatego ubóstwienie stanowi element kultu w miłości mężczyzny. Kobieta zaś nader rzadko reprezentuje – zdaniem Bierdiajewa – ten ideał piękna, któremu mógłby mężczyzna kłaniać się i ubóstwiać. Stąd też miłość przynosi mężczyźnie bolesne rozczarowanie, raniąc jego duchową istotę poprzez niezborność obrazu realnej kobiety z pięknem wiecznej kobiecości.

Najlepszym, w przekonaniu Bierdiajewa, środkiem na wyzwolenie się człowieka z krępujących jego rozwój osobowy okowów realnej egzystencji jest **sztuka**, w pełni ujawniająca duchową istotę aktu twórczego i prowadząca do częściowego przemienienia życia. Kładąc nacisk na transformującą i kreacyjną moc artystycznego odbioru świata, filozof podkreśla, iż „percepcja świata w pięknie jest wyrwaniem się z ułomności «tego świata» do świata innego. Świat dany, «ten świat», jest ułomny, nie jest kosmiczny, nie ma w nim piękna. Percepcja piękna w świecie jest zawsze twórczością, w wolności¹², a nie w przymusie osiągnięcia piękna w świecie. We wszelkiej działalności artystycznej już jest tworzony inny świat, kosmos, świat przemieniony i wolny. Piękno spada z oblicza świata. Twórczość artystyczna ma naturę ontologiczną, a nie psychologiczną”¹³. Atoli dostrzega Bierdiajew w twórczości artystycznej jednocześnie obecność tragizmu wszelkiej twórczości, wynikającą z braku zgodności między zadaniem i realizacją. Sztuka bowiem, posługując się znakami symbolicznymi, kreuje byt idealny, nie realny, a celem twórczości artystycznej jest wszak stworzenie bytu innego, przejście od chaotycznego i ułomnego świata do wolnego i pięknego kosmosu. Kierując się tym przekonaniem, myśliciel przeprowadza krytykę sztuki kanonicznej, która zawiera w sobie – jego zdaniem – piękno dalece niedoskonałe. Dzieje się tak dlatego, albowiem ideał piękna klasycznego znalazł się pomiędzy twórczością i bytem, oddzielając twórcę od prawdziwego życia. To prowadzi z kolei do tego, że twórczość przekształca się w doskonałą sztukę, a nie w doskonałe życie. Analogicznie ten sam mechanizm decyduje

¹¹ Ibidem, s. 184.

¹² Wolność, w rozumieniu Bierdiajewa, „służy do wyjaśnienia statusu ontycznego obiektywnego świata, sensu historii i kondycji człowieka” (E. Matuszczyk, *O wolności według M.A. Bierdiajewa*, [w:] M. Bierdiajew, *Filozofia wolności*, Wydawnictwo Orthdruk, Białystok 1995, s. V).

¹³ N. Bierdiajew, *Sens twórczości...*, op. cit., s. 189.

o wartości piękna klasycznego. „Sztuka kanoniczna – powiada Bierdiajew – może być piękna, ale nie jest to piękno bytu w ostatecznym sensie tego słowa (...)”, a to dlatego, że – jak wyjaśnia dalej – „kanon w sztuce zawsze jest zatrzymaniem twórczej energii jako nieuniknione dostosowanie się do tego świata”¹⁴, co prowadzi do ukazania zaledwie znaków innego świata. Zdaniem myśliciela epoka przełomu stuleci, w jakiej przyszło mu żyć przeżywa kryzys twórczości i poprzedza twórczą epokę religijną, jakiej nadejścia autor *Sensu historii* z nadzieją oczekuje. Zadaniem artysty jest osiągnięcie doskonałości i piękna poza granicami świata realnego, gdy tymczasem nie ma on w sobie takiej mocy, by wyjść poza ramy immanentnego osiągnięcia piękna w tym świecie i siłami tego świata. Taką moc daje tylko – w przekonaniu Bierdiajewa – duch wolności, do którego najbliższej jest sztuce chrześcijańskiej, antagonistycznej w stosunku do sztuki pogańskiej. Jeśli bowiem wyróżnikami sztuki pogańskiej są klasyczność i immanentność, to chrześcijańskiej – romantyczność i transcendencja. „Sztuka świata pogańskiego mówi nie o tęsknocie za pięknym światem innym, a o osiągnięciu piękna w tym świecie, pod zamkniętą kopułą niebios”¹⁵. Kopułę nieba zdołała otworzyć dopiero sztuka chrześcijańska, poszukująca kontaktu z nieskończonością. Zgodnie z argumentacją filozofa, o wartości sztuki chrześcijańskiej decyduje to, iż wierzy ona w osiągnięcie piękna wiecznego, doskonałego nie tutaj, w tym świecie, lecz wyłącznie w innym świecie. W tym świecie natomiast człowiek może jedynie za pięknem tęsknić, nie osiągając go. Najbliżsi osiągnięciu piękna w sztuce jako wartości duchowej byli twórcy włoskiego Odrodzenia, których kracjonizm zrodził się ze zderzenia pogańskich i chrześcijańskich zasad ludzkiej natury.

W przekonaniu Bierdiajewa Odrodzenie jest epoką głębokiego rozdarcia człowieka, wynikającego ze świadomości i aktywności dwóch natur: pogańskiej i chrześcijańskiej. Chrześcijańskie transcendentne poczucie bytu spowodowało, że harmonijne i doskonałe wyznaczenie immanentnych ideałów życia stało się niemożliwe. Wynika to z tego, że objawienie Chrystusa wyzwoliło w człowieku tęsknotę za światem innym, negując zarazem powrót do antycznych źródeł twórczości i klasycznej doskonałości. Podejmując się oceny kilku wieków Odrodzenia włoskiego, filozof podkreśla, że rozwój ów przebiegał pod znakiem niesłuchanego napięcia twórczych mocy człowieka, zaś ze wszystkich artystów tej epoki najwyższą notę wystawia Sandro Botticellemu. Dla Bierdiajewa „Botticelli jest najpiękniejszym, niepokojącym i poetyckim artystą Odrodzenia, ale także najbardziej chorym, rozdwojonym, który nigdy nie osiągnął klasycznego piękna”¹⁶. I motywuje to przekonanie następująco: „Kiedy Botticelli był wielkim

¹⁴ Ibidem, s. 190.

¹⁵ Ibidem, s. 191.

¹⁶ Ibidem, s. 195.

artystą pogańskiego Odrodzenia i malował swoje Wenery (...), nie był wyrazi-
cielem klasycznego żywiołu pogańskiego. Jego Wenery zawsze przypominały
Madonny, a jego Madonny przypominały Wenery. (...) Wenery Botticellego
porzuciły ziemię, a jego Madonny porzuciły niebo¹⁷. To właśnie w sztuce tego
artysty, nie Giotta czy Rafaela, ujawnia się klęska Odrodzenia, wynikająca
z dążenia do osiągnięcia pełni i niemożności spełnienia. Jako jedyny, acz wielki
sukces i klęskę zarazem artystycznej działalności Botticellego wskazuje myśli-
ciel rosyjski niezwykle w swym pięknie rytm linii, w który wcieliła się tajemni-
ca Odrodzenia. A tajemnicą ową – jak przekonuje Bierdiajew – jest to, iż się ono
nie udało. Albowiem „nigdy jeszcze nie posłano na świat tak twórczych mocy
i nigdy jeszcze nie ujawniła się tak wyraźnie tragedia twórczości, niezgodność
zadania i osiągniętego celu. W tej klęsce Odrodzenia zawarte jest autentyczne
objawienie losów ludzkiej twórczości, w tym piękno tej epoki¹⁸. Odrodzenie
tak naprawdę, zdaniem Bierdiajewa, nie dokonało się, albowiem odrodzenie po-
gańskie nie jest możliwe w świecie chrześcijańskim: „klasyczna, immanentna
doskonałość nie może już być losem duszy chrześcijańskiej, która zachorowała
na tęsknotę za transcendencją¹⁹. Tym tłumaczy filozof martwość sztuki rzym-
skiego *quinquecento* z Rafaelem na czele, interpretowanego przezeń jako ostatni
wysiłek pogańskiego Odrodzenia, aby zrealizować ideał doskonałości klasycz-
nej. Sztuka tej schyłkowej fazy włoskiego Odrodzenia staje się wszak począt-
kiem upadku, obumierania ducha, osiągając abstrakcyjną granicę klasycznie do-
skonalej tradycji w sztuce. Swoista dla kompozycji Rafaela doskonałość form
artystycznych czyni zeń, jak dowodzi Bierdiajew, najbardziej bezosobowego
twórcę na świecie. „W jego doskonałej sztuce nie ma drżenia żywej duszy²⁰,
a więc nie ma i piękna, tego nowego piękna, nieznanego jeszcze światu. Cóż
z tego bowiem, że sztuka antyczna była autentycznie piękna, że zawierało się
w niej wyjątkowe i niepowtarzalne życie, skoro utraciła swoją wartość w mo-
mencie narodzin tęsknoty za światem innym, wyższym, duchowym, wciąż
nieznanym. Stąd sztuka Rafaela, jak powiada Bierdiajew, to początek końca,
tworząc bowiem dzieła bezpłciowe, wyzbyte tak swoistej dla kompozycji Bot-
ticellego magii oczarowania, Rafael rozpoczął upadek sztuki. Nie był on geniu-
szem dlatego, że nie potrafił uniwersalnie percypować rzeczy, lecz dlatego, iż
w jego sztuce brakuje tęsknoty przekraczającej granice świata. Niezaprzeczalny,
zdaniem myśliciela, błysk talentu artystycznego, jaki dostrzegamy w Rafaelow-
skiej formie doskonałej oznacza martwość duchową i jest świadectwem klęski
całego Odrodzenia.

¹⁷ Ibidem, s. 196.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 197.

Nadzieję na prawdziwe odrodzenie człowieka w akcie twórczym wiąże Bierdiajew z narodzinami symbolizmu w sztuce, odbijającego wieczną naturę kreacji artystycznej. Atoli trudność symbolizmu polega, zdaniem filozofa, na tym, że z jednej strony każda sztuka jest w swej istocie symboliczna, a z drugiej – jest nowa sztuka symboliczna, która oznacza narodziny nowej duszy i odkrycie nieznanego dotąd formy twórczości. Bierdiajew mówi tu o sztuce jemu współczesnej, a więc o tej z przełomu XIX i XX w. I to ona właśnie ma szansę, w jego przekonaniu, na zrealizowanie aktu twórczego w jego autentycznej naturze, rozumianej jako odważny poryw poza granice tego świata, ku światu piękna. Wówczas demoniczna ciemność zostanie zwyciężona, spłonawszy w akcie twórczym i przemieni się w piękno²¹. Symbolizm szczególnie dobitnie, jak żaden inny dotychczas kierunek w sztuce, wskazuje na wieczną tragedię ludzkiej twórczości, wynikającą z dystansu dzielącego twórczość artystyczną od ostatecznej realności bytu. Dlatego Bierdiajew dostrzega w symbolu most przerzucony od aktu twórczego do ukrytej, ostatecznej realności. Jest to więc zarazem most ku nowej, nieznanego twórczości, sposobnej zrodzić piękno idealne. W tym punkcie swych rozważań myśliciel wstępuje na wspólną ścieżkę z Wiaczesławem Iwanowem jako teoretykiem symbolizmu rosyjskiego w sztuce. Obaj podkreślają bowiem wyższość symbolizmu realistycznego nad jego idealistycznym odłamem, gloryfikując zarazem patos tego pierwszego: „jego alchemiczną zagadką, teurgiczną próbą religijnej twórczości jest głosić, poznać, wyjawić w rzeczywistości inną, bardziej rzeczywistą rzeczywistość. Jest to patos mistycznego dążenia do *Ens realissimum*, do Boskiego Erosu. Idealistyczny symbolizm jest intymną sztuką subtelną; realistyczny symbolizm jest monastyczną sztuką mistycznego postrzegania świata i religijnego działania dla świata”²² – pisał Iwanow. Jednak w sztuce powstaje nie nowy byt, jak niejednokrotnie podkreśla Bierdiajew, a jedynie znaki nowego bytu, jego symbole. I w tym właśnie tkwi słabość symbolizmu, jako że realna, a nie symboliczna, ostateczna istota, nie jest osiągalna dla aktu twórczego. Stąd też symbolizm jest, w przekonaniu myśliciele, twórczością niedoskonałą i niedokończoną zarazem, jako droga, a nie cel ostateczny, jako pośrednicząca forma twórczej aktywności człowieka w jego dążeniu do kreacji nowego bytu. W kreacjonizmie Mallarmégo, Ibsena, Iwanowa czy Biełego objawia się prorocтво o nowym bycie, poszukującym dla siebie ujścia w twórczym akcie nowej duszy. Aż i tylko prorocтво. Stąd też ów nowy symbolizm przełomu stuleci, choć usilnie poszukuje czegoś nieznanego i nie-

²¹ Szerzej zob.: Н. Бердяев, *О назначении человека*, Республика, Москва 1993, s. 326–331. Bierdiajew podejmuje tutaj problem piękna w kontekście dobra i zła, demonizmu i mroków ludzkiej duszy, podążając tropem myśli Dostojewskiego.

²² В. Иванов, *Две стихии в современном символизме*, [w:] idem, *По звездам*, Изд. Оры, Москва 1909, s. 277. Cytat w polskim przekładzie wg M. Bierdiajewa, *Sens twórczości...*, op. cit., s. 199.

wiadomego, napędzany żądzą wyzwolenia się z własnych ograniczeń, to nie może być on – jak dowodzi Bierdiajew – ostatnim głosem człowieka, poszukującego piękna. Dalej niż symbolizm, do jądra transcendencji sięga bowiem realizm mistyczny, dalej niż sztuka sięga **teurgia**.

„Teurgia jest sztuką tworzącą inny świat, inny byt, inne życia, piękno jako istniejące”²³ i dlatego to jej właśnie przydać należy, w przekonaniu autora *Nowego Średniowiecza* najwyższe znaczenie w hierarchii wartości prowadzących człowieka w akcie twórczości ku pięknu absolutnemu. Jedynie w teurgii słowo ciałem się staje, bo jedynie ona jest zdolna ukierunkować energię twórczą na nowe życie, przewyciężając tym samym tragedię twórczości, trapiącą człowieka w czasach kultury pogańskiej i chrześcijańskiej. Bierdiajew koreluje pojęcie teurgii z metakulturową ewolucją ludzkiego kreationizmu, przekonując, że przyszłość należy do twórczego katastrofizmu Dostojewskiego, Nietzschego i symbolistów, który poprzez sztukę i wewnątrz samej sztuki doprowadzi do ofiarnej negacji całej dotychczasowej kultury i będzie to ofiara w imię wyższego bytu, ofiara metakulturowa. Zadanie to może zrealizować wyłącznie twórczość teurgiczna, albowiem zasadą teurgii jest koniec literatury, koniec sztuki, koniec kultury, ale koniec podkreślający światowy sens kultury i sztuki, czyli koniec metakulturowy. Ta zdolność teurgii do tworzenia życia w pięknie wynika z tego, że jest ona – jak dowodzi myśliciel – wspólnym dziełem człowieka i Boga, jest twórczością Bogoczłowieczą²⁴. Jednocześnie Bierdiajew przestrzega przed utożsamianiem tendencji religijnej w sztuce i teurgii, ta druga bowiem jawi się „ostateczną wolnością sztuki, wewnątrz osiągniętą granicą twórczości artysty”²⁵. Tylko w głębi czynu teurgicznego, jak mianuje filozof twórczy akt religijny, ujawnia się to, co jest zarazem immanentne i religijne, a więc religijny sens bytu. W akcie kreacji teurgicznej artysta-teurg w jedności z Bogiem kontynuuje, a nie odwzorowuje akt stworzenia, to znaczy włącza się w tworzenie kosmosu i piękna jako bytu. „W teurgii chrześcijańska transcendencja przemienia się w immanentyzm i poprzez teurgię osiąga się doskonałość. Nie tylko sztuka prowadzi do teurgii, ale sztuka jest jedną z głównych dróg do niej prowadzących”²⁶ – powiada filozof. Znamienny wydaje się w tym kontekście także ów pogląd Bierdiajewa, w którym akcentuje on to, iż poprzez twórczość teurgiczną człowiek osiąga nie tylko jedność z tym, co boskie, lecz także z przyrodą. Współ-

²³ M. Bierdiajew, *Sens twórczości...*, op. cit., s. 207. O pojęciu teurgii jako kategorii estetycznej patrz: В.В. Бычков, *Русская теургическая эстетика*, Ладомир, Москва 2007.

²⁴ O Bierdiajewowskiej koncepcji przebóstwienia człowieka patrz: M. Styczyński, *Umiłowanie przyszłości albo filozofia spraw ostatecznych. Studia nad filozofią Mikołaja Bierdiajewa*, Wydawnictwo „Ibidem”, Łódź 2001; Sz. Romańczuk, *Bogoczłowieczeństwo*, [w:] *Idee w Rosji*, t. 3, pod red. A. de Lazari, Wydawnictwo „Ibidem”, Łódź 2000, s. 56–57.

²⁵ N. Bierdiajew, *Sens twórczości...*, op. cit., s. 208.

²⁶ Ibidem, s. 208.

nym, wskazanym przez Bierdiajewa mianownikiem tego procesu jest piękno. Albowiem, jak objaśnia, „w teurgii twórczość piękna w sztuce jednoczy się z twórczością piękna w przyrodzie”²⁷. Stąd wypływa głoszony przezeń postulat, że sztuka winna stać się nową, przemienioną przyrodą. Sama przyroda zaś „jest dziełem sztuki i piękno w niej jest twórczością”²⁸. W ten sposób w refleksji filozoficznej Bierdiajewa zamyka się koło bytu z pięknem jako jego ośrodkiem i celem życia człowieka.

* * *

„Piękno jest (...) wielką *siłą* i ono zbawi świat”²⁹ – to przekonanie uznać można za ideę przewodnią Bierdiajewowskich rozważań nad sensem ludzkiego życia, percypowanym jako akt twórczego dążenia człowieka do wolności w Duchu. Poddając zdecydowanej krytyce wszystko to, co wrogie jest duchowi wieczności w sztuce, myśliciel rosyjski podkreśla, że sztuka, jak i cała kultura winna zostać przeżyta wewnątrz przez człowieka. Dlatego w ujęciu Bierdiajewa akt twórczy to odważny poryw człowieka poza granice tego świata, ku światu piękna, po to, by osiągnąć Królestwo Ducha. Dla autora *Niewoli i wolności człowieka* „duch nie jest rzeczywistością porównywalną z innymi rzeczywistościami, z rzeczywistością materii, gdyż duch jest rzeczywistością w innym sensie, jest wolnością a nie jest bytem, jakościową zmianą danych świata, energią twórczą, przemieniającą świat”³⁰. Dlatego tylko poprzez drogę człowieka ku doskonałości duchowej może ujawnić się sens bytu, na końcu zaś tej drogi czeka go piękno absolutne – ukoronowanie trudów wędrówki egzystencjalnej. Nad inne zalety piękna przedkłada bowiem Bierdiajew jego magiczną wartość metafizyczną, sposobną z człowieka uczynić osobę, czyli istotę duchową.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, s. 209.

³⁰ M. Bierdiajew, *Królestwo Ducha i królestwo cezara*, przeł. H. Paprocki, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 2003, s. 16.

DOSTOJEWOWSKA KONCEPCJA PIĘKNA W KONTEKŚCIE IDEI BOGOCZŁOWIECZEŃSTWA

KRZYSZTOF KROPACZEWSKI

«Христос же знал, что хлебом единым не оживишь человека. Если притом не будет жизни духовной, идеала Красоты, то затоскует человек, умрет, с ума сойдет, убьет себя или пустится в языческие фантазии. А так как Христос в Себе и в Слове своем нес идеал Красоты, то и решил: лучше вселить в душу [человека] идеал Красоты...».

LIST DO W.A. ALEKSEJEWA

Refleksja nad rolą kategorii piękna stanowi w dostojewskologii jeden z aspektów opisu estetyki autora *Zbrodni i kary*, ukazując jednocześnie całościowość i komplementarność zamysłu pisarza, wielopłaszczyznową jedność formy stanowiącej immanentny składnik refleksji nad istotą człowieczeństwa, gdyż jak pisze Halina Brzoza, estetyka jest dla pisarza metodą filozofowania. Andrzej de Lazari ujmuje to w następujący sposób:

[...] w światopoglądzie autora *Idioty* nie da się oddzielić estetyki od etyki, [...] można w nim wyodrębnić jedynie swoistą filozofię wartości. Jedną z naczelnych kategorii tej filozofii jest kategoria piękna¹.

¹ A. de Lazari, *W kręgu Fiodora Dostojewskiego. „Poczwinnictwo”*, Łódź 2000, s. 133; Por. także: Idem, „Piękno” w światopoglądzie Dostojewskiego, „Osnowa” 1984, nr 9–10, s. 31–39; W innym opracowaniu ten wybitny polski badacz wraz z J. Faryno powyższą właściwość twórczości Dostojewskiego wpisuje w ogólniejszy kontekst mentalności rosyjskiej, ujmowania świata (мировоззрения) opartego na tradycyjnych prawosławnych wartościach. „Dla Dostojewskiego

Problemy estetyczne, w tym refleksja nad istotą piękna i sposobem jego funkcjonowania w świecie oraz sztuką jako domeną piękną, stanowią nie tylko ważny, ale i jeden z centralnych aspektów decydujących o wyjątkowości i nieustannej aktualności myśli autora *Braci Karamazow*. Jak pisze Albert Kovács:

Głębia jego [Dostojewskiego – K.K.] spuścizny teoretycznej ujawnia się szczególnie w sferze estetycznych idei pisarza – nie tylko ogólnych idei filozoficznych, ale i poddanych próbie prawdy sztuki i życia².

Sfera estetyki i poetyki interesowała pisarza nie tylko w sensie praktycznym, jako sposób osiągnięcia maksymalnego stopnia wyrazistości dla problematyki filozoficzno-moralnej. Wiele wypowiedzi zamieszczonych w listach, artykułach czy na stronach utworów literackich świadczy o towarzyszącej Dostojewskiemu niemal przez całą biografię twórczą refleksji teoretycznej. W 1865 r., a więc niedługo po powrocie z katorgi, Dostojewski zwierza się bratu o, zaawansowanych w sferze koncepcji, planach napisania artykułu teoretycznego na temat sztuki. Pomysł ten ostatecznie zrealizowany nie został, jednak niewątpliwie echa ówczesnych przemyśleń odnajdujemy m.in. w znanym polemicznym artykule pt. *P...bow i problem sztuki*, nazwanym „estetycznym credo” pisarza³, o którym będzie mowa niżej. Znany rumuński dostojewskolog jest zdania, że rozsiane w pracach różnych lat i gatunków uwagi dotyczące estetyki i sztuki posiadają rangę, dzięki której można je postawić w jednym rzędzie z pracami takich postaci humanistyki, jak: Arystoteles, Leonardo da Vinci, Lessing czy Schiller⁴.

Dialog idei i wartości, ich polifonia, polegająca na utożsamieniu poszczególnych postaw z postacią literacką, niejako zawiera się w estetyce Dostojewskiego, stanowiąc jeden z jej aspektów. Jest to możliwe także dlatego, że – jak dość zgodnie twierdzi literatura przedmiotu – autor *Zbrodni i kary* traktuje piękno nie w sposób nominalistyczny (tak czynił to M. Bierdajew), abstrakcyjny, ale w sposób bardzo konkretny, można powiedzieć substancjalny⁵ czy przede wszystkim „funkcjonalny”, tzn. jako sposób uwznioślenia człowieka⁶.

niedoścignionym ideałem piękna jest Chrystus i jednocześnie: «ideałem piękna ludzkości jest naród rosyjski» jako naród «bogonośca» – J. Faryno, A. de Lazari, *Kpacora* (Piękno), [w:] *Mentalność rosyjska. Słownik*, red. A. de Lazari, Warszawa 1995, s. 44.

² A. Ковач, *Поэтика Достоевского*, перевод Е. Логиновской, Москва 2008, s. 17. Przekład – K.K.

³ В.А. Викторovich, «Г-н ...бов и вопрос об искусстве», „Достоевский. Материалы и исследования” 1996, nr 13, s. 227.

⁴ Ibidem.

⁵ К.Г. Исупов, *Трансцендентальная эстетика Достоевского*, „Вопросы философии” 2010, s. 99–109.

⁶ Zajmowałem się szerzej tym problemem w innych opracowaniach, dlatego w tym miejscu, tytułem dygresji, pozwolę sobie tylko przypomnieć, że kategoria wzniosłości, skorelowana z pojęciem piękna, prezentuje w jego obrębie pierwiastek etyczny, odnosi sferę przyjemności do dzie-

W kontekście powyższego należy zauważyć, że słowem 'piękno' oddawane są w języku polskim dwa rosyjskie terminy: 'красота' i 'прекрасное', podobnie jak w wypadku słowa 'prawda' ('правда', 'истина'), zatarte są w ten sposób niuanse znaczeniowe istniejące w języku rosyjskim. 'Прекрасное' oznacza mianowicie wyższy stopień piękna wyrażanego słowem 'красота', Dostojewski pisał „Прекрасное есть идеал”, dodając jednocześnie w tym znanym liście do S.A. Iwanowej, że na świecie jest tylko jedna pozytywnie piękna osoba („положительно прекрасное лицо”), nieskończenie cudowne – Chrystus⁷, wyższy stopień piękna („высшая степень красоты”)⁸ i jednocześnie „ideał artysty”⁹.

Dzisiejszy stan refleksji nad problemem funkcjonowania kategorii piękna w twórczości Fiodora Dostojewskiego stanowi efekt wiekowej już przeszło refleksji tym aspektem jego spuścizny. Warto więc we wstępie do niniejszych rozważań zdać sobie sprawę, że podstawą do formułowania konkretnych sądów, są z jednej strony wypowiedzi samego pisarza, najczęściej pochodzące z korespondencji, rzadziej z wystąpień publicznych, świadczące o dużej świadomości i konsekwencji w realizacji konkretnej wizji w twórczości artystycznej, z drugiej natomiast – większość prób określenia istoty estetycznych poglądów pisarza była podejmowana na podstawie analizy jego dzieł. Chodzi np. o formułowanie uogólniających wniosków na podstawie konkretnych wyborów artystycznych, np. kompozycji utworów, relacji pomiędzy bohaterami, statusu słowa itp.¹⁰.

dziny praktyki i wartości wyższych. Dostojewski, podobnie jak w wypadku samego piękna, bardzo wyraźnie różnicuje wzniosłość zachodnią oraz rosyjską, opartą na paradygmacie prawosławnym. Por. K. Кропачевски, *Диалог ценностей в творчестве Ф.М. Достоевского на примере категории возвышенного*, [w zb.:] *F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues*, ed. K. Kroó, T. Szabó, Budapest 2009, 287–297;

⁷ Ф.М. Достоевский, *Письмо С.А. Ивановой*, [w:] idem, *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 15, Москва 1993, s. 343.

⁸ Пор. Л.И. Мосиенко, *Красота, Прекрасное*, [hasła w słowniku:] *Достоевский. Эстетика и критика. Словарь-справочник*, ред. Г.К. Щенников, Челябинск 1997, s. 23–24, 35–36;

⁹ Л.М. Алеева, Христианский идеал Ф.М. Достоевского, „Вестник Самарского Государственного университета” 2009, nr 1 (67), s. 101; С.В. Сызранов, «Жизнь есть художественное произведение самого творца...»: о художественной концепции жизни в романе Ф.М. Достоевского «Подросток», „Вестник Челябинского государственного университета” 2008, nr 26, s. 141–149.

¹⁰ Пор. np. С. Янг, *Картина Гольбеяна „Христос в могиле” в структуре романа „Идиот”*, [w:] *Роман Ф.М. Достоевского „Идиот”: современное состояние изучения*, ред. Т. Касаткина, Е.Г. Местергази, К.А. Степанян, Москва 2001; A. Ražny, *Fiodor Dostojewski. Filozofia człowieka a problem poetyki*, Kraków 1988; Т.А. Касаткина, *Прототип словесных икон в романах Достоевского: стилевая доминанта «онтологического реализма» в отличие от «реализма просветительского»*, [w:] eadem, *О творческой природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле»*, Москва 2004, s. 280–290.

W przeważającej mierze natomiast o istocie dostojewowskiej kategorii piękna wnioskowano na podstawie wypowiedzi i postaw bohaterów. Sposób dochodzenia do poszczególnych sądów, ich faktyczna bądź hipotetyczna podstawa, powinny być więc uwzględnione przy ocenie ich statusu. Metodologicznym problemem, jak się wydaje nie do końca w dostojewskologii rozwiązany, jest możliwość i sposób łączenia poglądów formułowanych przez pisarza *explicite*, „na zewnątrz” dzieła, z jego(?) stanowiskiem implikowanym z różnych poziomów struktury utworów.

Wszelkie jednak, nawet najbardziej kategoryczne, twierdzenia, nie tylko w zakresie interesującym nas obecnie, w kontekście zdefiniowanej przez Bachtinę (choć w niektórych aspektach kwestionowanej¹¹) zasady polifoniczności dzieł Dostojewskiego, należałoby traktować jako nieostateczne i warunkowe, jako rezultat ujęcia cząstkowego (odnoszącego się do części systemu), jako próba – uzasadnionej praktyką akademicką, dążącą mimo wszystko do sformułowania wniosków „twardych” – monologizacji tego, co z istoty jest polifoniczne, uczynienia statycznym tego, co z istoty swej jest dynamiczne.

Niniejsza więc interpretacja, pomimo dość kategorycznie sformułowanego tytułu, musi być traktowana (szczególnie w sferze wniosków) nie tyle w sposób monograficzny, lecz jako wyraz przyjęcia określonej postawy badawczej, choć – o czym będzie mowa niżej – nie wybranej przygodnie. Punktem wyjścia do podjęcia refleksji nad kategorią piękna będzie więc koncepcja dostojewowskiego „realizmu w wyższym sensie”, nazwanego przez Wiaczesława Iwanowa „realistycznym symbolizmem”, którego funkcją jest wzniesienie duszy odbiorcy „a realibus ad realiora”, od rzeczywistości niskiej, materialnie ograniczonej, ku wartościom wyższym, z materialnej ontologii do transcendencji.

Jak pisze Elżbieta Mikiciuk, „powieść Dostojewskiego «przeczuwa» istnienie przemienione”¹². Proces twórczy miałby więc wektor odwrotny do opisanego wyżej: pisarz niejako sprowadza do ziemskiego wymiaru wartości idealne. Byłby przez to porównywalny do wyinterpretowanego przez Pawła Florenskiego procesu tworzenia prawosławnych ikon, pojmowanych jako okno w wieczność.

W kontekście niniejszych rozważań jednym z najbardziej systemowych ujęć interesującej nas kwestii (ważnym nie tylko z punktu widzenia „metodologii”, ale dotyczącym bezpośrednio najważniejszych kwestii związanych z istotą funkcjonowania piękna w dostojewowskim systemie estetyczno-etycznym) jest przeprowadzenie analogii pomiędzy światem artystycznym powieści Dostojew-

¹¹ Najwyraźniej i używając argumentów, które trudno zignorować, wątpliwość taką formułuje Walentyna Wietłowska w cytowanej niżej pracy poświęconej *Braciom Karamazow*.

¹² E. Mikiciuk, *Chrystus w grobie a rzeczywistość Anastasis. Rozważania nad „Idiotą” Dostojewskiego*, Gdańsk 2003, s. 132.

skiego i logiką ikony, wypreparowaną przez Ojca Pawła Florenskiego¹³. Halina Chałacińska ukazuje na istnienie „wewnątrzstrukturalnych zbieżności”¹⁴ pomiędzy steatralizowanym światem przedstawionym utworów rosyjskiego klasyka a strukturą i środkami wyrazu rosyjskiej ikony, uzyskującej w ten sposób znaczenie wzorca, modelu, służącego do analizy relacji międzyludzkich¹⁵.

Zgodnie z rozwojem teologii prawosławnej, unikającej formułowania sądów dotyczących istoty transcendencji – jako rzeczywistości z natury swej niepoznawalnej – a skupionej na sferze mistyki¹⁶, rozumianej jako praktyka i nauka o osobowej relacji człowieka do Boga, Dostojewski analizuje właśnie konsekwencje repetycji lub odrzucenia przez ludzkość (na przykładzie konkretnych postaw bohaterów, czyli głosów w terminologii Bachtina) tego idealnego wzorca. Jak pisze Janusz Dobieszewski:

Dostojewski nie zajmuje się transcendencją i oknem transcendencji, ale jej promieniami we wnętrzu świata, niekiedy załamanymi, niekiedy ledwo obecnymi, ale zawsze niewątpliwymi. Jest to wizja świata nie transcendentnego i nawet nie organizowanego przez transcendencję, ale immanentno-transcendentnego, w którym z nieusuwalnej, nieprzezwyteczalnej immanencji, z jej napięć, sprzeczności, absurdów i tęsknot, wykluwa się transcendencja. Określając to inaczej: dzieło Dostojewskiego nie jest teocentryczne (jak ikona), ale antropocentryczne, choć w jego horyzoncie prześwituje idea bogoczołwieczeństwa (a nie człowiekoboskości)¹⁷.

Mikołaj Bierdiajew również podkreśla antropologizm i antropocentryzm twórczości Dostojewskiego, uczynienie w niej z człowieka „mikrokosmosu” i centrum bytu, inaczej jednak precyzuje jego powód i cel:

Rozwiązać problem człowieka oznacza rozwiązać problem Boga¹⁸.

Podobnie ujmuje ten problem Igor Jewłampijew, którego zdaniem absolutyzowanie jednostki w świecie powieściowym Dostojewskiego wymusza właśnie

¹³ X. Халаціньска-Вертеляк, «Театр» Достоевского и размышления Павла Флоренского о русской иконе (фрагмент), „Studia Rossica Posnaniensia” 1993, nr XXV, s. 13–23.

¹⁴ Ibidem, s. 23.

¹⁵ Ważnym i ciekawym aspektem poruszanego problemu jest sposób funkcjonowania ekfrazy w świecie artystycznym Dostojewskiego, zwłaszcza gdy mowa o rzeczywistości ikony. Z racji oczywistych ograniczeń tego aspektu estetyki autora *Zbrodni i kary* poruszać nie będziemy. Por. B. Stempczyńska, *Dostojewski a malarstwo*, Katowice 1980; O.A. Ковалев, *Три экфрасиса: мотив ожившей картины в аспекте художественной антропологии Ф.М. Достоевского*, „Сибирский филологический журнал” 2008, nr 2, s. 57–67.

¹⁶ Благодатное созерцание – *θεωρία*.

¹⁷ J. Dobieszewski, *Fiodor Dostojewski. Kilka uwag*, [w:] *Wokół Tolstoja i Dostojewskiego*, red. J. Dobieszewski, Warszawa 2000, s. 49.

¹⁸ Н. Бердяев, *Мирозозерцание Достоевского*, Москва 2006, с. 15. Тłum. – К.К.

poznanie Absolutu, Boga (dla „wyjaśnienia” człowieka)¹⁹. Bohaterowie Dostojewskiego, rozpięci pomiędzy dwiema przepaściami hipostazy boskości i człowieczeństwa, a więc natury przejściowe, przechodzą podwójną próbę z racji postawienia w wątpliwość ich ontologicznej samodzielności i samoistości²⁰. Refleksja nad istotą piękna i odniesienia do niej w strukturze konkretnych utworów również wpisuje się bezpośrednio w tę sferę, więcej – stanowi najbardziej pełną, nieredukcjonistyczną eksplikację.

Pojęcie „realizmu w wyższym sensie” koresponduje więc z rozwinięciem konceptu realizmu fantastycznego w twórczości Fiodora Dostojewskiego dokonany przez Halinę Brzozę, według której metoda twórcza autora *Łagodnej* stanowi wyraz krytyki dziewiętnastowiecznej sztuki realistycznej, opartej na (wg Dostojewskiego nieuzasadnionej) poznawczej pewności ówczesnych nauk ścisłych i przyrodniczych. Paradoksalność ujęć rosyjskiego pisarza ukazuje niedostatki redukcjonistycznego, w tym ujęciu, paradygmatu naukowego i – konsekwentnie – podążających jej śladem prądów artystycznych czy teorii sztuki, szczególnie literatury.

Redukcjonizm ów polegałby na przyjęciu za jedynie realne i faktycznie istniejące tego, co poddaje się empirycznemu doświadczeniu, jest doświadczalnie sprawdzalne, a więc materialne, w najbardziej wulgarnym ujęciu – dające się zważyć i zmierzyć²¹. Z takiego punktu widzenia kwestie estetyczne traktowane są w ścisłej zależności wobec sytuacji społecznej, w ujęciu Hipolita Taine’a zależą przecież od rasy, środowiska i czasu historycznego. Na gruncie rosyjskim tę marksistowską wizję ideału piękna rozpowszechnił Mikołaj Czernyszewski, na przykładzie odmienności ideału piękna ludzkiego (kobiecego), skorelował go z zasadą pożyteczności i zaspokajania potrzeb. Echa polemiki z takim ujęciem w twórczości Dostojewskiego znajdujemy np. w sposobie traktowania Soni Marmieladowej (*Zbrodnia i kara*) przez Swidrygajłowa czy szczególnie w dyskusji nt. sztuki prowadzonych w *Biesach* w związku z odczytem Stiepana Wierchowieńskiego.

Entuzjazm współczesnej młodzieży jest równie czysty i wzniosły, jak za moich czasów. Zmieniło się tylko jedno: przesunięte zostały cele, jedno piękno zastąpione zostało drugim!

¹⁹ И.И. Евлампиев, *Личность как Абсолют: метафизика Ф. Достоевского*, [w:] idem, *История русской метафизики в XIX–XX веках. Русская философия в поисках абсолюта*, Санкт-Петербург 2000, с. 129.

²⁰ А.Л. Панищев, *Идея богочеловека и человекобога в философско-антропологических воззрениях Ф.М. Достоевского*, [w:] idem, *Русский Ренессанс: человек между Богом и бесом*, Москва 2007, <http://www.rae.ru/monographs/8> (30.06.2012);

²¹ Por. H. Brzoza, „Realizm fantastyczny” Dostojewskiego (*Próba interpretacji pojęcia*) „Slavia Orientalis” 1985, nr 1–2; A. Červenak, *Einstein i Dostojewski*, „Slavia Orientalis” 1986, nr 4; G. Pomeranc, „Euklidesowy” i „nieeuklidesowy” rozum w twórczości Dostojewskiego, [w:] *Kontynent. Wybór artykułów*, przekład i oprac. A. Mazur, Londyn 1979, s. 79–107.

Całe nieporozumienie bierze się tylko z tego, że nie wiadomo, co jest piękniejsze: Szekspir czy buciory, Rafael czy petroleum?²²

W odróżnieniu od wizji materialistycznej, uzależniającej nie tyle ideał, co kanon piękna od aktualnej sytuacji materialnej i aktualnych potrzeb, Wierchowiński-starszy, przedstawiciel pokolenia „ojców” (generacji rosyjskich warstw wykształconych odwołującej się do europejskiego racjonalizmu, szczególnie idealizmu niemieckiego), w swojej maksymalistycznej deklaracji prezentuje przekonanie o istnieniu uniwersalnego ideału piękna, stanowiącego rodzaj depozytu ludzkości, wzorca postępowania, jedyne w zasadzie celu i sensu życia ludzkości:

Ja zaś deklaram [...], że Szekspir i Rafael są niepomiernie więcej warte od uwłaszczenia chłopów, od wszelkich nacjonalizmów i socjalizmów [...]. Albowiem oni sami w sobie są wartością, prawdziwą wartością społeczeństwa, a całkiem możliwe, że nawet wartością najwyższą, jaka tylko istnieje. Piękno przybrało już właściwą formę, bez której, najprawdopodobniej, nie chciałoby się mi w ogóle żyć. [...] bez Anglika ludzkość może się znakomicie obejść, bez Niemca również, a bez Rosjanina to już na pewno, bez nauki też, nawet bez chleba da sobie radę, jedynie bez piękna nie ma racji bytu, albowiem nie będzie miała co robić na tym świecie²³.

Powyższą tyradę bohatera *Biesów* potraktować można niewątpliwie jako nawiązanie do mającego miejsce na początku lat 60. XIX w. sporu pisarza ze stanowiskiem na temat sztuki, jej zadań i piękna jako takiego, który prowadził on ze słynnym ówczesnym krytykiem i publicystą Mikołajem Dobrołubowem²⁴, taki związek widzi zresztą także Anna Kościółek²⁵. Chodzi tutaj w szczególności o znany fragment *Dziennika pisarza* pt. *P...bow i problem sztuki*. Obrazuje to, z jednej strony, fakt funkcjonowania beletrystyki i wypowiedzi pozaliterackich w ścisłej zależności, z drugiej – dowodzi skomplikowania analizowanego problemu i, co sygnalizowano wyżej, konieczności borykania się chociażby z problemem zestawiania wypowiedzi dyskursywnej z odnoszącym się do niej fragmentem utworu artystycznego.

We wspomnianym artykule czytamy następujące słowa, wyraźnie sparafrazowane w przytoczonych wyżej słowach bohatera:

²² F. Dostojewski, *Biesy*, tłum. Z. Podgórzec, Wrocław 2004, s. 718.

²³ Ibidem, s. 718–719.

²⁴ Пор. О.А. Богданова, Н.А. Добролюбов и Ф.М. Достоевский. *Мировоззрение, контакты, судьба*, [w:] *В мире Добролюбова. Сборник статей*, сост. Ф.Ф. Кузнецов, С.С. Лесневский, Москва 1989; В.А. Викторovich, *Добролюбов и Достоевский; диалог о русской литературе*, [w:] *Добролюбов и русская литературная критика*, Москва 1988.

²⁵ A. Kościółek, „Dziennik pisarza” Fiodora Dostojewskiego. *Próba monografii*, Toruń 2000, s. 42–43.

A my wierzymy, że sztuka ma własne jednolite, organiczne życie, a co za tym idzie – podstawowe niezmiennie prawa tym życiem rządzące. Sztuka jest dla człowieka taką samą potrzebą, jak jedzenie i picie. Potrzeba piękna (красоты – K.K) i twórczości, która wciela je w życie, jest nieodłączna od człowieka, bez niej może w ogóle człowiek nie chciałby żyć na świecie. Człowiek pragnie piękna, znajduje je i przyjmuje bez żadnych zastrzeżeń, po prostu dlatego, że jest pięknem, wielbi je i przyjmuje bez żadnych zastrzeżeń, po prostu dlatego, że jest pięknem, i wielbi je kornie, nie pytając, do czego jest potrzebne i co można za nie kupić²⁶.

Zestawienie dwóch ostatnich cytatów, będących ciekawym przykładem „życia idei” i intertekstualności w twórczości Dostojewskiego, mimo pozornej tożsamości zawartej w nich treści, ujawnia jednak zasadniczą różnicę w statusie formułowanej w nich definicji piękna i jego roli w życiu jednostki i społeczeństwa. O różnicy owej decyduje przede wszystkim kontekst i osoba wypowiadającego te słowa w powieści *Biesy*, sprawiające, że wypowiedź ta nabiera charakteru (auto)parodii. Euforyczny wybuch estetycznego maksymalizmu Stiepana Trofimowicza Wierchowiewskiego i jego oczywisty anachronizm podkreślają krach koncepcji absolutyzujących piękno jako wartość samą w sobie, czysto estetyczną²⁷.

Oba zarysowane wyżej opozycyjne wobec siebie sposoby definiowania piękna (humanistyczny, idealistyczny i materialistyczny, utylitarystyczny), wyrażające odmienne postawy ideologiczne i moralne, w ostatecznym rozrachunku w „polifonii całości” metapowieści Dostojewskiego stanowią w istocie różne warianty zachodnioeuropejskiego traktowania piękna, w kształcie, jaki ukonstytuował się w związku z jego nowożytnym rozumieniem. Po zerwaniu ścisłego odniesienia piękna do swojego ideału, od zasady mimetyczności (początkowo wobec natury, przyrody, w której poszukiwano proporcji, harmonii, ładu, a w sztuce chrześcijańskiej przede wszystkim wobec Boga, rzeczywistości transcendentnej jako idealnego i jedyne źródła piękna) refleksja nad pięknem zaczęła ewoluować w kierunku estetyki i estetyzacji. Zachodnia „emancypacja” i subiektywizacja sztuki (jako oczywistej konsekwencji „przewrotu kopernikańskiego” w filozofii), której z taką wnikliwością i profetycznym zatrwożeniem przypatruje się autor *Braci Karamazow*, ma również konsekwencje w sferze jego refleksji nad pięknem oraz wyborów artystycznych.

Dla Dostojewskiego bowiem, którego poglądy mocno osadzone są w prawosławnej koncepcji sztuki, jak słusznie pisze Andrzej de Lazari „piękno jest [...]

²⁶ F. Dostojewski, *Dziennik pisarza*, tłum. M. Leśniewska, t. 1, Warszawa 1982, s. 103.

²⁷ Potwierdza to, jak się wydaje, stanowisko H. Brzozy wypowiadającej się na temat sformułowanej wyżej trudności metodologicznej (wnioskowania na podstawie wypowiedzi dyskursywnych i artystycznych) i przyznającej prymat fenomenologii artystycznej jako nadrzędnej: H. Brzoza, *Dostojewski: myśl a forma*, Łódź 1984, s. 8; Por. eadem, *Mysł w języku. Symboliczna przestrzeń tekstu a antropologia (O Dostojewskim)*, „Slavia Orientalis” 1988, nr 2, s. 295–315.

ideą. Idea ta w historii w pełni zrealizowała się w Chrystusie²⁸. Na fundamencie powyższej rozbieżności, wyraźnie zarysowuje się podział na „ideał Madonny” i „ideał Sodomy”. Dualizm ów polega na eksponowaniu skrajnych estetycznie ujęć, współistnienia przejawów skrajnej brzydoty i moralnego zepsucia (konotujących alienację i śmierć) i idei Bożej harmonii (związanych z ideą wspólnoty i „żywego życia”)²⁹. Dwoistość powyższa, aktualna dla całej praktycznie twórczości pisarza i ukoronowana w ostatniej powieści *Bracia Karamazow*, w sposób bardzo konsekwentny realizowana jest także w – jak zauważa Tatiana Kasatkina pisanej w specyficznym czasie jednego ze szczególniejszych „ataków na Chrystusa”³⁰ – powieści *Idiota*, z której to pochodzi najsłynniejsze bodaj zdanie z twórczości Dostojewskiego, o pięknie, które zbawi świat³¹. Konsekwencją powyższego dualizmu (przekładającego się na paradoksalność formy powieściowej, gdyż Dostojewski buduje swoje utwory na styku gatunków³²), jest – jak pisze Georgij Gaczew – przyjęta zasada łączenia tego, co nie da się połączyć („совместить несовместимое”):

[Dostojewski] kreuje dynamikę Psyche, Duszy świata w jej ucieleśnieniu w duszy człowieka pośród Kosmosu (świata Bożego [...]) i Logosu (rozsądku, „Arytmetyki”)³³.

Istotą tego biegunowego³⁴ systemu jest przeciwstawienie wizji chrystologicznej teofanii (zgodnie z teurgią Dionizego Areopagity, pojmującej świat jako porządek hierarchiczny, związany z cyklem miłości: objawiania się Bożej istoty i „partycypacji” bytu skończonego w „Bożych doskonałościach”)³⁵ immanenty-

²⁸ A. de Lazari, *W kręgu Fiodora Dostojewskiego*, op. cit., s. 134.

²⁹ В.Е. Ветловская, *Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»*, Санкт-Петербург 2007, s. 229.

³⁰ Т. Касаткина, *После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф.М. Достоевского «Идиот»*, „Новый мир” 2006, № 2.

³¹ Рог. А. Вольнский, *Красота. Введение к разбору романа «Идиот»*, [w:] idem, *Критические статьи*, Санкт-Петербург 1909.

³² Х. Бжоза, *Экзистенциальная драма человека в Театре Памяти: Федор Достоевский и Тадеуш Кантор*, „Revue des études slaves” 1990, nr 62–4, s. 814.

³³ Г. Гачев, *Космос Достоевского*, [w:] idem, *Национальные образы мира*, Москва 1988, s. 380. Tłumaczenie moje – К.К.

³⁴ Рог. А.Ф. Сивак, *Антиномия красоты в религиозном умозрении Ф.М. Достоевского и К. Н. Леонтьева*, „Вече. Альманах русской философии и культуры” 1994, nr 1, s. 130–144.

³⁵ Warto przytoczenia są w tym kontekście spostrzeżenia A. de Lazari i J. Faryny, wg których słowem „краса”/„красота” oddawano greckie terminy „kosmos” (jako oznaczenie porządku, modelu świata), a słowem „художник” (artysta) – greckie „epistemon”, „episteme” – „wiedza”. „Nie bez znaczenia też pozostaje chętnie powtarzana legenda o wyborze przez Ruś wyznania – obrządek prawosławny przyjęto właśnie z powodu jego szczególnego «piękna»”: *W kręgu Fiodora Do-*

zującej logice ziemskiej – zamykającej egzystencję w obrębie ziemskiej realności i widzialnego piękna. W *Braciach Karamazow* powyższy dualizm jeden z bohaterów ujmuje jako „otchłań wzniosłych ideałów, otchłań nad nami, i otchłań pod nami, otchłań najniższego i cuchnącego upadku”.

Dostojewski w swoich utworach przeprowadza swoisty dowód, że piękno czysto ziemskie (wbrew patetycznym deklaracjom przytaczanego wyżej Stiepana Wierchowiewskiego), ewoluje nieuchronnie w kierunku kategorii czysto do-raznej, zmysłowej, okazuje się być niebezpiecznym, (szczególnie, gdy oznacza zmysłową urodę kobiety), prowadzącym do zguby, także dlatego odrywa się od wartości etycznych³⁶. Piękno, które może być przyczyną „wywrócenia świata na opak”³⁷, nie prowadzi do uwznioślenia, lecz przeciwnie do zguby i, konsekwentnie, zamiast jednoczącej harmonii (najwyższego ideału relacji pomiędzy ludźmi i warstwami społecznymi³⁸) zasiewa rywalizację i alienację między ludźmi, a w konsekwencji wyradza się w (anty-)Ideał sodomski. Jak pisze Walentina Wietłowska,

„Ideał sodomski” [...] oznacza to piękno, jakie człowiek odnajduje w przekraczaniu wszystkich granic [...], włączając te, które wynikają z natury³⁹.

Przykład Nastasji Filippownej, a szczególnie Mikołaja Stawrogina przywo- dzą na myśl Gogolowskie „piękno negatywne” („отрицательная красота”) będące skutkiem „wtargnięcia” w obręb piękna pierwiastka demonicznego⁴⁰, jest jedną z egzemplifikacji zgubnej fascynacji pięknem ziemskim (cielesnym), prowadzącym z jednej strony do egoizmu, subiektywizacji, z drugiej zaś do prób postawienia człowieka na miejscu, które do tej pory zajmował Bóg, jako najwyższy wzorzec tego, co piękne i dobre.

Jak wskazuje przykład obrazu *Chrystus w grobie* Holbeina Młodszego, rów- nież sakralne malarstwo zachodnie – wyraz antropocentrycznej sztuki i antropo-

stojewskiego, „*Poczwinnictwo*”, op. cit., s. 133. Podobny punkt widzenia prezentują Konstanty Leontiew (К.Н. Леонтьев, *Византизм и славянство*, Москва 1996) czy Igor Borisow, który życie wg kanonu piękna uznaje za główny imperatyw nie tylko indywidualnego Rosjanina, lecz także całego rosyjskiego narodu (И.А. Борисов, *Роль идеала красоты в генезисе русской духовности*, „Известия Иркутской государственной экономической академии” 2004, nr 3). Dostojewski opowiada się również za taką opcją, co *expressis verbis* wyraził chociażby w mowie o Puszkynie.

³⁶ Пор. М. Бабович, *Судьба добра и красоты в свете гуманизма Достоевского*, „Достоевский. Материалы и исследования” 1974, nr 1, s. 100–107.

³⁷ Пор. w *Idiocie*. „– Такая красота – сила, – горячо сказала Аделаида, – с этакою красотой можно мир перевернуть!”

³⁸ Г.К. Щенников, *Об эстетических идеалах Достоевского*, „Достоевский. Материалы и исследования” 1980, nr 4, s. 55–67.

³⁹ В.Е. Ветловская, op. cit., s. 361, Тлумаченне moje – К.К.

⁴⁰ В. Гиппиус, *Гоголь*, Санкт-Петербург 1994, s. 49.

centrycznej, immanentyzującej Chrystusa teologii – traktuje Dostojewski jako przyczynę zwątpienia, strachu i śmierci, jako skutków zatarcia horyzontu boskiej wzniosłości⁴¹: „[...] od tego obrazu niejeden może utracić wiarę”⁴². Staje się to tym bardziej dobitnie w wypowiedzi Hipolita Tierentiewa, którego „konieczne wyjaśnienie” dotyczy przecież podporządkowania człowieka władzy praw przyrody, zdolnej zniszczyć człowieka – sztuka nie przynosi oczekiwanej przez bohatera nadziei⁴³.

Wyjątek, jeśli chodzi o relację Dostojewskiego do sztuki Zachodu, zdaje się stanowić jedynie obraz *Madonna Sykstyńska* Rafaela⁴⁴, jednak on, o czym świadczą wspomnienia, jest przez pisarza, traktowany w zasadzie jako natchniona ikona, jak pisze Karen Stepanian, wzorzec najwyższej harmonii i piękna⁴⁵. W kompozycji tego słynnego i ważnego dla kultury rosyjskiej obrazu⁴⁶ uwagę zwraca (co ważne w kontekście niniejszych rozważań) odrealniony, liminalny, ziemsko-niebiański „pejzaż” i postać, która jakby schodziła z Nieba do ludzi. Jak pisze uczonej:

W swoim nieśmiertelnym dziele [Rafaël połączył] cechy wyższego ideału religijnego z wyższym człowieczeństwem [...] w obrazie nie ma ani ziemi, ani Nieba [...] przestrzenność kompozycji rośnie nie w głąb, a raczej z głębi [podobnie jak w „odwróconej perspektywie” ikon – K.K.] razem z ruchem Madonny⁴⁷.

⁴¹ Tatiana Kasatkina proponuje bardzo interesującą interpretację oddziaływania wspomnianego obrazu na widza w zależności od sposobu, w jaki został zawieszony: beznadzieja pokonanego człowieka w postaci Zdjętego z krzyża ujawnia się podczas patrzenia na obraz z dołu (jak obcował z nim Dostojewski i tak widzą go bohaterowie *Idioty* nad drzwiami w domu Rogożyna), podczas gdy umieszczenie obrazu na wysokości wzroku ujawnia elementy, które dają się wyinterpretować jako niosące nadzieję. Wydaje się jednak, że powyższe spostrzeżenia rosyjskiej badaczki można zignorować, ponieważ Dostojewski, mimo że sam oglądał obraz z podwyższenia, a więc mając go na wysokości wzroku, każe swoim bohaterom podnosić wzrok i przeżywać.

⁴² F. Dostojewski, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, London 1992, s. 230. S. Young nazywa obraz „symbolem utraty wiary”: С. Янг, op. cit.

⁴³ Powyższa uwaga nie przesądza całkowicie o funkcji tej ekfrazy w strukturze utworu. O tym np. С. Сальвестрони, «Христос во гробе» Гольбейна и «источник воды живой» (Ап 21, б), [w:] eadem, *Библийские и святоотеческие источники романов Достоевского*, Санкт-Петербург 2001, s. 72–80.

⁴⁴ Obraz ten wielokrotnie i w wielu kontekstach przywoływany był w twórczości i wypowiedziach pozaliterackich pisarza, jego kopia wisiała również w gabinecie Dostojewskiego.

⁴⁵ К.А. Степанян, *Достоевский и Рафаэль*, „Достоевский и мировая культура” 2004, nr 20, s. 229.

⁴⁶ Por. Z. Barański, *Pisarze rosyjscy o „Madonnie Sykstyńskiej” Rafaela*, „Wielkie Tematy Kultury w Literaturach Słowiańskich” 2004, nr 5, s. 73–82.

⁴⁷ В.Н. Гращенко, *Об искусстве Рафаэля*, [w:] *Рафаэль и его время*, ред. Л.С. Чиколлини, Москва 1988, s. 29 [cyt. wg:] К.А. Степанян, op. cit., s. 233–234.

Miejsce odniesienia do objawionego ideału w świętej rosyjskiej ikonie wśród bohaterów Dostojewskiego, którzy przyjęli zachodnie wartości, zajmuje portret człowieka i fotografia, pełniące funkcję swoistej antyikony, powstałej w efekcie podmiany, którą można rozumieć jako próbę i jednocześnie dowód zajęcia przez człowieka miejsca zarezerwowanego dotychczas dla Boga.

Najbardziej znany przykład tego procesu odnajdujemy w *Idiocie*, w postaci perypetii związanych z portretem Nastasji Filipownej⁴⁸. Pogłębiający się proces sekularyzacji i immanentyzacji czci dla piękna ujawnia wstrząsające konsekwencje także w powieści *Młodzik*, Dostojewski wyraźnie wskazuje na zależność pomiędzy degradacją czci oddawanej ikonie i bałwochwalczym zachwytem nad wyobrażeniem człowieka.

Nagle Wiersiłow, kończąc ostatnie słowo, zerwał się, momentalnie wyrwał obraz z rąk Tatiany i z wściekłym zamachem uderzył o twardey kant pieca. Obraz pękł na dwa **równe** kawałki... [Образ раскололся ровно на два куска]

Wiersiłow raptownie odwrócił się do nas, jego blada twarz stała się nagle czerwona, nieledwie purpurowa, a wszystkie rysy zaczęły drżeć.

– Nie bierz tego za alegorię, Soniu, to nie znaczy, że zniszczyłem spadek po Makarze, a tylko tak, żeby zniszczyć... **A jednak wróć do ciebie, do jedynego anioła**... A zresztą, możesz nawet uważać to za alegorię. Przecież tu na pewno o to chodziło!...

Zdaniem Wiliama Brumfielda z przedstawioną sceną zniszczenia ikony koresponduje inna, znajdująca się niewiele dalej, w której ten sam bohater (już po „wyzdrowieniu”) całuje ze łzami wzruszenia – co Dostojewski szczególnie podkreśla, wykonaną za granicą – fotografię Sofii, oddając jej cześć oddawaną ongiś – zbezczeszczonej teraz w akcie największego świętokradztwa – ikonie⁴⁹. Warto podkreślić, że w całym utworze (utrzymanym w narracji pierwszoosobowej) narrator-bohater kreuje matkę na wzór ikon:

Twarz ta była dobroduszną, [...] nieco blada, małokrwista. Policzki były bardzo chude, nawet zapadnięte, a na czole zaczynały mnożyć się zmarszczki, lecz koło oczu nie było ich jeszcze, a oczy te dość duże i otwarte lśniły zawsze łagodnym i spokojnym blaskiem, który przywiązał mnie do niej od pierwszego dnia. [...] Oprócz oczu, podobał mi się owal jej pociągłej twarzy [...]

W świecie Dostojewskiego uwolnienie się od „idei Boga” i zwrot w stronę człowieka, jest równie ułudne, co nadzieja na laicką wolność. Wspomniana scena całowania zdjęcia, jak pamiętamy, zawiera jedną ciekawą osobliwość: osoba

⁴⁸ Рог. Э. Вахтель, „Идиот” Достоевского. Роман как фотография, „Новое литературное обозрение” 2002, nr 57.

⁴⁹ У. Брумфилд, *Запад и Россия: концепт неполноценности в романе «Подросток»*, [w:] idem, *Социальный проект в русской литературе XIX века*, Москва 2009, s. 53–54.

na niej przedstawiona jest obecna, a mimo to bohater zwraca się ku jej wizurkowi⁵⁰.

Jest to tym bardziej znamienne, jeśli wziąć pod uwagę bardzo ważne spostrzeżenie Iwana Esaulowa:

[...] ekfrazą w rosyjskiej kulturze słowa w taki czy inny sposób pamięta o swoim sakralnym inwariancie w postaci ikony, że za opisem obrazu, tak czy inaczej w literaturze rosyjskiej prześwituje chrześcijańska tradycja ikonograficzna hierarchicznego uprzywilejowania „obcego” niebiańskiego, wobec „swojego” ziemskiego⁵¹.

Fotografia-portret⁵² wchodzi więc w semantyczną zależność z takimi ważnymi dla twórczości Dostojewskiego pojęciami, jak: lustrzane odbicie, maska czy sobowtór, jako rzeczywistości stawiających pod wątpliwość tożsamość „pierwowzoru”, oddającego część życia wyobrażeniu⁵³. Pozorna cześć wobec piękna znamionuje więc niepełną, powierzchowną, można powiedzieć „wirtualną”, egzystencję.

Sfery tak rozumianej estetyki rzeczywiście nie można oddzielić od refleksji natury filozoficznej, dotyczącej kondycji moralnej człowieka. Piękno okazuje się być ważną składową wpływającą na ocenę kondycji człowieka i człowieczeństwa, tożsamości i ontologicznego umocowania jednostki ludzkiej. Możliwość zaistnienia laickiego człowiekoboga, o czym marzy wielu Dostojewowskich przedstawicieli zachodniego *ratio*, nastąpić nie może. Na miejscu prawdziwego piękna pojawia się raczej estetyzacja życia, dochodząca do takiego stadium, że Raskolnikow na myśl o zabójstwie lichwiarki odczuwa nie tyle wyrzuty sumienia, co estetyczny wstręt.

Kreatywna postawa wobec piękna (sztuka chrześcijańska przynosi wzorzec repetycji istniejących wzorców, jako dzieła jedyne Twórcy) prowadzi do traktowania osoby ludzkiej jako obiektu estetycznego eksperymentu, czego przykładem jest wyinterpretowana szczególnie w odniesieniu do Mikołaja Stawrogina (choć podobnych przykładów jest więcej, np. Łużyn ze *Zbrodni i kary*) kategoria dandysa. Zestawienie powyższego z twórczością Michaiła Lermontowa⁵⁴ po-

⁵⁰ Пор. У. Лунде, *Заметки о визуализации в контексте «языковности» романа «Подросток»*, [w:] *Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения*, ред. В.А. Викторovich, Коломна 2003, s. 113-121.

⁵¹ И.А. Есаулов, *Экфразис в русской литературе нового времени: картина и икона*, „Проблемы исторической поэтики” 2001, Выпуск 6: *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр*, s. 44. Tłumaczenie – К.К.

⁵² Uwagę zwraca zauważony przez bohatera *Młodzika* fakt nieadekwatności (pozornie obiektowego) obrazu wykonanego dzięki wykorzystaniu najnowszych ówczesnie osiągnięć nauki.

⁵³ Пор. В. Гиппиус, *op. cit.*, Ю.В. Шатин, *Ожившие картины: экфразис и диегзис*, „Критика и семиотика” 2004, nr 7, s. 217–226.

⁵⁴ В.И. Левин, *Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов*, „Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка” 1972, nr 2, s. 142–156.

zwala potraktować tak zarysowaną koncepcję estetyczną jako wyraz polemiki z romantyczną koncepcją „życia jako dzieła sztuki”, reprezentowaną, jak pisze Gyorgy Lukacs przez Novalisa czy Jean Paula⁵⁵.

W podobnym kluczu należałoby postrzegać ważną tezę interpretacyjną Michaiła Bachtina (pisze o tym także Józef Smaga), zgodnie z którą jednym z źródeł poglądów Raskolnikowa wyrażonych w jego artykule o możliwości uzasadnienia prawa dokonania zabójstwa przez jednostki „wyższe” była książka Thomasa de Quinsey’a *O morderstwie jako o jednej ze sztuk pięknych*. W utworze angielskiego eseisty czytamy m.in.:

Ludzie zaczynają dostrzegać, że wyrafinowane morderstwo pod względem kompozycji potrzebuje czegoś więcej niż tylko dwóch durni: zabijającego i zabijanego [...] za nieodzwonne przedsięwzięcia w tej dziedzinie uważa się obecnie sporządzenie projektu ogólnego, rozplanowanie usytuowania poszczególnych osób, rozmieszczenie światła i cieni, nastrojów poetycki i grę uczuć⁵⁶.

Morderstwo na przykład można potraktować od strony moralności [...] i jest to przyznam jego słaba strona, lub też można je potraktować estetycznie, jak to określają Niemcy – to znaczy przez odniesienie do kryterium dobrego smaku⁵⁷.

[...] z satysfakcją odkrywamy, że wykonanie, które rozważane z punktu widzenia moralności było wstrząsające i nie dawało się w żaden sposób wytłumaczyć, przy zastosowaniu zasad Smaku okazuje się osiągnięciem bardzo chwalebny⁵⁸.

Wyjaśniałoby to przyczyny wstrętu Raskolnikowa, rozczarowanego nieestetycznością tego wydarzenia. Jednak prawdziwy sens tych procesów ujawni się, jeśli odnieść je do konotacji słowa „sztuka” („искусство”), które w tradycji kultury rosyjskiej kojarzone jest ze słowem „kuszenie” („искус, искушение”)⁵⁹. Miejsce odniesienia do Boskiego ideału, a więc praobraza („образование”), zajmuje negacja wszelkich norm i wzorców („безобразие”) oraz relacja do sfery demonicznej – biesowskiej⁶⁰. Ta ostatnia przejawia się w utworach Dostojewskiego w wyjątkowo odpychającej, również estetycznie, formie. Wspomniana wyżej estetyzacja okazuje się mieć konsekwencje zupełnie odwrotne, a ekspozowanie szpetoty i sfery niskiej stanowi rodzaj ochrony przed postępującą anes-

⁵⁵ G. Lukács, *W stronę romantycznej filozofii życia*, tłum. Cz. Tarnogórski, [w:] *Pisma krytyczno-literackie Georga Lukácsa 1908–1932*, Warszawa 1994, s. 67–75.

⁵⁶ T. De Quincey, *O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych*, [w:] idem, *Wyznania angielskiego opiumisty*, wybrał i przełożył M. Bielewicz, Warszawa 2002, s. 333.

⁵⁷ Ibidem, s. 335.

⁵⁸ Ibidem, s. 339–340.

⁵⁹ A. de Lazari, *Красота*, op. cit.

⁶⁰ Por. O.C. Кренжолек, *Антикона у Ф.М. Достоевского: от иконоборчества к бесовству*, „Известия Уральского государственного университета” 2010, nr 4 (82), s. 99–105.

tetyzacją w rozumieniu Wolfganga Welscha⁶¹. Udowadnia to w swoim wnikliwym, adaptującym koncepcje Łotmana, opracowaniu Telesfor Poźniak, który pisze:

Jego [Dostojewskiego – K.K.] postaci, pędzące bardzo aktywny żywot i obdarzone hiperuczuciowością, przerzucają się ze skrajności w skrajność, chłoną świat intensywnie, wręcz zachłannie, jakby podświadomie czuli lęk przed szybkim kresem istnienia biologicznego, którego równocześnie się boją, gdyż jest źródłem bólu i zła. Chronią się przed nim w „podziemiach”, w celach klasztornych, w rozpuście (narcystycznej, heteroseksualnej, homoseksualnej), w rozdrożeniu, szaleństwie, w ogóle. [...] Zgodnie z tradycją diabeł jest tu źródłem bezwstydu⁶².

Mówiąc dzisiejszym językiem, takie piękno – przecząc prawosławnej soteriologii – staje się symulakrem, stara się być przed rzeczywistością, zamiast (zdegradowanej) sztuki pojawia się sztuczność, miejsce twarzy zajmuje maska, miejsce skromności – dandyzm, „żywego życia” pusta forma. Zatarcie boskiego horyzontu prowadzi do zapanowania wszechobejmującego chaosu wartości, wszak „Jeżeli Boga nie ma, wszystko jest dozwolone” (*Bracia Karamazow*), usunięty zostaje ostatni fundament ontologiczny („Jeżeli Boga nie ma, jaki ze mnie kapitan” – *Biesy*)⁶³, ale także zapanowania „ideału Sodomy”.

W Dostojewowskiej polifonii całości, czy jak pisze Halina Brzoza, poetyce „skłóconego widzenia”, ze wszystkimi zastrzeżeniami poczynionymi na wstępie niniejszego wystąpienia, dopełniający obraz zdegradowanej, cierpiącej na chorobę immanentyzacji, wizji piękna (estetyki) czysto ludzkiej, stanowi koncepcja prawdziwego piękna, będącego odbiciem objawionego Boskiego Ideału, jak i wyrazem dążenia człowieka ku temu Ideałowi. Koncepcja piękna, zdolnego „zbawić świat”.

Warto w tym miejscu zauważyć, że to biegunowe przeciwstawienie, w którym zawiera się aksjologiczna opozycja „swój-obcy”, wpisuje się w ogólną tendencję kultury rosyjskiej, w której od czasów przyjęcia chrześcijaństwa charakterystyczne są ujęcia kontrastowe, polegające na sakralizacji jednych i demonizacji innych wyobrażeń⁶⁴.

⁶¹ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998; A. de Jonge, *Dostojewski i wiek intensywności*, tłum. A. Grabowski, „Literatura na Świecie” 1983, nr 3 (140).

⁶² T. Poźniak, *Kategoris ‘strachu’ i ‘wstydu’ w światopoglądzie Fiodora Dostojewskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1985, nr 754, s. 61.

⁶³ Por. Г. Померанц, *Божий след в творчестве Достоевского*, [w:] *II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы*, Москва 2008, s. 308.

⁶⁴ И.А. Есаулов, *Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона*, op. cit., s. 47.

W przepaści zwątpienia nieprzypadkowo pojawia się myślenie o Pięknie, które jako jedyne zbawi świat. Analiza właściwości późniejszej twórczości, jak się wydaje, upoważnia do stwierdzenia, że ze wspomnianego polemicznego artykułu z roku 1861 to właśnie następujące słowa zachowały aktualność:

Potrzeba piękna rozwija się najbardziej wtedy, gdy człowiek, skłócony z rzeczywistością, w sytuacji braku harmonii i walki, to jest wtedy, gdy najbardziej żyje, ponieważ człowiek najbardziej żyje właśnie wtedy, kiedy czegoś poszukuje i coś osiąga; wtedy w nim ujawnia się najbardziej naturalne pragnienie wszystkiego, co harmonijne, uspokojenia, a w pięknie jest i harmonia i uspokojenie⁶⁵.

Powyższe słowa przywodzą na myśl słynną frazę z *Idioty*. Wypowiedzenie słów „Piękno zbawi świat”, przypisuje się Lwu Myszkinowi, owemu Księciu Chrystusowi, „pozytywnie pięknemu człowiekowi” („положительно прекрасный человек”), podczas gdy uważniejsza lektura przekonuje, że bohater ów wprost w utworze takich słów nie wypowiedział, co więcej, na co zwraca uwagę japoński badacz Toyofusa Kinosita⁶⁶, nawet nie potwierdza takiego faktu, piękno pozostaje dla bohatera zagadką. Wydaje się, że poszukując przyczyn takiego braku podmiotowego oparcia tych słów w postaci księcia (podczas gdy, jak pisał Bachtin, takie bezosobowe słowo w utworach Dostojewskiego praktycznie nie istniało), należałoby mówić raczej o poetyce sugestii.

Mówiąc o Myszkinie słowami wiersza *Biedny rycerz* autorstwa Aleksandra Puszkina, oprócz modyfikacji inicjałów ukochanej w taki sposób, by zwrócić uwagę na relację bohatera do Nastasji Filippowny, używa Agłaja – nieistniejących w puszkiniowskim pierwowzorze – słów: „obraz czystego piękna”⁶⁷. Słowa te wyraźnie sugerują Chrystopodobność Myszkina, jednego z koronnych argumentów na rzecz „transcendentalnej estetyki”⁶⁸ Dostojewskiego. Książę Myszkin może być w ten sposób pojmowany jako przykład realizacji Boskiego ideału, przykład nie Chrystusa, który jakoby ponosi klęskę przyszedłszy ponownie na ziemię, ale wzniosły (piękno posiada funkcję anagogiczną) obraz człowieka, zdolnego ujawnić – istniejące w każdym człowieku – Boże oblicze. Według Nietzschego, Dostojewski jak nikt inny potrafił w artystycznej formie oddać „spotkanie” boskiej mocy i ludzkiej słabości, które nastąpiło w Jezusie Chrystusie. Jego zewnętrzne, wizualne piękno, według ludzkich pojęć, jest paradoksalne, inne od ówczesnych wyobrażeń o męskiej urodzie:

⁶⁵ Ф.М. Достоевский, *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 11, Москва 1993, s. 76–77. Przekład – K.K.

⁶⁶ Т. Киносита, *Понятие «красоты» в свете идей эстетики Достоевского*, „Достоевский. Материалы и исследования” 1994, nr 11, s. 96-101.

⁶⁷ О.А. Богданова, *«Образ чистой красоты» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»*, „Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения” 2007, nr 2, s. 101–104.

⁶⁸ К.Г. Исупов, op.cit.

Posiadaczem opończy z kapiszonem był młody człowiek, też dwudziestosześcioletni, wzrostu trochę więcej niż średniego, o bardzo jasnych i gęstych włosach, o zapadniętych policzkach i ze spiczastą, nieznaczoną, prawie całkiem białą bródką. Oczy miał duże, niebieskie i badawcze; w spojrzeniu ich taił się jakby spokój, ale był też i jakiś ciężar, jakiś dziwny wyraz, po którym pewni ludzie natychmiast odgadują, że ktoś cierpi na epilepsję. Twarz młodzieńca była zresztą przyjemna, subtelna, wychudła, ale bezbarwna, a teraz nawet zsiniała od chłodu. Pasażer ów trzymał w rękach skromny tłumoczek ze starego wypłowiałego fularu, zawierający, zdaje się, cały jego podróżny dobytek. Na nogach miał trzewiki o grubych podeszwach i getry – **też nie po rosyjsku**⁶⁹.

Powyższy opis postaci księcia Myszkina, przedstawionego jako gościa, kogoś z zewnątrz, co w tradycji oznaczało przedstawiciela świata pozaziemskiego („потустороннего мира”) – „obcość sakralizowana”, potwierdza interpretację Paula Evdokimova, który pisze, że „Dostojewski świadomie zastępuje klasyczną zasadę opisu, zasadą ekspresji ikonograficznej”⁷⁰. Dla niniejszych rozważań bardzo ważne będą także inne cenne spostrzeżenia tego teologa rosyjskiego pochodzenia:

Zosima mówi do Aloszy: „Błogosławię Cię często w duchu z powodu **twego ukrytego oblicza**”. Wysła go do Mitii wierzącego w moc oblicza, które „go zbawi”. „Kocham twoją twarz”, mówi Iwan do Aloszy, „diabeł boi się Ciebie, czysty cherubinie”. To nie jest dialektyka, którą Dostojewski przeciwstawia ateizmowi, ale „oblicze” (лик – K.K.), żywa ikona Chrystusa⁷¹.

W takich słowach, jak: „obraz czystego piękna” czy „twoje ukryte oblicze” Dostojewski aktualizuje niewątpliwie jedną z kardynalnych zasad chrześcijaństwa, eksponowaną szczególnie przez Prawosławie: ideę o człowieku jako najdoskonalszej ikonie Boga, która związana jest z nauką o dwoistej, łączącej w sposób nierozzerwalny Boski i ludzki pierwiastek, naturze Jezusa Chrystusa. Jako takie, Bogoczołwieczeństwo jest udziałem i jednocześnie celem człowieka, a właściwie człowieczeństwa, co szczególnie w swojej koncepcji historiozoficznej eksponuje pod koniec XIX w. Władimir Sołowjow⁷². Ludzkość powołana jest do osiągnięcia tego stanu, jako stworzona na Boski obraz i podobieństwo, jako ikona Boga właśnie. W ten sposób istota chrześcijaństwa polega na dążeniu człowieka do przekraczania własnych ograniczeń, przechodzenia w sferę transcendencji, przekraczania tego, co dane, w celu zbliżenia się do ideału. W idei Bogoczołwieczeństwa

⁶⁹ F. Dostojewski, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. 2, Warszawa 1984, s. 6. Wyróżnienie moje – K.K.

⁷⁰ P. Evdokimov, *Gogol i Dostojewski, czyli zstąpienie do otchłani*, tłum. A. Kunka, Bydgoszcz 2002, s. 295.

⁷¹ Ibidem.

⁷² O wzajemnych wpływach Dostojewskiego i Sołowjowa pisze m.in. Liliana Kiejzik w pracy: *Dostojewski i Sołowjow – przyczynek do antropologii filozoficznej tych myślicieli*, „Transformacje” 1993/1994, nr 3–4, s. 120–123.

zawiera się zatem echatologiczna teleologiczność ludzkości, powołanej do twórczego pokonywania własnych ograniczeń, do deifikacji każdego człowieka z osobna i ludzkości jako wspólnoty: zjednoczenie tego, co Boskie, i tego, co ludzkie, by przełamać podział i alienację, co zamknie kosmiczny cykl historii⁷³. Wybitny teolog Paul Evdokimow ujmuje to w następujący sposób:

Fundamentalna dla W. Sołowjowa idea bogoczłowieczeństwa, reprezentowana po nim przez wszystkich większych myślicieli rosyjskich, kieruje refleksję ku chrystologicznej perichoresis, wzajemnemu stosunkowi elementu ludzkiego i Boskiego. Dialektyka obrazu i podobieństwa, tego, co dane, i tego, co proponowane, odrzuca wszelką konstrukcję monistyczną. O. Paweł Florenski wspaniale wykazuje jałowość logicznego prawa tożsamości i analizuje podstawowe ujęcia współlistotności i podobieństwa⁷⁴.

W ten sposób rację ma Herman Hesse, który w swoich *Rozmyślaniach o „Idiocie” Dostojewskiego* zauważa, że o bohaterze można mówić „książę Chrystus”, jak o każdym człowieku, wezwanym do kontaktu z Sacrum. Rosyjski badacz Konstantin Isupow widzi w tym kontekście możliwość wyinterpretowania kategorii apokatastazy w odniesieniu do każdego stworzenia⁷⁵. Nawet jeśli jest to twierdzenie zbyt daleko idące, niewątpliwie jest, że w swoich utworach zawarł Dostojewski przekonanie o bezmiarze boskiego miłosierdzia i nieostateczności grzechu, jeden z badaczy mówi wręcz, że grzech w świecie artystycznym autora *Biesów* jest dowodem istnienia Boga⁷⁶.

Człowiek, będący najdoskonalszą „ikoną Boga”, nosi w sobie pierwiastek Jego natury. Powołany więc jest nie tyle, by naśladować Chrystusa (ten ważny moment teologii i tradycji katolickiej prawosławie odrzuca), lecz by ujawnić prawdziwą głębię ludzkiej osoby. Jak pisze Dostojewski, „Chrześcijaństwo jest dowodem na to, że w człowieku może zmieścić się („вместиться”) Bóg”⁷⁷. Wyjątkowość Myszkiina, Aloszy Karamazowa czy np. Starca Zosimy nie polega więc na posiadaniu jakichś szczególnych, wyróżniających od innych ludzi właściwości, lecz na stopniu odkrycia jedynego prawdziwego ideału Piękna, ujawniania jego Praobrazu nie tworzonego i ciągle odnawianego, lecz wiecznie niezmiennego⁷⁸. Dlatego wspomniany wyżej Paul Evdokimov może napisać, że sposób opisu Star-

⁷³ Пор. С. Верховской, *Бог и человек. Учение о Боге и Богопознании в свете Православия*, Нью Йорк 1956; М. Кwiecień, *Богочłowieczeńство. В кругу росыjskiego тeneсансу религино-фiлозофичного*, „Przegląd Religioznawczy” 2008, nr 1 (227), s. 41–52.

⁷⁴ P. Evdokimov, *Правосławие*, tłum. ks. J. Klinger, Warszawa 2003, s. 40.

⁷⁵ К.Г. Исупов, op.cit., s. 100.

⁷⁶ P. Evdokimov, Gogol i Dostojewski..., op. cit., s. 275.

⁷⁷ Т.А. Касаткина, *О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле»*, Москва 2004, s. 282.

⁷⁸ Na tym, jak pisze chociażby P. Florenski zasadza się różnica pomiędzy sztuką sakralną i religijną.

ca Zosimy przypomina podręcznik dla pisarzy ikon. Oprócz świętości bohatera, jego bliskość z Bogiem wynika ze starości bohatera. Kultura wyrosła na bazie prawosławia, w odróżnieniu od zachodnioeuropejskiego kultu młodości – wszak horyzont wieczności uległ wymazaniu – jest kulturą szacunku dla starości, jako tego stadium życia człowieka, gdy niejako ociera się on o Boga, o Jego Piękno.

Innym przykładem bliskości z Bogiem, chwilą niemal fizycznego Jego odczuwania jest napad choroby, epilepsji, jaki jest udziałem Myszkina. W kontekście niniejszych rozważań warto podkreślić, że również on opisywany jest przez Dostojewskiego (a jak wiemy doświadczenie to znał pisarz z autopsji) w kategoriach estetycznych:

Odczuwanie życia, **uświadomienie sobie swojej jaźni** wzrastały niemal dziesięciokrotnie w owych momentach, krótkich jak błyskawica. Umysł, serce, **rozjarzały się niezwykłym światłem**, wszystkie wzruszenia, wszystkie wątpliwości, wszystkie niepokoje od razu jakby się uciszały, przechodziły w jakiś idealny błogostan, pełen jasnej, harmonijnej radości i nadziei, łączyły się z Najwyższym Rozumem i Ostateczną Przyczyną. [...]

„Cóż z tego, że to choroba? – rzekł w końcu. – Cóż z tego, że to jest nienormalne napięcie, jeżeli rezultat, chwila odczuwania, którą się potem przypomina i rozpatruje, będąc już zdrowym, **okazuje się najwyższą harmonią, pięknem, daje niesłuchane i niespodziewane dotychczas uczucie pełni, miary, pojednania i entuzjastycznego, modlitewnego zlania się z najwyższą syntezą życia?**”⁷⁹.

Jak pisze Pomeranc świat obserwowany z „lotu ptaka” okazuje się być harmonijnym i pięknym⁸⁰. Opisane wyżej przeżycie stanowi właśnie takie momentalne przedarcie w sferę realności nadrozumowej. To pełnia znana z Rublowskiej *Trójcy*, ale jej poznanie jest możliwe tylko dzięki bezpośredniej, bezwarunkowej percepcji, całkowitego pochłonięcia, bez racjonalistycznej segmentacji⁸¹. Stan powyższy zbieżny jest również z sytuacją opisaną przez Dionizego Areopagite w *Teologii mistycznej* – przeniknięcie w sferę Piękna i tajemnicy możliwe jest poprzez wejście w mistyczną ciemność Bożej niepoznawalności, jako „czyste” (i jednocześnie paradoksalne dla logiki ziemskiej) poznanie „ponad intelektem”⁸² przez „całkowitą niewiedzę”, jest także tożsame ze stanem ekstazy i miłości⁸³.

⁷⁹ F. Dostojewski, *Idiota*, op. cit. Wyróżnienie – K.K.

⁸⁰ Г. Померанц, *Открытость бездне. Встречи с Достоевским*, Москва 1990, s. 367.

⁸¹ Ibidem. Stan ten zasadniczo odpowiada opisanej przez Ojca Pawła Florenskiego w pracy *Ikonoostas* sytuacji natchnienia – wydobycia się z ograniczeń ziemskiej realności i ziemskiego myślenia.

⁸² Пог. К.Н. Югай, *Достоевский против рационализма*, „Вестник Омского государственного университета” 2007, nr 4.

⁸³ Дионисия Ареопагита, епископа Афинского, к Тимофею епископу Ефесскому, *О мистическом богословии*, http://www.hram-v-ohotino.ru/Lib/dionisij/mist_bogosl.htm (30.06.2012).

Piękno byłoby więc wiecznością (wieczną harmonią i drogowskazem), ukazującą się w czasie, w wersji neoplatońskiej, do której zdaje się nawiązywać Dostojewski, owa wieczność ma jednak Imię, jej źródłem, a więc źródłem nieprzemijającego piękna, jest Bóg. Taką interpretację artystycznych wyborów Dostojewskiego potwierdza zapiska odnaleziona w jego notatkach:

Duch Święty jest bezpośrednim pojmowaniem piękna, proroczą świadomością harmonii, a zdaje się także, niezachwianym dążeniem do niego.

Jak pisze Konstantin Isupow, w teologii prawosławnej Duch-Pocieszyciel jest – co może służyć za rodzaj podsumowania niniejszych rozważań – estetyczną hipostazą Trójcy, dając początek prawosławnej teologii kultury, eksponującej ideę sofijności, mądrości Bożej (warto w tym kontekście przywołać najśłynniejszą bohaterkę w twórczości Dostojewskiego, Sonię Marmieladową), pojmowanej jako rodzaj relacji, zespalającej miłości i nierozzerwalnej jedności pomiędzy trzema Osobami Boskimi, ale także twórcze Piękno Bożego świata. Sofia stanowi dar dla świata w postaci jego „wewnętrznej genialności”, który spełnił się w słynnej *Trójcy* Andreja Rublowa. Jak pisze Isupow, tematem tej ikony jest „gotowość do przyjęcia Golgoty w jej ofiarnej nieodwracalności i w jej znaczeniu misteryjnym dla bogoczwolniczej drogi do odkupienia, zbawienia i przeobrażenia”⁸⁴.

Deifikacja więc, w duchu sofijnej estetyki, byłaby odkrywaniem prawdziwej – w odróżnieniu od sztucznej – ludzkiej, a właściwie bogoczwolniczej, natury, docieranie do prawdziwego oblicza („лик”), zamiast zafalszowanej maski („личина”), byłaby – zgodnie z zamysłem pisarza – „bogoczwolnicza symfonia”, do której został powołany człowiek z niebytu⁸⁵.

Wspomniane wyżej zniszczenie ikony przez Wiersiłowa to bez wątpienia bezczeszczenie ikony, największe świętokradztwo, przypominające znane z kultury ludowej rzucanie uroku (przekleństwa) za pomocą rytualnego zniszczenia ikony („порча на разрубленную икону”). Ale w świetle powyższych rozważań potraktować należy je także jako symboliczny analog zabójstwa (podobnie zabójstwo jest podniesieniem ręki na ikoniczną, bogoczwolniczą istotowość człowieka), zerwanie łączności z Bogiem i ludźmi, będący jednocześnie w prawosławiu jednym z najcięższych grzechów: świętokradztwa, znieważenia („оскорбления”) ikony.

Interpretacja powyższa opiera się na analizie semantycznej samego utworu, w tym funkcjonowania kategorii piękna, ale wynika również z wyraźnie się rysujących odniesień intertekstualnych, udowadniających całościowość zamysłu

⁸⁴ К.Г. Исупов, op. cit., s. 100.

⁸⁵ Por. „Tylko Piękno/Sofia prowadzi do poznania Prawdy i do unii w Bogu”: J. Faryno, A. de Lazari, *Красота* (Piękno), op. cit.

pisarza. Przytoczony równolegle z tłumaczeniem fragment oryginału wskazuje jednoznacznie na nawiązanie w scenie niszczenia ikony (na której wyobrażono dwie postaci) do zabójstwa dokonanego przez Raskolnikowa (podobnie jak Wiersiłow realizującego określony plan), w którego nazwisku skorelowanym z imieniem zawarta jest myśl o dokonywaniu rozłamu, który bogata literatura przedmiotu interpretuje w odniesieniu do wielu kontekstów, np. psychologicznego, społecznego, kulturowo-historycznego (o jakim pisze np. Cezary Wodziński⁸⁶), jak i chrystologicznego⁸⁷. Zdaniem Doroty Jewdokimow, w planie teologicznym dokonany przez Wiersiłowa „ikonoklastyczny gest zniszczenia ikony symbolicznie zaprzecza idei Bogoczości Chrystusa, będącego podstawą wszelkich przedstawień ikonograficznych”⁸⁸. Dymitr Mereżkowski tę analizowaną scenę z *Młodzika* zestawia z bardzo charakterystycznym fragmentem *Dziennika pisarza (Włas)*, w którym Dostojewski opisuje semantycznie pokrewną scenę profanacji, próby wystrzału do prosfory (komunikantu)⁸⁹. Logiczna zależność trzech wspomnianych scen pochodzących z trzech różnych utworów polega nie tylko na tym, że stanowią zapis trzech największych świętokradztw, ale także na fakcie, że profanacje te polegają na dokonaniu rozłamu, rozdzielenia (jest to bezpośrednia przyczyna alienacji i pojawienia się sobowótów), odrywania tego, co ziemskie, ludzkie od Boskiego praobrazu, zaprzeczenie nie tylko dwoistej natury Chrystusa (prosfora prawosławna w przekroju pionowym jest dwudzielna, co symbolizuje dwie natury Chrystusa⁹⁰), ale również człowieka. Co znamienne, zgodnie z zapowiedzią Wiersiłowa ikona (podobnie jak we wspomnianym przekleństwie) rozpada się na dwie równe części, odzwierciedlające wyraźnie dwie strony przymierza Boga i człowieka.

Jak się wydaje w kontekście tak zarysowanej – nie nominalistycznej, lecz realistycznej – istoty piękna – pojmowania go jako ciągłego procesu zwracania się ku ideałowi, wynika wizja sztuki jako działalności kolektywnej, dążącej do realizacji nadrzędnego celu. Wynika z tego, wspólne zresztą dla większej części literatury rosyjskiej, podejście do problemu oryginalności: jedną z dominant twórczości autora *Zbrodni i kary* jest intertekstualność, wielopoziomowe zapożyczenia i filiacje.

⁸⁶ C. Wodziński, *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą*, Gdańsk 2005.

⁸⁷ Г.Г. Амелин, *Уединенное*, [w:] idem, *Лекции по философии литературы*, Москва 2005, http://magazines.russ.ru:81/novyi_mi/filos/lec/content.html (30.06.2012)

⁸⁸ D. Jewdokimow, „Dwie połowki” Wiersiłowa, [w:] eadem, *Człowiek przemieniony. Fiodor M. Dostojewski wobec tradycji Kościoła Wschodniego*, Poznań 2009, s. 84.

⁸⁹ Д.С. Мережковский, *Л. Толстой и Достоевский*, Москва 2000, s. 392.

⁹⁰ *Nowe Tablice, czyli o Cerkwi, liturgii, nabożeństwach i utensyliach cerkiewnych. Objawienia Beniamina, arcybiskupa Niżnego Nowogrodu i Arzamasu. Wybór*, tłum. I. Petrov, Kraków 2007, s. 283.

Na zakończenie warto podkreślić, że tak zdefiniowana Dostojewowska koncepcja piękna, nadająca tej kategorii szczególne znaczenie, w tym także poznawczą zdolność ujawniania prawdy o świecie⁹¹, jedynie adekwatnej i niepotrzebującej żadnych dowodów, bazująca na prawosławnej teorii estetycznej, jednocześnie zapowiada koncepcje Srebrnego wieku, bliskie przecież systemowi Schopenhauera⁹².

⁹¹ Л.И. Мосиенко, op. cit, s. 23.

⁹² Por. T. Poźniak, *Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich*, Wrocław 1969.

PRAXIS CHRZEŚCIJAŃSKA A PIĘKNO, CZYLI DLACZEGO MOŻNA MÓWIĆ, IŻ ALEKSY KARAMAZOW JEST „PIĘKNYM CZŁOWIEKIEM”

PAULINA BOGUSZ-TESSMAR

Estetykę F. Dostojewski rozumie jako piękno samodoskonalenia się człowieka¹, nie oddziela więc on, jak stwierdza A. de Lazari, estetyki od etyki, lecz raczej kategorię piękna czyni naczelną zasadą swej filozofii². Chciałabym widzieć piękno u Dostojewskiego jako realizację chrześcijańskiej praxis, którą rozumiem jako działanie zorientowane na drugiego człowieka i na świat w miłości, pracę zespołową, braterskie bycie z innymi i dla innych³. Właśnie taka praca, jak ujmuje to Norwid w *Promethidionie*, tworzy piękno: „Bo nie jest światło, by pod korcem stało, / Ani sól ziemi do przypraw kuchennych, / Bo piękno na to jest, by zachwycało / Do pracy – praca, by się zmartwychwstało”. Bycie jednym z tymi, z którymi, wedle przesłanek naturalnych, to bycie nie powinno zaistnieć, spełnia się u Dostojewskiego w przestrzeni „serca głębokiego” Aleksego – głównego bohatera powieści *Bracia Karamazow* – poprzez symetrię oraz w przestrzeni powierzchni zawsze poprzez asymetrię. Piękno praxis spełnia się poprzez zajęcie symetrycznej postawy wobec Wcielenia, a tym samym zależy od symetrycznej postawy wobec samego siebie, zgody na współpracę z łaską (synergizm), uświadomienia sobie małości własnego człowieczeństwa (podatność

¹ F. Dostojewski, *Z notatników*, przeł. Z. Podgórzec, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 57.

² A. de Lazari, *W kręgu Fiodora Dostojewskiego. Poczwiennictwo*, Ibidem, Łódź 2000, s. 133.

³ *Praktyczny Słownik Biblijny*, pod red. A. Grabner-Haider, przeł. i oprac. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994, s. 1047.

na upadek i grzech). Wszystkie te cechy warunkują rozumienie Piękną, którego wyrazicielem jest „piękny człowiek” Dostojewskiego – człowiek zdążający ku przeobstąpieniu. Inaczej mówiąc „człowiek wewnętrzny” tożsamy z „człowiekiem prawdziwym” (człowiek z prawdy) musi transformować Piękno na czyn służby za Drugiego. Musi zatem przekraczać piękno utopii estetycznej i erotyczną zmysłowość żądz (piękno Sodomy) na rzecz pokochania człowieka jako takiego, osoby w jej ludzkim byciu. Doskonałym tego przykładem jest przemiana, jakiej ulegają Dymitr i Grusza pod wpływem rodzącej się miłości, w której dokonuje się przejście od eros ku agape. Punktem odniesienia dla ich nowej miłości jest wesele w Kanie (wesele łączy erotyzm z agape), obraz miłości narzeczonych w Chrystusie, gdzie przemiana wody w nowe wino symbolizuje „charzmatyczną miłość” jako nową wspólnotę nowych stworzeń⁴.

W artykule postaram się odpowiedzieć na pytania: z jakimi problemami łączy się pojęcie praxis chrześcijańskiej, jakie konteksty uruchamia i w jakie relacje wchodzi, jeśli za punkt wyjścia przyjmie się wybrane sytuacje z życia Aleksego – „pięknego człowieka”, o którym narrator wyraził się, iż jest „działaczem” i ma „rdzeń jakiejś całości”. Nie jest to jednak „działacz” w pozytywistycznym, utylitarnym tego słowa znaczeniu, gdzie liczy się działanie liniowe, przynoszące tylko wymierny pożytek, natomiast działanie Aleksego jest osadzone na najistotniejszej podstawie – „rdzeniu całości”. Posiadanie „rdzenia” realizujące się dzięki pamięci i wierności samemu sobie (czego dowód daje Aleksy wspominając swoją matkę modlącą się z nim na rękach przed ikoną w promieniach zachodzącego słońca) musi aktywizować się w realnej bezpośredniości relacji „tworzą w twarz” z każdym Innym, Drugim, inaczej staje się, podobnie jak ikona w muzeum, „światłem trzymanym pod korcem”. Posiadanie „rdzenia” nie zwalnia więc Aleksego z procesu dojrzewania do samoświadomości i samopoznania, i nie może zastąpić kontaktów z interakcyjną grą porządku powierzchni wycofaniem się w zacisze klasztornej życia, czego zresztą pragnie Aleksy, nie mogąc rozeznaczyć się w mroku linearnej wydarzeniowości: „Czemu, czemu starzec go wysłał w świat? Tu cisza, tu świątynia, a tam – zamęt, tam mrok, w którym od razu gubisz się i błędzisz...”⁵ (s. 189, I). Jako środek w głębi serca Aleksego, „rdzeń”, by stać się źródłem znaczących treści prowadzących innych do życia duchowego, realizować chrześcijańską praxis, musi spełniać jednocześnie funkcję niezmienną podstawy wyznaczającej granicę prawdziwej, a nie zmystyfikowanej tożsamości w dynamicznej i dialektycznej strukturze świata artystycznego

⁴ P. Evdokimov, *Gogol i Dostojewski, czyli zstąpienie do otchłani*, przeł. A. Kunka, Homini, Bydgoszcz 2002, s. 226.

⁵ Wszystkie kolejne cytaty pochodzą z tego wydania: F. Dostojewski, *Dzieła wybrane. Bracia Karamazow*, t. 6, t. 7, przeł. A. Wat, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959. Numery stron będą podawane w nawiasie po cytacie.

Braci Karamazow. „Działacz” to nie tylko obecny ciałem powiernik, któremu można zaufać lub się nim posłużyć, to również ten, dla którego sprawy każdego Innego, Drugiego nabierają znaczenia indywidualnej, duchowej troski, a służba dla bliźniego, poruszając serce, aktywizuje się w ukryciu, na zewnątrz natomiast prezentując twarz obecnego w nim „żywego piękna”: „Był roslým, rumianolitym, tchnącym zdrowiem i pogodą dziewiętnastoletnim wyrostkiem. Był nawet bardzo piękny i zgrabny [...] miał ciemnoblond włosy, regularny, chociaż nieco wydłużony owal twarzy i błyszczące, ciemnoszare, szeroko rozstawione oczy, był przeważnie zamyślony, z wyglądu bardzo spokojny” (s. 35, I). Miał też ten rodzaj wewnętrznego skupienia, który można nazwać, idąc w ślad za określeniem Fiodora: „milczy, bo milczy, ale wszystko widzi” (s. 27–28, I).

„Żywe piękno” jako odpowiednik „żywego wnętrza” (w przeciwieństwie do pięknej, lecz martwej „twarzy” Stawrogina) i jednocześnie powaga i spokój malujące się na twarzy Aloszy świadczą o człowieku bardzo żywotnym, o pulsującej energii życia, którą, w relacji do Opatrzności, można rozumieć jako niezbędny potencjał łaski. Dzięki niemu Alosza nie jest obojętny na bieg wydarzeń. Twarz i postawa zapowiadają, iż bohater czuje się włączony w nurt życia, w jego **przeżywanie**, pojmując je jako całość żywą, ruchomą (Bóg jest żywy), która otwiera go na potrzeby innych, umożliwia, mimo upadków, dostrzeżenie w nich dobra: „ojciec nie jest zły”, mówi Alosza, tylko „zepsuty” (s. 209, I); „serce ojca jest lepsze od głowy” (s. 164, I). Z drugiej strony jednak, intensywne przeżywanie życia cudzego, a osobliwie życia najbliższych mu, jak i własnego, stanowi okazję do stanięcia wobec samego siebie, czyli do penetracji własnego Karamazowskiego serca, Karamazowskiej natury. Taki typ działania nadaje Aloszy szczególny rodzaj dynamizmu. Łącząc „niebo z ziemią”, to, co zewnętrzne z tym, co wewnętrzne, najmłodszy syn Fiodora jest zarówno dla samego siebie, jak i innych „transcendentem rzeczywistości” (określenie wg Seweryniaka)⁶, którego istota sprowadza się do „pośredniczenia” między trzema rzeczywistościami: przestrzenią horyzontalną, wertykalną i przestrzenią „głębi” – głębi natury Karamazowskiej nie zawsze uświadamianej przez Aloszę. O wartości bycia „transcendentem” decydują czynniki integrujące: miłość agapiczna w stosunku do „innego” jako realizacja chrześcijańskiej praxis, a dzięki niej świadomość współuczestniczenia w ludzkim losie – będąc „innym”, jest jednym z nas: „bo i pan jest jak ja! – zawołał w zachwycie Kola [...] Pan jest prorokiem! O, my się zbliżamy do siebie panie Karamazow. Wie pan, najbardziej mnie zachwyca, że pan mnie traktuje zupełnie jak równego sobie. A my nie jesteśmy sobie równi, bynajmniej, pan stoi wyżej! Ale zbliżamy się do siebie” (s. 224, II), oraz współodpowiedzialność za każdego Innego, która wychodzi poza świadomość wspólno-

⁶ H. Seweryniak, *Prorok i błazen. Szkice z teologii narracji*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza. Wydział Teologiczny. Redakcja Wydawnictw, Poznań 2005, s. 34.

towego habitus w rejonu uniwersum miłości Chrystusowej i odpowiedzialności za samego siebie, która skłania ku uświadomieniu, jaki rodzaj naturalnej (genetycznej) skłonności się posiada. Czyste i jasne relacje Aleksego w stosunku do innych bohaterów *Braci Karamazow*, nie naznaczone żadnym cieniem pychy, tworzą piękno nie podlegające zmysłowości, lecz adekwatne dla pejzażu miłości agapicznej i dobra, które się z nią wiąże: „Konkret dobra polega na uczynieniu wartości z drugiego człowieka [...]. W wartościowaniu drugiego człowieka Dobro jest bardziej pierwotne niż Zło”⁷. W odniesieniu do relacji dialogowej Ja – Ty, piękno, kryjące się w działaniu Aleksego mierzy się nie wartością Ja, lecz Ty, a ściślej tym, co istnieje pomiędzy Ja i Ty, a co można określić, idąc za myślą Levinasa, jako zastępowanie Innego nawet w cierpieniu, bez tematyzowania go: „kiedy cierpimy przez kogoś podatność na zranienie polega także na cierpieniu za niego. Chodzi właśnie o to przekształcenie się „przez” w „za”, o to zastąpienie „przez” przez „za””⁸ (myśl Levinasa wyraźnie koresponduje z kenotyczną misją Jezusa – Chrystus umiera przecież nie „przez” człowieka, a „za” człowieka).

Misja zlecona Aleksemu przez Zosimę – „godzić i jednoczyć” („zaczynaj miły, zaczynaj łagodny swe dzieło!” (s. 426, I), mówi Zosima o „odsłoniętym obliczu”) – ma się wypełnić już tu, na ziemi. Alosza ma zamiar wyjechać do Anglii (nastawionej ikonoklastycznie), czyli tam, gdzie chrześcijańska praxis domaga się szczególnie składania w duchu Chrystusowej posługi świadectwa miłości czynnej. O byciu chrześcijaninem bowiem decydują „przynoszone owoce” (Łk. 6, 43-45), a nie tylko wyrażane w sensie liturgicznym wyznanie wiary. W tym kontekście posiadanie przez Aleksego „rdzenia” jest nie przeszkodą, lecz pomocą w sprawowaniu misji apostołskiej. Jeśli ludzie czynu, a do takich zaliczyć trzeba Aloszę, są synami Królestwa Bożego, to „rdzeń” określający tożsamość osobistą i zbiorową bohatera jako symboliczny znak przynależności do Kościoła prawosławnego, otrzymuje wymiar równoznaczny z byciem „człowiekiem prawdziwym”, tzn. człowiekiem identycznym z samym sobą. Aleksy przestaje być tylko posiadaczem „rdzenia” jako „jakiejsz całości”, a „staje się” w procesie zmian, przeobrażeń, żywą całością – obrazem syna Bożego, oczywiście w takim stopniu w jakim pozwala mu jego człowieczeństwo.

Działalność Aleksego ma charakter ekumeniczny. Za jego pośrednictwem, łączy Dostojewski konkretny, ekumeniczny wymiar swego czynu z przepowiadaniem Zosimy o „promieniowaniu ludu rosyjskiego” na innych. Energetyczne działanie Aloszy przełożone na chrześcijańską praxis, którą ma on realizować w Anglii, oznaczałoby również, ujmując problem w aspekcie antropologicznym, prywatyzację deprywatywacji. Deprywatywacja – zjawisko obserwowane przez Dostojewskiego w czasie podróży na Zachód, widoczne już w XIX wieku w ob-

⁷ E. Levinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, przeł. M. Kowalska, Znak, Kraków 2008, s. 248.

⁸ Ibidem, s. 164.

rębie kultury mieszczańskiej (burżuazyjnej) związane ze wzrastającą rolą pieniądza w przemyśle, handlu i kulturze, praktycznie w każdej sferze życia: społecznego, kulturalnego, politycznego i rodzinnego (symbol Kryształowego Pałacu, idea „Milion” w *Młodziku*) zabija w człowieku sferę jego prywatności, uzależniając w ten sposób jednostkę od manipulujących nią wpływów zewnętrznych, a tym samym wyobcowującą od doświadczenia samego siebie. Wersja chrześcijaństwa proponowana przez Zosimę („zosimizm” wg Kułakowskiej)⁹ i wdrażana w życie czynem przez Aloszę, mogłaby być również dla nie-Rosjan próbą zrozumienia tradycji biblijnej w świetle życia każdego człowieka, a nie tylko próbą zrozumienia życia w świetle tradycji biblijnej, a tym samym mogłaby umożliwić człowiekowi w realnym świecie nowe doświadczenie własnej osoby. Praca Aleksego spełniłaby zatem elementarny warunek miłości bliźniego, gdzie bliźni oznaczałby, zgodnie m.in. z przypowieścią *O miłosiernym Samarytaninie* każdego człowieka, którego się spotyka (*bliźnij*).

Wychodzenie ku Innemu jako absolutna wrażliwość i odpowiedzialność za Drugiego i losy świata wpisuje się w uniwersalizm wartości miłości agapicznej, miłości do bliźniego, która wiedzie przez cierpienie krzyża, egzystencjalny ból sprzeczności. Na drodze ustawicznego wychodzenia ku Innemu (za Innego) wzorem postawy dla Dostojewskiego jest postawa Jezusa – ucieleśnienie objawienia Bożego daru pełni łaski, miłości bezinteresownej, przyjmującej cierpienie innych na siebie, nie wolne od duchowej walki (ogród Oliwny, tu „ciemnica lochu pod pałacem Inkwizytora”). Miłość ta, odradzając życie przez łaskę nadaje taki wymiar całości, w którym stopień głębokości braku miłości do bliźniego („nadmiar wsobności”) równoważy się miarą głębokości oddawania się za bliźniego („nadmiarem” miłości). W ten sposób rodzącą się symetryczną Całość można przyjąć za prawidłowość wpisującą się w proces piękna, które deifikuje człowieka. Postawa asymetryczna z kolei prowadzi do niemożności, mówiąc językiem Junga, indywiduacji, czyli zjednoczenia ego z jaźnią, a w aspekcie teologicznym do komunii z Bogiem przez łaskę. Dostojewski zaleźność tę przedstawia, wyrażającym się w aspekcie przestrzennym, przeciwstawieniem kierunków przestrzeni: lewa – prawa, góra – dół, wiążąc je zarówno z późniejszym, konkretnym i aktywnym działaniem praxis – twórczym czynem Aleksego, czyli założeniem przez niego nowej społeczności młodych, Nowego Kościoła odnowy chrześcijańskiej (dwunastu chłopców – analogon dwunastu apostołów), posadowionej na cierpieniu i śmierci niewinnego (baranka) – Iliuszy Sniegiriowa, który umiera „za ojca” i za prawdę¹⁰, a zobrazowanego wcześniej w wyborze kierunku

⁹ D. Kułakowska, *Dostojewski. Dialektyka niewiary*, Książka i Wiedza, Warszawa 1981, s. 212.

¹⁰ W. Wietłowska, *Twórczość Dostojewskiego w świetle paraleli literackich i folklorystycznych*, przeł. E. Bielinowicz, J. Piasecka, „Literatura na świecie” 1983, nr 3 (140), s. 84–85.

drogi: „A teraz ty na prawo, ja na lewo” (s. 313, I), mówi Iwan do Aleksego w ostatniej scenie rozdziału „Pro i contra” podsumowującego ich rozmowę w „Stołecznym Grodzie” oraz przeniesieniem znaczenia tych kierunków na dostrzeganą przez Aleksego asymetrię ciała Iwana. Postrzega on w oddalającej się sylwetce brata zaburzenia w układzie ruchu: „nagle zauważył, że Iwan idzie jakoś chwiejnie” i w układzie ramion: „i że prawe jego ramię widziane z tyłu, wydaje się niższe od lewego” (s. 314, I).

Pisarz nawiązuje tym obrazem do mistycznego rozumienia formy, gdzie piękno symetrii nie wynika z cech zewnętrznych, lecz jest emanacją pewnego stanu duszy – to samo dotyczy kierunku, uporządkowania lub liczby elementów. „Chwiejny chód” Iwana w odniesieniu do osi pionowej zaprzecza symbolice pionowości, której sens sprowadza się do dynamiki, ruchu zdążającego ku górze, odpowiadającego wartościom moralnym. G. Bachelard oznajmia wręcz, iż „wyrażając wartości moralne, nie sposób oderwać się od osi pionowej”¹¹. Linia prosta zawsze jest aktywnością. W zestawieniu z krzywymi (chwiejny – krzywy chód Iwana) wyraża receptywność (podległość wpływom zewnętrznym) i energetyczną niespójność (słabość). W uporządkowaniu na płaszczyźnie z kolei, lewa strona symbolizuje regres, stłumienie, strefę początków kojarzoną z nieświadomością i ciemnością, analogicznie, pójść na lewo to kierować się ku nieświadomości i przeszłości¹². Strona lewa jest też odpowiednikiem strefy dolnej, kojarzonej z tyłem. Obserwacja sylwetki Iwana dotyczy właśnie tyłu postaci, a więc potwierdza, mówiąc językiem Junga, istnienie siły destruktywnej w osobowości Iwana¹³ jako odpowiednika jego jedynie słusznej prawdy blokującej możliwość otwarcia się na inną prawdę, niezbędną w rozwoju duchowym. Semantyka słowa „lewy” również odbija tę zależność¹⁴. Prawa strona, którą wy-

¹¹ G. Bachelard, *L'Air et le songes*, Paryż 1943, [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2001, s. 315.

¹² J. E. Cirlot, op. cit., s. 148.

¹³ J. Prokopiuk, *Wstęp*, [w:] C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1981, s. 15-16.

¹⁴ Łacińskie „sinister” (lewy) to w języku angielskim tyle co lewa strona herbu, ale też zło, groza. W ikonografii np. Judasz jest oddzielony od reszty i przedstawiany tyłem lub bokiem do widza, np. na fresku *Ostatnia Wieczerza* Adrei del Castagno z roku 1450 lub na fresku Domenica Ghirlandaio *Ostatnia Wieczerza* z 1486 roku, podobnie jak inne postacie symbolizujące grzech (zło), np. asymetrycznie, karykaturalnie i z profilu głowy „uczonych w piśmie” otaczające frontalnie i centralnie, a więc zgodnie z symetrią, usytuowaną postać młodzieńczego Jezusa na obrazie Dürera *Jezus pomiędzy uczonymi*, z profilu przedstawione wyobrażenie szatana na bizantyjskich dekoracjach mozaikowych lub umieszczenie w dolnej części obrazu diabła z profilu kuszącego Józefa na ikonie *Narodzenie Chrystusa* (Szkoła Rublowa, XV w. Galeria Trietiakowska, Moskwa). W wyobraźni eschatologicznej, w apokaliptyce biblijnej, średniowiecznej ikonografii na lewicy znajdują się ci, którzy pójdą w ogień wieczny, na dół, do piekła (Mt. 25, 30), np. obrazuje taki podział m.in. *Sąd Ostateczny* H. Memlinga.

znacza prawica Boga – symbol łaski, opieki i zbawienia (Ps. 110, Mt. 26, 64), a więc również to wszystko, co mieści się po tej stronie, jest otwarte na życie w łasce i określa duchowość oraz wartości wyższe w człowieku. Analogicznie, kierowanie się na prawo to zdążanie ku światłu i przyszłości, wznoszenie się¹⁵. Paradoksalnie, chociaż nauka oficjalna uznaje pogląd o równoważności lewego i prawego, góry i dołu, przecież najnowsze badania genotypu człowieka ujawniają, iż ta równoważność nie jest taka oczywista i dla życia człowieka obojętna. Pomijając geograficzną asymetrię rozkładu lądów i mórz na powierzchni ziemi lub asymetrię rozmieszczenia wewnętrznych narządów w człowieku, np. układ krwionośny z sercem po lewej stronie, podanie chorującemu na fenylketonurię pożywienia z lewoskrętną postacią fenylalaniny (w genotypie człowieka lewoskrętna fruktoza i prawoskrętna glukoza potwierdzają istnienie asymetryczności) może spowodować tragiczny przebieg choroby, podczas gdy prawoskrętna jej postać takich skutków nie powoduje.

Asymetrycznie zobrazowana przez Dostojewskiego „cielesność Iwana” jako efekt „nadmiaru” (przerostu) własnego „ja” – podstawy własnej, solipsystycznej koncepcji życia, własnych wyobrażeń o życiu, w których wartość bliźniego sprowadza się do przedmiotu manipulacji w imię racji narzuconych przez inteligencję rozumową, czyniąc z niej schron – azyl przed cierpieniem za innych i z tego pułapu oceniając rzeczywistość („bilet” na życie, który zwraca Bogu Iwan), krzyżuje pisarz z innym rodzajem asymetrii, która polega na składaniu ofiary z siebie w imię miłości do bliźniego, służby dla Ty – liczy się nie „Ja” lecz „Ty” (taką postawę reprezentują np.: Alosza, Dymitr, Iliusza Sniegiriow, Grusza). Symbolicznie zatem wyraża postawa Iwana również istnienie zła jako ucieczki od Krzyża w znaczeniu „zawiśnięcia na Krzyżu”, a więc burzy koncepcję zbawczą, którą przynosi łaska Krzyża.

Asymetria, będąc również obserwowalną doświadczalnie cechą w planie ludzkich interakcji (kontakt Ja – Ty), w świecie artystycznym dzieł Dostojewskiego koresponduje z jego metodą realizmu i jednocześnie jest użyteczna (praxis) do wykorzystania w architekturze dzieł pisarza – buduje wprawdzie granice między innościami ale po to, by je przekraczając, łączyć. Nastawienie na podtrzymanie rozróżnialności (asymetria) umożliwia dialog, a więc każdorazowo dynamizuje relacje Ja – Ty, wprowadzając do niej nieprzewidywalne zmiany¹⁶. Dobro „odzyskane”, rodzące się z asymetryczności zderzeń ze złem, ożywia

¹⁵ Z Ewangelii wynika, że łotr ukrzyżowany po prawicy Zbawiciela jest lepszy od tego po lewicy; na fresku Michała Anioła *Stworzenie Adama* to prawa ręka Boga wlewa życie w lewą rękę człowieka; w apokaliptyce biblijnej na prawicy znajduje się lud odkupiony.

¹⁶ Podobny pogląd, powołując się na dzieło Bachtina – M. *Bachtin, Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 269, wyraża C. Emerson, *Niewspółobecność: czym jest, a czym nie jest*, przeł. M. Adamiak, [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 2, pod red. D. Ulicka, Universitas, Kraków 2009, s. 147–148.

w Aloszy duchowe pokłady miłości zdolnej do „zradzania innych” (określenie D. Jastrzębia)¹⁷. Można zaryzykować stwierdzenie, że gdyby nie było „spotkań w zlu”¹⁸ (np. Aloszy z Rakitinem, Aloszy z Iwanem lub z Fiodorem) prowadzących do konfrontacji z samym sobą i innym, który jest we mnie, a w relacji Ja – Ty z każdym Innym – Drugim, nie byłoby procesu przeobrażania się w żywą ikonę dziecka Bożego, którą nie tyle się jest (na co wskazuje „rdzeń”, który „ma” Alosza), ile każdorazowo trzeba odnawiać w starciach dobra ze złem przez kontakty z Drugim.

Dynamizm uzyskany przez krzyżowanie się perspektyw: zewnętrznej i wewnętrznej, w relacji symetria – asymetria na pierwszy plan w świecie artystycznym dzieł Dostojewskiego wysuwa funkcję asymetrii, odpowiadającą życiu powierzchni prawidłowość dialogizującą i dialektyzującą relacje interakcyjne w stosunkach międzyludzkich, symetrię z kolei w tejsze relacji sprowadza do pojęcia tendencji wyrównawczej, rozumianej jako „naddatek” – „jeden odpowiedzialny za wszystkich” – („ja bardziej niż inni”, mówi Alosza), dla której punktem odniesienia niezbędnym w samookreśleniu się, samoświadomości człowieka jest duchowe centrum nienarzucające się jako przymus – analogon „Powiedzianego” – lecz objawione w „Mówionym”¹⁹, tzn. w chwili wstrząsu duchowego, związanego z działaniem boskiej ekonomii Opatrzności; objawione w znaczeniu wydobywania, wyjawiania tego, co ukryte jest dla bohaterów Dostojewskiego wydarzeniem przenoszącym bohaterów w nową sytuację, która może się stać tropem prowadzącym do osiągnięcia duchowej równowagi pomiędzy miłością wychodzącą do Drugiego („za” Drugiego) a „wsobnością”. Równowaga ta wypełnia się w wolności przez akt wyboru wzięcia na siebie dobrowolnie Krzyża „Innego”: krzyż ojca bierze na siebie Iliusza, rodziny Karamazowów – Dymitr, młodego pokolenia – Aleksy, nawrócenia Rodiona – Sonia; analogiczną funkcję pełni gest wymiany krzyży przez Myszkina i Rogożyna oraz ofiarowanie krzyżyka Rodionowi przez Sonię, która otrzymała go od Lizawiety. Działania owe prowadzą do wewnętrznego piękna bohatera i w kontekście praxis chrześcijańskiej muszą przerodzić się w czyn owocujący powszechnym dobrem, które zmienia świadomość w relacji Ja – Ty i transformuje ją na działanie społeczne.

Jeżeli droga bohatera jest zgodna z jego wolą i sumieniem, i jest zjednoczona z łaską, dialog odkrywający przeciwstawne racje – dysharmonijną wewnętrzną niespójność celów bohaterów, pomieszanie wartości – przyjmuje wymiar dialogu prawdziwego, jako owocu ożywienia przez duchowy wstrząs

¹⁷ D. Jastrzęb, *Duchowy świat Dostojewskiego*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2009, s. 101.

¹⁸ Określenie A. Rażny, *Fiodor Dostojewski, filozofia człowieka a problemy poetyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1988, s. 66-nn.

¹⁹ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. E. Kowalska, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1998, s. 35, 232.

ukrytego w bohaterze obrazu ikony dziecka Bożego i wymaga rozpoznania tego samego obrazu w Drugim. Rozpoznanie to dokonuje się w oparciu o perspektywę wewnętrzną, otwierającą świadomość na tożsamość wspólnego im etosu Piękna, Dobra i Prawdy – wartości adekwatnych do życia w duchu Chrystusowym, a więc takich, które są ponad podziałami dotyczącymi racji cząstkowych ucieleśnianych przez bohaterów – nosicieli różnych idei. Na tym poziomie relacji etycznych postawa wychodzenia ku Innemu (*wnienachodimos't*) jako postawa chrześcijańskiej praxis realizuje się działaniem w przestrzeni cielesnej, odniesionej do innych egzystencji – braterskim byciem z innymi i dla innych, a nigdy nie w izolacji; staje się wyrazem obdarzania Drugiego tym, co honorując odmienność, łączy, czyli bezinteresownego obdarowywania miłością, zrozumieniem i akceptacją osoby Drugiego jako tożsamej ze mną („kochaj bliźniego swego, jak siebie samego”) i w łączności z Chrystusem. Właśnie taką postawę realizuje Aleksy w czynach chrześcijańskiej praxis, dorastając w ten sposób, jak się wydaje, do „bycia pięknym człowiekiem”. Całościowa „realizacja” – jego jako osoby w rozumieniu personalizmu chrześcijańskiego – wychodzi poza jednostkę i uzyskuje pełnię obrazu dopiero w pracy na rzecz innych; pracy „przynoszącej owoce”, tj. założenie nowej wspólnoty młodych opartej na szczęśliwych związkach międzyludzkich – zaczątku (ziarnie) urealnijającej się idei sobornosti²⁰.

²⁰ И.А. Есаулов, *Категория соборности в русской литературе (к постановке проблемы)*, [w:] *Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сборник научных трудов*, под ред. В.Н. Захарова, Петрозаводск 1994, s. 32-60.

LIMINALNOŚĆ NATURY KSIĘCIA MYSZKINA W KONTEKŚCIE BOSKIEGO PIĘKNA SZWAJCARSKIEJ PRZYRODY (NA PODSTAWIE POWIEŚCI *IDIOTA* F.M. DOSTOJEWSKIEGO)

EDYTA SZYMKOWIAK

Według teologii prawosławnej „Człowiek nie jest jedynie bytem czysto ludzkim, ale *przejściem* między dwoma bytami – ludzkim i Boskim”¹. Przytoczone słowo *przejście* ma szczególną wymowę. Konotując pewną konieczność ruchu, odrzuca a nawet neguje ono możliwość statycznej wykładni człowieka; w korelacji z kategoriami czasu i przestrzeni obliguje do dynamicznego ujęcia jego natury, mając na uwadze nieunikniony, dialektyczny proces nieustannego *stawania się*. Tym samym utrudnia postawienie mu ostatecznej diagnozy jako bytu absolutnego, którego poszczególne składowe mogą dać finalny rezultat. W takiej perspektywie nieosiągalna zdaje się być próba kategorycznego sądu nad człowiekiem wiecznie uwięzionym w uniwersum *pomędzy*.

Opisana wyżej jakość *bycia* staje się udziałem głównego bohatera powieści *Idiota* F.M. Dostojewskiego. Liminalny² charakter jego natury ujawnia się wraz

¹ D. Jewdokimow, *Człowiek przemieniony. Fiodor M. Dostojewski wobec tradycji Kościoła Wschodniego*, Poznań 2009, s. 125.

² „*Liminalny* od słowa *limen*, które oznacza ‘próg’ albo ‘wejście’. W fazie liminalnej nowicjusz znajduje się na progu, w drzwiach, nie korzysta już z poprzedniej tożsamości, nie posiada jednak nowej. Okres ten uważany jest za czas zastanowienia nad właściwościami tożsamości ogólnie, a także nad uprzednią oraz przyszłą tożsamością własnej osoby” (D. Fredericksen, *Przez żelazną kurtynę* [w:] D. Fredericksen, M. Hendrykowski *Kanał*, Poznań 2007, s.70).

z doświadczeniem boskiego piękna przyrody, mającego miejsce w Szwajcarii. Metafizyczny wymiar tego kraju, gdzie kategorie czasu i przestrzeni nabierają innego znaczenia uwarunkowany jest jego górskim klimatem, odznaczającym się leczniczym działaniem nie tylko na ciało, lecz także na duszę.

Bywało – pójdziesz gdzieś w góry, staniesz samotnie na szczycie, a wokół sosny: stare, ogromne, oblepione żywicą. Wysoko na skale widzisz stary średniowieczny zamek, ruiny; nasza wiosna daleko w dole, ledwie widoczna; jaskrawe słońce, błękitne niebo i dziwna cisza. I wtedy się zdarzało, pamiętam; wydaje ci się, że cię coś wzywa, woła i że gdybyś szedł ciągle prosto przed siebie, bardzo długo i daleko i przeszedł tamtą linię, gdzie niebo spotyka się z ziemią, to znalazłbyś ostateczną zagadkę i ujrzał nowe życie, tysiąc razy mocniejsze, intensywniejsze niż u nas³.

Istotę wieloplanowej symboliki góry można odczytać w kluczu hierofanii M. Eliade⁴. Jak pisze H. Chałacińska, „dla chrześcijanina góra to oś, „pępek świata”, gdyż oznaczając punkt najbliższy nieba stanowi środek świata – punkt stałego oparcia”⁵. Specyfikę tego duchowego filaru można interpretować jako proces ciągłego poszukiwania substancjonalności człowieka bytu – dopiero rozpoznanie symbolu centrum warunkuje możliwość samookreślenia. Istotną rolę odgrywa tu mit kosmicznej góry „wyrażający związek między niebem a ziemią”⁶. Góra jako spoiwo dwóch polarnych sobie światów pozwala nawiązać kontakt z Bogiem. Jej wertykalna perspektywa przeciwstawiona horyzontalnej zakłada naruszenie ciągłości ziemskiego czasu, a tym samym przejście w wyższą pozaczasową realność.

Taka orientacja sprzyja uświadomieniu sobie obecności w przestrzeni sakralnej, obcowania z boską naturą. Jednakże grzeszność człowieka nie pozwala przerwać więzi z ziemską rzeczywistością; co więcej, człowiek niezdolny jest całkowicie poznać Bożej istoty. „Uczestniczymy w Bożej naturze i jednocześnie jest ona dla nas niedostępna”⁷. Antynomiczny charakter tej relacji tłumaczy się niedoskonałością natury człowieka, skażonej grzechem pierwotnym. Na tym też polega tragizm ludzkiego istnienia – tragizm wiecznego bycia *po między* i tragizm uświadomienia sobie konieczności takiego stanu rzeczy.

Tak więc uczucie przebywania w jakiejś niezemskiej, mistycznej rzeczywistości ogarnia chorowitego Myszki. Pałący ból doznawania czegoś niepojętego męczy wrażliwe serce księcia. Piękno wszechmocnej przyrody rodzi uczucie szczęścia, radości życia i jednocześnie smutku, zgryzoty, powodując rozłam

³ F.M. Dostojewski, *Idiota*, tłum. Justyna Gładys, Kraków 2006, s. 46. Dalej wszystkie cytaty z tego źródła – w nawiasie ze wskazaniem numeru strony.

⁴ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia: wybór esejów*, Warszawa 1970, s. 61–63.

⁵ H. Chałacińska-Wiertelak, *Idea teatru w powieściach Dostojewskiego*, Poznań 1988, s. 17.

⁶ Ibidem.

⁷ W. Łoski, *Teologia mistyczna kościoła wschodniego*, tłum. I. Brzeska, Kraków 2007, s. 71.

w jego duszy. „Jest to swoiste doświadczenie nieba na ziemi, przecucie rzeczywistości przemienionej”⁸. Takie przeobrażenie rzeczywistości grozi utratą świadomości w jej percepcji, jednakże z drugiej strony staje się asumptem do uzmysłowienia obecności wyższych, kosmicznych sił na Ziemi, ujawnienia Bożej tajemnicy.

W związku z powyższym, jak można sądzić, rola Myszkina nabiera nowego znaczenia. Niosąc brzemień poznania niewidocznego jest on pośrednim ogniwem między widzialnym a niewidzialnym, „posłańcem” wezwany do głoszenia bożej tajemnicy – Prawdy.

Takie liminalne położenie księcia wpisuje się w symboliczną strukturę ikony. Jak pisze P. Florenski, ikona „jest granicą między światem widzialnym i światem niewidzialnym”⁹. Będąc dostrzegalnym dla oka obrazem-symboliem staje się duchowym widzeniem niewidzialnego. Należy tu podkreślić znaczenie symbolu jako swego rodzaju ukierunkowanego aktu, zawsze wiodącego ku czemuś.

Powszechne rozumienie symbolu jako czegoś samoistnego, częściowo względnie prawdziwego, jest w istocie fałszywe, symbol bowiem albo jest czymś więcej, albo czymś mniej. Jeśli symbol jako coś celowego osiąga swój cel, to jest naprawdę nieodłączny od owego celu – od wyższej rzeczywistości, którą ukazuje. Jeśli takiej rzeczywistości nie ukazuje, to znaczy, że nie osiąga celu, a więc w ogóle nie można dopatrywać się w nim żadnej organizacji, formy¹⁰.

W ten sposób ikona, jako wcielenie tak rozumianego symbolu, niosącego pewną intencję „wprowadza świadomość widza w świat ducha, ukazuje tajemne i nadprzyrodzone zjawiska”¹¹. Posługując się mechanizmem *przejścia*, narusza ona stałość granic – zarówno kategorii czasu, jak i przestrzeni („про-странство”) (orientując samo *przejście* („странствие”)¹² celem wpisanego w swą strukturę zamysłu). Jednakże pozorny rozkład w stosunku wewnętrznym tych dwóch koordynat nie prowadzi ku chaosowi (przecież usytuowanie ikony „na rozdrożu” dwóch światów i w odstępach różnych według upływu kategorii czasu prowadziłyby na pozór właśnie do arytmii w postrzeganiu rzeczywistości, a może nawet ku jej całkowitej utracie). Umocniona czasowo-przestrzenna struktura „immanentnie rozpada się na korzyść transcendentnego sensu”¹³. Istotę danego

⁸ E. Mikiciuk, *Chrystus w grobie i rzeczywistość Anastasis*, Gdańsk 2001, s. 37.

⁹ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997, s. 128.

¹⁰ Ibidem, s. 130.

¹¹ Ibidem, s. 131.

¹² Gra słów. W jęz. rosyjskim *пространство* oznacza przestrzeń natomiast *странствие* wędrówkę, synonimicznie bliską słowu *przejście*.

¹³ H. Chałacińska-Wiertelak, *Театр Достоевского и размышления Павла Флоренского о русской иконе*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1993, vol. XXV, pod red. A. Markunasa, s. 22.

sensu tłumaczy się możliwością nabycia przez rozpadającą się granicę „wartości wiążącej i jednoczącej linii”¹⁴.

Co za tym idzie, przesłaniem ikony staje się scalenie dwóch skrajności, „po-przez proces powstawania formy z chaosu”¹⁵, tworzących, chciałoby się powiedzieć, świętą więź – Całość. Tak pojmowane zjednoczenie nie może się jednak dokonać bez udziału bodaj czy nie węzłowego komponentu. H. Chałacińska, w kontekście dzieła sztuki, a ściślej twórczego aktu, nazywa go „aktywną energią”¹⁶. Z perspektywy teologii ikony możemy nadać mu imię Bożej łaski. „A ikona, będąc zjawiskiem, energią, światłem jakiegoś bytu duchowego, a ściślej mówiąc, łaską Bożą, jest czymś więcej, niż chce to uznać myśl”¹⁷. W ten oto sposób dopiero za pomocą łaski realizuje się akt zjednoczenia, nadając pozornie bezładnej dwoistości charakter harmonijnej jedności.

Odbicie powyższej kategorii *przejścia* a także swoistego połączenia, dokonujące się w wewnętrznej strukturze ikony daje się zauważyć w pięknie szwajcarskiej scenerii. Myszkini staje się tu świadkiem niezwykłych zjawisk zachodzących, jak by wydawało się, w niedostępnym dla człowieka, autonomicznym świecie przyrody, a także mających niepośledni wpływ na uświadomienie liminalnej pozycji.

Pierwsze, zasługujące na uwagę, spotkanie z duchem przyrody następuje w chwili uczucia odosobnienia i „szczególnego niepokoju” (s. 46). Te niewyraźne doznania nawiedzają księcia, gdy wpatruje się w proces opadania wody. „Mieliśmy tam w Szwajcarii wodospad, nieduży taki – wysoko, u góry lał się cienką stróżką; prawie prostopadle do ziemi” (s. 46). Akt spływania naprowadza myśl na upływ ziemskiego czasu. Skoncentrowana woda dochodzi do urwiska, gdzie nieuchronnie spadnie w dół, pozostawiając za sobą jęczący szum zanikający w wodnych głębinach. Piana opadającej wody ukazuje się „tu i teraz”¹⁸ przed oczami, przez prawie że niedostrzegalną chwilę i znika. Konieczność tego zdarzenia sytuuje się w dokonującym się w czasie procesie, mającym swój początek i koniec. Jednakże mimowolnie rodzi się pytanie: czy wody w wodospadzie ubywa? Nieustannie spływając, ostatecznie zakreśla krąg, by po pewnym czasie znaleźć się w tym samym miejscu. Posługując się słowami H. Chałacińskiej można powiedzieć, że ten żywioł „słabnący i zanikający skrywa przeciwną swej energii ukierunkowaną, dynamiczną siłę, która połączy w jednej uniwersalnej skali wszystkie rozdzielone od siebie znaczenia – fragmentaryczne i krótkotrwałe”¹⁹.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ P. Florenski, op. cit., s. 134.

¹⁸ H. Chałacińska, *Театр Достоевского...*, op. cit., s. 22.

¹⁹ Ibidem.

Takie odczytanie pozwala stwierdzić, że osobliwość tej siły panującej w żywiole, nigdy nie zanikającej, charakteryzuje się paradoksalnie wiecznym trwaniem *w czasie*, a tym samym dążeniem do odrodzenia na zasadzie swoistej synergii czasu – połączenia jego dwóch krańcowych punktów: początku i końca – gdzie początek będzie końcem, a koniec początkiem.

Męczące dla duszy doznania przeszywają księcia na wskroś, wywołując zmieniające się uczucia niepokoju i prawdziwej pokory. Niepokój jest tu naturalnym przejawem doczesnej troski, natomiast pokorę można uznać za oddanie samego siebie, zawierzenie swego losu Bożej łasce.

Należy tu jeszcze raz prześledzić akt wchodzenia na górę. Myszkina penetruje leśną gęstwinę zanurzając się coraz bardziej w głębię niezbadanego terytorium. Obcując z pięknem wszechmocnej przyrody, dochodzi on do źródła-przyczyny – dostarczającej skrytą energię – góry. Zdobywając jej szczyt, odnajduje się w samym centralnym organie tego „krwionośnego” układu – w sercu poznania transcendentnej wiedzy. „Wioska daleko w dole ledwie widoczna” (s. 46), a wokół „jaskrawe słońce, błękitne niebo i dziwna cisza” (s. 46). W tyle – cienie ziemskiej rzeczywistości, przed nim odkrywająca się jedność pełni. Zestawienie właśnie takich słów dla opisanego, zdawałoby się, zstępującego świata duchowego świadczy o pewnej spójności, zgodności. Niebiański lazur, przepełniony promienistą energią słońca wprowadza wszechogarniającą harmonię, przesyconą niezemską ciszą.

Jeśli pierwsze spotkanie z pięknem przyrody można nazwać obserwacją działania wyższej siły stojąc z boku, to drugie spotkanie jawi się jako całkowite objęcie – ulokowanie Myszkina wewnątrz swego aktu. Jednakże nie należy uważać takiego poznania za absolutne. Książę mimo wszystko pozostaje ziemską istotą – materią w formie śmiertelnego ciała. Ta konieczność sprawia trudność w zdefiniowaniu jego miejsca w ziemskiej rzeczywistości. Jak można sądzić, Myszkina znajduje się w stanie nieokreślonym, na rozdrożu dwóch światów, w ciele okrytym powłoką skóry, z duszą rozświetloną blaskiem Bożej łaski. Myszkina odczuwa wyższą energię wzrokiem duchowym, jednakże odbiera ziemskie fenomeny okiem człowieczym. Taki stan jest

wyrazem przejścia z jednej sfery do drugiej i równocześnie jest symbolem. Czego jest symbolem? Dla sfery niebiańskiej – symbolem tego, co ziemskie, dla sfery ziemskiej – symbolem tego, co niebiańskie. [Ten stan] pojawia się wówczas, gdy świadomości naszej dane są oba brzegi życia, choć w różnym stopniu wyrazistości. Zachodzi to, głównie rzecz biorąc, przy przechodzeniu z jednego brzegu na drugi, a być może i wówczas, gdy świadomość trwa na granicy między owymi sferami i niezupełnie obca jest jej percepcja podwójna²⁰.

Taką pozycję można zinterpretować w aspekcie symboliki liminalnej, to znaczy bycia „na progu” – na granicy. Wychodząc z utraty struktury w cało-

²⁰ P. Florenski, op. cit., s. 113.

ściowej budowie swej osobowości, człowiek podporządkowuje się dynamiczno-dialektycznemu prawu rozwoju. Burząc szkielet swej, determinowanej ze-wnętrznymi czynnikami, konstrukcji, wchodzi on w stadium pewnej niedookreśloności, by za pomocą reinterpretacji, rewaloryzacji wartości zrekonstruować harmonijną całość swojego bytu. Poruszając się na peryferiach świadomości, podlega on pewnej marginalizacji, ukierunkowanej na odrzucenie swej przynależności do czegokolwiek. Tym samym podaje w wątpliwość stabilność i równowagę swego jestestwa.

Tak rozumiana liminalność jest i udziałem księcia Myszkina. Oscylując na granicy dwóch płaszczyzn bycia traci on oparcie zarówno z jednej, jak i z drugiej strony. Jednakże ta (anty)pozycja wymaga pewnego przewrotu, bowiem konfrontując się z obiema stronami, mimowolnie wchodzi z nimi w dialektyczny dialog, którego celem będzie pojednanie ich antagonistycznych sił. Ta „pozażyciowa aktywna pozycja”, na pierwszy rzut oka alogiczna, bo przecież tylko bycie „wewnątrz życia” zakłada aktywność, paradoksalnie zakłada możliwość zjednoczenia tych antynomicznych, przeciwstawnych wartości, wykluczających się wzajemnie (będąc w obrębie jednej z nich). W takim ujęciu nieco inną postać przybiera kategoria góry; wprawdzie zachowuje swój mitologiczno-symboliczny charakter oparcia, lecz nie centrum świata, a pewnej „pozaświatowości”, umożliwiającej obiektywną obserwację zarówno ziemskiej, jak i Bożej strony, a tym samym przyjęcie aktywnej pozycji względem ich obu.

Tak więc doświadczenie boskiego piękna szwajcarskiej scenerii stymuluje u Myszkina proces stopniowego uświadamiania liminalnego charakteru swej natury. Estetyczne doznanie piękna i harmonii w przebóstwionym świecie przyrody przeistacza się w przeżycie egzystencjalne, będące swego rodzaju zapowiedzią zbliżających się konfrontacji na ziemi rosyjskiej.

PIĘKNY CZŁOWIEK MICHAŁA ZOSZCZENKI. WOBEC SOCREALISTYCZNEJ KATEGORII WZNIOSŁOŚCI

AURELIA KOTKIEWICZ

Socrealizm, interpretowany jako fenomen estetyczny, jest obecny w dyskursie kulturowym i politycznym Rosji radzieckiej od lat trzydziestych do końca pięćdziesiątych XX wieku¹. Podstawową funkcją realizmu socjalistycznego, oprócz perswazji i propagandy², staje się funkcja kreatywna; celem finalnym jest bowiem przekształcenie rzeczywistości zgodnie ze swoiście rozumianymi ideałami piękna i harmonii. Proces przekształcenia świata realnego miał opierać się na wzorcach, wypracowanych przez kulturę antyczną. Na wystawie sztuki radzieckiej, zorganizowanej w 1933 r., Maksym Gorki, prawodawca nowej estetyki, zwrócił się z apelem do twórców rodzimych, by ci w swojej pracy czerpali z osiągnięć artystów starożytnej Grecji, idealizujących rzeczywistość:

Przecież Grecy też nie byli takimi, jak przedstawiali ich artyści Hellady, obdarzeni sporą wyobraźnią. W ich realistycznych obrazach da się zauważyć pewną dozę idealizacji. (...) Opowiadamy się za akademicką, idealną i precyzyjną formą w sztuce. (...) Nasi artyści także nie powinni rezygnować z idealizowania rzeczywistości radzieckiej i nowego człowieka³.

¹ ob. P. Fast, *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej*, Universitas, Kraków 2003.

² O perswazyjnej funkcji socrealizmu pisał m.in. Lenin: „Literatura powinna stać się częścią wielkiej sprawy proletariatu, „kółkiem i śrubką” jedyne, wielkiego socjaldemokratycznego mechanizmu, wprowadzanego w ruch przez awangardę klasy robotniczej”, [w:] В.И. Ленин, *Партийная организация и партийная литература*, „Новая жизнь” 1905, № 12, <http://chkrpf.narod.ru/Texts/VIL12-099.htm> (15.11.2012). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia cytowanych fragmentów pochodzą od autorki niniejszego artykułu. Zob. też L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, Instytut Literacki, Paryż, 1976–1978.

³ Cyt. za: А. Блюмбаум, *Оживающая статуя и воплощенная музыка: контексты „Старого юноши”*, „Новое литературное обозрение” 2008, № 89, <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/789/> (15.11.2012).

Owa idealizacja rzeczywistości prowadziła do rozmycia granic między światem realnym a idealnym. W epoce dyktatu socrealistycznego kategoria piękna, oznaczająca tęsknotę za nowym łaodem i harmonią, zespala się z kategorią wzniosłości⁴. Sformułowana przez retorów rzymskich, utożsamiających ją z górnolotnym stylem, powagą, nadzwyczajnością, kategoria wzniosłości wpłynęła na świadomość estetyczną romantyków i modernistów, stając się także kluczem dla rozumienia wrażliwości postmodernistycznej⁵.

Wzniosłość, owa „zdolność porywania i podnoszenia ducha, łączona z wielkością myśli, głęboością uczuć”⁶, w realizmie socjalistycznym uzyskuje nie tylko wymiar estetyczny czy psychologiczny, lecz niesie ze sobą dodatkowe konotacje semantyczne: kojarzy się z potęgą władzy i wielkością nowego państwa.

Kategoria wzniosłości, zawsze związana z poszukiwaniem ładu i sensu, buduje szczególną postawę wobec świata, skierowaną na dostrzeganie w nim tego, co niepospolite i wielkie, choć oparte na zasadzie prawdopodobieństwa⁷. Rytualizuje życie codzienne, przejawiając się w niezliczonych marszach, manifestacjach, widowiskach z udziałem ogromnej liczby statystów, paradach gimnastycznych. Jest nieodłącznym elementem sztuki radzieckiej: pojawia się w malarstwie (Aleksander Dejneka), rzeźbie (Wiera Muchina), architekturze (Władimir Tatlin), kinie (Wsiewołod Pudowkin, Siergiej Eisenstein, Aleksander Dowżenko), teatrze (Wsiewołod Meyerhold), pieśni masowej (Isaak Dunajewskij). Takie figury wzniosłości jak wielkie budowle, kanały, przestrzenie morskie i powietrzne, emocjonalnie oddziałują na odbiorcę, kształtując jego postawę etyczną i estetyczną, przytłaczają, wzbudzają strach, ale i rodzą entuzjastyczną wiarę w nieograniczone możliwości człowieka⁸.

Patos i monumentalizm, nieodłączne atrybuty wzniosłości, wyrażają się w obrazie człowieka „wyższego porządku”. Wykreowanie owego wzorca osobowościowego, którym mógł być zarówno rewolucjonista, działacz społeczny, bohater pracy oddany idei budownictwa socjalizmu, jak i alpinista, lotnik, badacz polarny, sportowiec, stawało się najważniejszym zadaniem literatury socrealistycznej. Istotą nowego projektu antropologicznego była „pieriekowka” czyli gruntowna i całkowita przemiana psycho-fizyczna człowieka. Pojęcie „pierie-

⁴ Zdaniem K. Klark wzniosłość jest cechą charakterystyczną prozy socrealistycznej; zob. K. Clark, *The soviet novel. History as ritual*, University of Chicago Press, Chicago, 1985, s. 9.

⁵ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków 2000, s. 133.

⁶ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1976, s. 200.

⁷ A. Legeżyńska, *Krytyk jako domokrązca. Lekcje literatury z lat 90.*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 222.

⁸ Przykładem mogą być filmy radzieckie lat 30.: *Entuzjazm (Symfonia Donbasu)* Dżigi Wier-towa (1931), *Lotnicy* Julija Rajzman (1935), *Aerograd* Aleksandra Dowżenko (1935), *Szalony lotnik (Walerij Czkałow)* Michaiła Kałatozowa (1941).

kowki”, oparte na entuzjastycznej wierze w nieograniczone możliwości człowieka, który w imię budowy nowego świata jest w stanie przekroczyć wszelkie bariery i ograniczenia, w latach trzydziestych ubiegłego wieku zdominowało ówczesny dyskurs kulturowy, wyznaczając twórcom obowiązek kreowania rzeczywistości idealnej, ucieleśniającej marzenia o pięknym czyli doskonałym i harmonijnym społeczeństwie przyszłości, a także uprawomocnianie takiego jej obrazu poprzez kształtowanie uczuć, nastrojów i emocji odbiorcy.

U podstaw ideału „bolszewickiego androgyna” leży odwieczna tęsknota człowieka za utraconą mistyczną pełnią, „jednością bez pęknięć”, całością na wszystkich poziomach⁹. Ten wzorzec pięknej, doskonałej istoty jest mocno zakorzeniony w rosyjskiej tradycji kulturowej, poczynając od bylin staroruskich¹⁰ i literatury hagiograficznej, na koncepcjach filozoficznych i społecznych XX wieku kończąc. Dążenie do absolutu, czyli doskonałości etycznej i estetycznej, przenika duchowość prawosławną, opartą na greckim ideale piękna fizycznego i duchowego¹¹ i głębokim przekonaniu, że Królestwo Boże jest w człowieku. Źródła wiary w potęgę człowieka i jego możliwości panowania nad światem tkwią także w teorii „bogotwórstwa” Maksyma Gorkiego i Anatola Łunaczarskiego¹², wykazując jednocześnie wiele podobieństw z poglądami radykalnej inteligencji rosyjskiej lat sześćdziesiątych XIX w., opartych na materializmie antropologicznym Ludwika Feuerbacha, zgodnie z którym wartość (piękno) człowieka mierzona jest jego korzyścią społeczną, a moralność opiera się na racjonalizmie. Przekonanie o boskości ludzkiej natury jest także podstawą filozofii „przebóstwienia”, charakterystycznej dla symbolizmu rosyjskiego¹³, ma wpływ na formowanie się poglądów rosyjskiej awangardy artystycznej pierwszych lat powojennych¹⁴. Filozoficzną podstawę poszukiwania boskiego pierwiastka w człowieku oraz ideału duchowej jego przemiany, wyznaczył jeszcze na prze-

⁹ M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 119.

¹⁰ Socrealistyczny „богатырь” jest konstrukcją mityczną, wzorowaną na bohaterach bylin staroruskich. Wzorcowym przykładem jest Rachmietow, bohater powieści Michaiła Czernyszewskiego *Co robić?*, przejawiający takie cechy, jak radykalizm sądów, bezkompromisowość, maksymalizm etyczny.

¹¹ Starożytni Grecy uznawali trzy najwyższe rodzaje wartości: dobro, piękno, prawdę. Pojęcie piękna Platon utożsamiał z zaletami charakteru, z pięknem moralnym. Dla Arystotelesa pięknem było to, co dobre i przyjemne, W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 9.

¹² Współczesny Prometeusz, zdaniem Łunaczarskiego, to „Wszeczczłowiek – istota nieśmiertelna, nieustraszona, uskrzydłona miłością”, [w:] К. Чуковский, *Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского*, предисловие И. Андроников, Искусство, Москва 1979, s. 182.

¹³ „Istota przebóstwienia polega na wejściu w sferę życia boskiego, czego rezultatem ma być upodobnienie się do Boga”, [w:] I. Malej, *Eros w symbolizmie rosyjskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 41.

¹⁴ Zob. A. Turowski, *Między sztuką a komuną (Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932)*, Universitas, Kraków 1998.

łomie XIX/XX wieku Fryderyk Nietzsche. Jego koncepcja „nadczołowieka” wywarła silny wpływ na bolszewickie koncepcje stworzenia nowej, doskonałej istoty ludzkiej¹⁵. Jednym z pionierów „transhumanizmu”, rozumianego jako przekroczenie granic własnego człowieczeństwa, był rosyjski filozof Mikołaj Fiodorow, którego koncepcja „wspólnego czynu”, czyli pracy nad przezwyciężeniem śmierci i zmartwychwstaniem pokoleń, wykazuje podobieństwo z modernistycznym wyobrażeniem o kosmicznej jedności¹⁶.

Marzenia o nieśmiertelności przybrały w Rosji radzieckiej charakter eksperymentu społecznego; w latach czterdziestych ubiegłego wieku powstaje nowa gałąź medycyny – juvenologia. Celem owej nauki o zachowaniu młodości i sposobach odmładzania organizmu miało być stworzenie istoty stanowiącej jedność biologiczną, społeczną i duchową. Formowanie modelowego człowieka, owego *homo faber*, reprezentującego postawę rewolucyjnej świętości (poświęcenia dla idei), podporządkowanego energii kolektywu, przejawiającego potęgę woli i tworzenia, szczególne zainteresowanie wzbudza u liderów nowej władzy, np. u Lwa Trockiego, który wielokrotnie wypowiadał się na temat ideologicznej „przebudowy” społeczeństwa, inspiracji szukając w zdobyczach współczesnej nauki i psychologii. Dotyczy to zwłaszcza bardzo popularnej w Rosji radzieckiej lat dwudziestych psychoanalizy Zygmunta Freuda. Trocki, zafascynowany Freudem, dostrzegał możliwości wykorzystania teorii wiedeńskiego psychiatry w dziele stworzenia nowego człowieka radzieckiego dzięki wykorzystaniu technik, służących kontrolowaniu jego procesów psychicznych¹⁷. Podobne sądy bliskie są koncepcji Aleksandra Bogdanowa, określanej mianem empiriomonizmu. Zdaniem tego ideologa „Proletkultu”, psychiatry z wykształcenia, nowy człowiek, panujący nad przyrodą, narodzi się w procesie kolektywnego przekształcania świata, skierowanego na realizację jedności ludzkości i natury¹⁸.

Nowy typ antropologiczny – człowiek kolektywu – stał się jednym z najważniejszych motywów literatury socrealizmu, jego realizacji artystyczne przynoszą różnorakie efekty, by wymienić choćby twórczość Borysa Pilnika, Isaaka

¹⁵ Zob. R. Pipes, *Rewolucja rosyjska*, przeł. T. Szafar, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994. Aleksander Etkind, literaturoznawca i psychiatra rosyjski, podkreśla ogromny wpływ niemieckiego filozofa na światopogląd bolszewicki, oparty na deifikacji ludzkości, zob. A. Эткинд, *Эрос невозможного. История психоанализа в России*, Медуза, Санкт-Петербург 1993.

¹⁶ Teoria Fiodorowa mocno wpłynęła na twórczość Andrieja Platonowa, zob. A. Pomorski, *Duchowy proletariusz. Przyczynek do lamarkizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX–XX wieku (na marginesie antyutopii Andrieja Platonowa)*, OPEN, Warszawa 1996.

¹⁷ Por. wypowiedź Trockiego z 1923 r.: „Tworzymy konkretnego człowieka naszej epoki, walczącego o stworzenie takich warunków, w których wyrośnie harmonijny obywatel komuny”, [w:] Л. Троцкий, *Задачи коммунистического воспитания*, w tegoż, *Проблемы культуры. Культура переходного периода*, http://bookz.ru/authors/trockii-lev/problemi_613.html (15.11. 2012).

¹⁸ Zob. A. Turowski, op. cit.

Babla, Wsiewołoda Iwanowa, Michaiła Bułhakowa, Jurija Oleszę, Mikołaja Ostrowskiego, Andrieja Płatonowa. Przeobrażenie ludzkiej świadomości jest też podstawą konstrukcyjno-ideologiczną monumentalnej książki *Kanał Białomorsko-Baltycki imienia I. W. Stalina* pod redakcją Maksyma Gorkiego.

Sam Gorki tak wypowiadał się o nowym bohaterze:

Niech diabli wezmą wszystkie wady człowieka razem z jego cnotami, – nie dlatego jest on dla mnie ważny i drogi, – drogi jest mi przez swoją wolę życia, przez ogromny upór, który pozwala przekraczać samego siebie, pozwala wyrwać się z okowów historii, podskoczyć wysoko, ponad własną głowę, przedrzeć się przez meandry rozumu...¹⁹.

Wiara w kreacyjne możliwości człowieka, któremu dane będzie dokonać transformacji rzeczywistości legitymizuje zbrodnie, popełniane przez niego w imię nowego szczęśliwego świata. Bohater powieści Władimira Zazubrina *Drzazga. Opowieść o Niej i o Niej*²⁰, czekista Andriej Srubow, nieubłagany strażnik rewolucji, popełniane przez siebie zbrodnie usprawiedliwia wyższą koniecznością dziejową. Jednakże wysiłki zmierzające do zracjonalizowania zła i zagłuszenia sumienia, doprowadzają Srubowa do szaleństwa. Przewrotność totalitaryzmu w procesie powstawania nowego człowieka polegała bowiem na tym, że osiągnięcie ideału musiało zostać okupione pogwałceniem wolności wewnętrznej.

W okresie obowiązującego „paradygmatu kulturowego” jakim był socrealizm²¹, powstaje trylogia Michaiła Zoszczenki. Tym mianem autor *Arystokratki* określił trzy, w swoim mniemaniu najważniejsze, powieści: *Przywrócona młodość*, *Niebieska księga*, *Przed wschodem słońca*. Już sam fakt powstania dzieł w latach ortodoksji stalinowskiej, obliguje badacza do ustalenia ich związku z funkcjonującym schematem ideologicznym. Choć trylogia Zoszczenki jest próbą zawarcia kompromisu z kanonem sztuki socrealistycznej, twórca zwraca się w niej przede wszystkim ku wartościom moralnym, zanegowanym przez epokę.

Zaproponowana przez Zoszczenkę koncepcja nowego, „pięknego” człowieka powstaje w wyniku ścierania się i konfrontacji różnorodnych wzorców, wypracowanych przez literaturę rosyjską, poczynając od XIX-wiecznych utopii społecznych, poprzez modernistyczne idee „wszechjedności”, nietzscheańską koncepcję nadczłowieka, aż po komunistyczny projekt „pieriedielki” osobowości ludzkiej. Zoszczenko twórczo asymiluje chore, ciemne strony własnej osobowości z ukrytymi pokładami mocy, ucieleśniając swoje marzenie o osiągnięciu psychicznej i fizycznej pełni. Konflikt wewnętrzny pisarza pomiędzy potrzebą pozostania człowiekiem „osobnym”, co wiązało się ze świadomością przynależności do poprzedniej epoki, a jednoczesnym pragnieniem bycia sil-

¹⁹ К. Федин, *Горький среди нас*, Советский писатель, Москва 1968, s. 255.

²⁰ В. Зазубрин, *Щепка (Повесть о Ней и о Ней)*, „Наш современник” 1989, № 9.

²¹ P. Fast, op. cit., s. 138–139.

nym, podporządkowanym nowej historycznej konieczności, uwidocznił się już na początku jego drogi artystycznej, rodząc poczucie winy i stając się podłożem choroby.

W trylogii przewija się cała plejada „niepotrzebnych typów” – reprezentantów odchodzącej w przeszłość formacji rosyjskich inteligentów, indywidualistów i marzycieli wegetujących na obrzeżach społeczeństwa. „Szynelowy”, bezwolny, bezradny, o kruchej cielesności bohater, z którym twórca mocno się utożsamiał, nie miał racji bytu w świecie, wymagającym siły i zdecydowanych działań, nie potrafił bowiem zniszczyć w sobie pierwiastka duchowego. Postawa nieprzystosowanego do życia inteligenta, który nie mógł odnaleźć się w sytuacji próżni etycznej i estetycznej, zostaje przeciwstawiona nowemu kolektywnemu człowiekowi (szczególny typ bohatera wczesnych opowiadań i felietonów). Brzydota moralna, eksponowana szczególnie w *Niebieskiej księdze*, przejawiająca się w postawie, zachowaniu i działaniach ludzi różnego autoramentu: działaczy historycznych, społecznych, politycznych, artystów, tworzących na przestrzeni dziejów, oraz przeciętnych mieszkańców „komunałki” rodzi niewiarę w postęp moralny ludzkości oraz sceptycyzm Zoszczenki co do sensu działań, podejmowanych w celu zmiany psychiki człowieka. Sceptycyzm wobec „pieriekowki” człowieka nie wyklucza oczywiście sensu refleksji nad naturą ludzką. Zoszczenko występuje w swoich utworach przeciwko „estetyzacji” prostego człowieka, demitologizuje wyobrażenia rosyjskiej inteligencji o moralnej sile i duchowym pięknie ludu.

Trylogia Zoszczenki jest ewenementem artystycznym w skali epoki, wymyka się ortodoksyjnemu socrealizmowi, który zanegował istnienie duszy, odrzucił pogłębioną analizę psychologiczną i wykluczył eksperyment artystyczny. Polemika z doktryną uwidacznia się w akcentowaniu prywatności, w sprzeciwie wobec narzucanemu twórcy przekonaniu o plastyczności natury człowieka i możliwościach stworzenia idealnej istoty ludzkiej. Choć twórca nie udał się „kapitalny remont organizmu”, konflikt pomiędzy światem wewnętrznym (osobnym) a zewnętrznym prowokuje wciąż aktualne pytania o granice autonomii jednostki w obrębie narzuconej struktury społecznej²². Istotą sytuacji egzystencjalnej człowieka jest „tragiczna wzniosłość”, wynikająca z rozdarcia między naturą a wolnością, bytem a powinnością, światem a sobą. Ten stan ducha bohatera odchodzącej epoki bardzo sugestywnie wyraził Mikołaj Kawalerow z powieści *Zawiść* Jurija Oleszy:

Chciałbym krzyknąć. Kto dał mu prawo, by przytłaczał mnie sobą? Czy jestem gorszy od niego? Czy jest mądrzejszy? Czy ma bogatą duszę? Czy posiada subtelniejszą organizację

²² Istotą sytuacji egzystencjalnej człowieka jest „tragiczna wzniosłość”, wynikająca z rozdarcia między naturą a wolnością, bytem a powinnością, światem a sobą, zob. M. Janion, *Prace wybrane*, t. 2, *Tragizm, historia, prywatność*, red. M. Czermińska, Universitas, Kraków 2000, s. 49.

wewnętrzna? Jest silniejszy? Ważniejszy? Czy jest czymś więcej niż ja, nie tylko dzięki swemu stanowisku, lecz w istocie rzeczy? Dlaczego mam uznawać jego przewagę?²³

Pojęcie „pieriekowki” miało u Zoszczenki subiektywne podłoże, rozumiał je pisarz jako proces scalania swojego wewnętrznego świata, wiodący od fascynacji biologiczną witalnością i siłą psychiczną „nowego człowieka”, poprzez satyryczny wobec niego dystans, aż do prób przekroczenia własnych psychicznych i fizycznych ograniczeń. Trylogia, a szczególnie powieść *Przed wschodem słońca*, pełniąc rolę autoterapii, w swoim głębokim wymiarze odnosi się do, cytując Hanne Segal, „nieświadomej pamięci harmonijnego, wewnętrznego świata oraz do doświadczenia jego destrukcji”²⁴. Pisał Zoszczenko: „Rozproszyła się moja dusza, rozpadła się na małe dusze i nie ma we mnie ani harmonii, ani prawdy”²⁵. Pragnienie zdrowia i siły współbrzmie z podstawowym marzeniem epoki o panowaniu człowieka nad materią, o przekroczeniu wszelkich barier, uniemożliwiających w istocie ludzkiej osiągnięcie doskonałości fizycznej, psychicznej i intelektualnej.

Chcę być normalnym człowiekiem – pisał Zoszczenko – choroba jeszcze trochę potrwa, ale bardzo możliwe, że wkrótce nadejdzie przychylny dla mnie czas, taki, jaki był jeszcze przed neurastenią, dwa lata temu. [...] A potem znowu stanę się względnie zdrowym, normalnym człowiekiem i napiszę całkiem zdrową rzecz ze szczęśliwym zakończeniem²⁶.

Odzyskanie przez Zoszczenkę utraconej jedności było możliwe pod warunkiem wyleczenia się z melancholii, zwanej przez niego „inteligenką” chorobą. Jej przyczyn upatrywał pisarz w specyfice swojego charakteru: nadmiernej wrażliwości, sceptycyzmie, ironii: „Zanim wezmę do ręki pióro, powinienem się zmienić, odrodzić – a przede wszystkim wyleczyć z ironii, której źródłem jest chandra”²⁷. Marzenie o zdrowiu, utożsamianym z młodością i światem utraconej harmonii, zawiera się w rosyjskim, popularnym w latach dominującej estetyki socrealistycznej określeniu „цельный” (integralny)²⁸.

Przejawia je wielu rosyjskich twórców lat trzydziestych i czterdziestych. Pełen nadziei i wiary jest Osip Mandelsztam: „Jeszcze nie wiem, co ze sobą zrobić.

²³ J. Olesza, *Zawiść* [w:] Idem, *Pestka wiśni. Wybór prozy*, przeł. A. Galis, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 174.

²⁴ H. Segal, *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Universitas, Kraków 2003, s. 133.

²⁵ *Из дневниковых записей М.М. Зощенко (1916–1921)*, публ. А.И. Михайлова, [w:] *Михаил Зощенко. Материалы к творческой биографии*, кн. 3, ред. В.П. Муромский, Наука, Санкт-Петербург 2002, s. 105.

²⁶ М. Слонимский, *Михаил Зощенко*, [w:] *Вспоминая Михаила Зощенко*, сост. и подг. текста Ю.В. Томашевский, Художественная литература, Ленинград 1990, s. 95.

²⁷ К. Чуковский, op. cit., s. 71.

²⁸ Zob. K. Clark, op. cit., a także И. Есаулов, *Тоталитарность и соборность: два лика русской культуры*, „Вопросы литературы” 1992, № 1.

Wydaje mi się, że jestem bardzo młody. Energia powinna przemienić się w inną jakość. «Powszechny remont zdrowia» – to znaczy, że oczekuje się ode mnie czegoś dobrego, że wierzy się we mnie²⁹. Wiara w przywrócenie młodości przejawia Jurij Olesza: „Nie mam przeszłości. Zamiast przeszłości rewolucja dała mi rozum. Wyzbyłem się miałych uczuć i stałem się całkowicie samodzielnym człowiekiem. Jeszcze się ogolę i ładnie ubiorę. Jeszcze będę się zachwycał życiem. Rewolucja przywróci mi młodość³⁰”.

Mit zdrowia i wiecznej młodości jest wyrazem odwiecznego lęku człowieka przed starością i śmiercią³¹. Taki egzystencjalny lęk przeżywa profesor Wołosatow, bohater powieści Zoszczenki *Przywrócona młodość*. Starość postrzegana jest przez niego jako przywiązanie do przeszłości, nienadążanie za rytmem nowej epoki, zaś marzenia o powrocie do stanu beztroskiej młodości są wyrazem ucieczki przed samotnością i odrzuceniem społecznym: „Chciałbym żyć tak, żeby nie całkiem się starzeć, żeby nie wiedzieć, co to słabość, niedołęstwo, przygnębienie. Chciałbym do końca swoich dni być w miarę młodym. To znaczy być takim człowiekiem, który w walce z życiem nie utraciłby świeżości uczuć. To pojednałoby mnie ze starością³²” Kult zdrowia i witalności, rozpatrywany przez Zoszczenkę w wymiarze osobistym, bliski jest poglądom Nietzschego, którym pisarz fascynował się od zarania swojej twórczości³³.

Młodzi, silni, zdrowi fizycznie, przejawiający naturalne zdolności adaptacyjne, gloryfikujący rzeczywistość, współcześni herosi wzbudzają zazdrość i fascynują:

Sergiusz Pietuchow miał 25 lat. Był młody i zdrowy. Miał mocne mięśnie i miał grube przyjemne rysy i ładne szare oczy z rzęsami i z brwiami. Mijające go kobiety z wyraźnym zadowoleniem patrzyły na jego uwydatniający się stan, na jego okrągłe pełne policzki i na świeżo uprasowane spodnie bez nadmiernej ilości plam. [...] Szedł powoli i oddychał pełną piersią³⁴.

²⁹ Б. Сарнов, *Последний творческий акт. Случай Мандельштама*, Издательство Московского университета, Москва 2000, s. 29.

³⁰ Cyt. za: А. Блюмбаум, op. cit.; Dla porównania, w liście do Siergieja Eisensteina, matka reżysera daje mu takie rady: „А najważniejsze, zapomnij o wszystkim, zapomnij o psychoanalizie, o kinie intelektualnym, zapomnij wszystkie cytaty i zacznij żyć [...]. Jedz, pij, «dokazuj» i jak najmniej myśl. [...] ciesz się, weź od życia wszystko, co przynosi chwila, przypadek. I bądź zdrowy – nie na darmo mówi się, że w zdrowym ciele zdrowy duch!!!”, [w:] В. Забродин, *Эйзенштейн: кино, власть, женщины*, Издательство Новое литературное обозрение, Москва 2011, s. 215-216.

³¹ Zob. М. Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1994.

³² М. Зощенко, *Перед восходом солнца*, [w:] Idem, *Собрание сочинений. Перед восходом солнца*, Время, Москва 2008, s. 370.

³³ Т. Кадаш, *Зверь и неживой человек в мире раннего Зощенко*, „Литературное обозрение” 1995, № 1.

³⁴ М. Зощенко, *Wesoła przygoda*, [w:] Idem, *Punkt widzenia*, przeł. S. Pollak, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 400–401.

Fascynuje zarówno Isaak Rottenberg, złodziej poddawany reedukacji, bohater *Historii pewnej pieriekowki*, piękna jest też Anna Kasjanowa, bohaterka powieści *Odwet*. „Prawdopodobnie w latach młodości była bardzo ładna, jej uroda zachowała owo zdrowe rosyjskie piękno, w którym czuje się siłę, pewność i zdziwiający spokój”³⁵.

Michaił Zoszczenko dostrzegł w swojej twórczości walor autoterapeutyczny – trylogia, nosząca wyraźne cechy autobiografii, miała pomóc w zdiagnozowaniu przyczyn osobistych problemów twórcy i przywrócić jego wiarę w możliwość odnalezienia „złotego środka”, łączącego dwie przeciwstawne koncepcje osobowościowe i propozycje światopoglądowe. Ucieleśnieniem marzenia o osiągnięciu harmonii jest ideał „takiego człowieka, który w najwyższym stopniu osiągnął stan fizycznego i umysłowego zdrowia, człowieka wolnego w swoich poglądach, zapatrywaniach i czynach”³⁶. Swoje rozważania o tym, jak stać się zdrowym człowiekiem, oparł pisarz także na antropologii Zygmunta Freuda oraz teorii Iwana Pawłowa. Wyjście ze stanu melancholii ku jasności i słońcu jest zapisem wewnętrznej przemiany, polegającej na oswojaniu i przewyciężaniu swoich lęków, by w ostateczności przebudzić się do nowego życia i nowych wartości, opartych na prawdzie i rozumie. Archetyp słońca, pierwiastka boskiego w człowieku jest źródłem radości, życia, mocy tworzenia. W świecie zachwianych norm etycznych pragnienie jasności, postrzegane symbolicznie jako odnalezienie słońca, oznacza wyjście z impasu, pustki psychicznej, możliwość kreowania siebie i świata, ale przede wszystkim równowagę emocjonalną. Taka zoszczenkowska interpretacja obrazu słońca bliska jest teorii archetypów Carla Gustava Junga, stanowiącej fundament doktryny terapeutycznej szwajcarskiego psychiatry. W psychologii Junga archetyp słońca jest symbolem absolutnej pełni, oznacza przekształcenie chaosu w kosmos. Kontakt z praobrazem ludzkiej psychiki umożliwia konfrontację z własnym wnętrzem i wzmocnienie indywiduum, zwłaszcza w sytuacji niestabilnej sytuacji osobistej³⁷.

„Nowy”, silny człowiek Michaiła Zoszczenki zawiera w sobie drugie, potencjalne „ja”, jest możliwością i dopełnieniem, przenikaniem się żywiołu dionizyjskiego ucieleśniającego siłę, destrukcję, barbarzyństwo z żywiołem apolińskim, symbolizującym jasność, przejrzystość, harmonię. Najważniejszym celem staje się osiągnięcie pełni, połączenie świadomości z nieświadomością, stworzenie swojej drugiej, wolnej i niezależnej natury.

³⁵ М. Зощенко, *Возмездие*, [w:] Idem, *Шестая повесть Белкина. Собрание сочинений*, Время, Москва 2008, s. 87–88.

³⁶ М. Зощенко, *Возвращенная молодость*, [w:] Idem, *Собрание сочинений. Голубая книга*, Время, Москва 2008, s. 196.

³⁷ C.G. Jung, *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, przeł. R. Reszke, Wrota, Warszawa 1998, s. 115.

Ta zoszczenkowska podróż w głąb swojej jaźni, w zakątki ludzkiego umysłu prowadzi do uznania, że prawdziwe piękno to piękno duchowe, wewnętrzne, które, jak twierdzi Wassily Kandinsky „rodzi się jako nieodparta duchowa konieczność i jest rezygnacją z piękności, do której już przywykliśmy. Tym, którzy jeszcze tkwią przy starym, owo wewnętrzne piękno wydaje się *naturalnie* szpetne, ponieważ człowiek na ogół skłania się ku temu, co zewnętrzne i niełatwo godzi się z koniecznością wewnętrzną”³⁸. W swoim wewnętrznym pięknie człowiek Zoszczenki jest bliski postaci głównego bohatera filmu Rona Howarda *Piękny umysł*. Opisana w obu obrazach historia zmagania z chorobą i poszukiwania harmonii daje się dzisiaj odczytać jako opowieść o pięknym człowieku, który wbrew zwątpieniu scala i zachowuje swój wewnętrzny świat, a słabość staje się dla niego siłą. Źródłem wzniosłości jest tu refleksja filozoficzna, dotycząca spraw dla człowieka najważniejszych³⁹.

³⁸ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s. 48.

³⁹ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 1999, s. 20.

ETOS PIĘKNA W TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ ALEKSANDRA KUPRINA

DANUTA SZYMONIK

Formuła „etos piękna” przynależy do dwóch obszarów filozofii – etyki oraz estetyki, mających swoją długą i odrębną historię. Etos czy też etyka jest kategorią aksjologiczną, nawiązującą do teorii wartości. Termin „wartość” wywodzi się z ekonomii i w tym znaczeniu bywa też używany przez historyków i znawców sztuki do wyceny dzieł sztuki. Jednakże z punktu widzenia historii i teorii sztuki ważniejsza jest szeroko rozumiana „wartość artystyczna”, która będzie też przedmiotem refleksji w niniejszym tekście. Na tę wartość składa się między innymi piękno, którego historia sięga odległych czasów. Termin piękno (gr. *kalon*, rzym. *pulchrum*) był szeroko stosowany w starożytności oraz w średniowieczu. W dobie odrodzenia zastępuje go nazwa *bellum*, wywodząca się z *bonum* (‘dobro’). A zatem piękno nie jest pojęciem jednoznacznym, istnieje wiele definicji sformułowanych przez myślicieli różnych czasów. Różny jest też stosunek do piękna jako kategorii estetycznej. U podstaw teorii piękna leżą dwa nurty – obiektywne rozumienie piękna oraz subiektywne wyobrażenia o nim. Do ugruntowania obiektywizmu w estetyce przyczyniły się cztery greckie szkoły filozoficzne: pitagorejska, platońska, arystotelesowska i stoicka. Natomiast zwalczali go epikurejczycy i sceptycy, uważając piękno za zjawisko zdecydowanie subiektywne.

Przewaga estetyki obiektywnej trwała do wieku XVIII, po czym nastąpiło zwycięstwo subiektywistów. Estetyka subiektywistyczna znalazła swoich zwolenników we Francji oraz Anglii (Hutcheson, Hume, Alison, Smith). Jednakże pod koniec wieku następuje zwrot do antyku i do nowego klasycyzmu, co pociąga za sobą odnowienie estetyki obiektywistycznej. Ponownemu zwrotowi ku subiektywizmowi sprzyjał romantyzm, wysuwający na pierwszy plan emocjonalne aspekty przeżyć estetycznych oraz indywidualne cechy twórczości. Jed-

nakże romantycy dość szybko przeszli na pozycje obiektywistyczne, łącząc sztukę i piękno z prawdą (Novalis), z nauką (Schlegel) i z penetrowaniem rzeczywistości wewnętrznej (Jean Paul). Interesujący nas przełom XIX i XX wieku, kiedy tworzył Aleksander Kuprin, był czasem estetyki psychologizacyjnej, a co za tym idzie i subiektywizmu estetycznego. Podobnie wszakże jak sto lat wcześniej, obok koncepcji subiektywnej pojawia się uzasadnienie metody obiektywnej. Ten niekończący się spór znajduje niejako wyraz w poetyce Kuprinowskiej prozy, prezentującej dwa typy struktur narracyjnych – zobiektywizowane i subiektywno-liryczne¹. Za pośrednictwem jednych i drugich docieramy do świata przedstawionego, w którego centrum znajduje się człowiek i jego doznania związane z różnymi przedmiotami. Podmiot wypowiedzi, zajmując postawę obiektywnego obserwatora bądź też podmiotu zaangażowanego emocjonalnie i zdradzającego subiektywne widzenie rzeczy, ujawnia stosunek człowieka do drugiego/Innego, do przyrody (zwierząt, roślin i wszelkich zjawisk natury) oraz do sztuki wywołującej szczególnego rodzaju przeżycia estetyczne. Jak powiada Mieczysław Wallis, nie wszystkie dzieła sztuki są piękne w znaczeniu potocznym. Wybitny estetyk wymienia tu antyczne posągi satyrów, *Ukrzyżowanie* Matiasza Grünewalda, portrety starców Stanisława Lentza, „diablerie” późnego średniowiecza, tańce groteskowe. Do pięknych dzieł sztuki zalicza polski uczyony Partenon, pejzaże Józefa Chełmońskiego i Juliana Fałata, *V symfonię* Beethovena, *Pana Tadeusza*. Do przedmiotów pięknych należą jego zdaniem, m.in. „piękny widok, piękna kobieta, piękny skok na nartach, piękna maszyna, piękne rozumowanie”².

Wallisa rozumienie piękna koresponduje z poglądami jego nauczyciela – profesora Władysława Tatarkiewicza – który do przedmiotów pięknych zalicza zarówno dzieła sztuki, jak i widoki natury, piękne ciała, piękne głosy i piękne myśli³. Listę tę można uzupełnić o piękno ludzkich uczuć oraz wyrażające je gesty i słowa, szerzej – o piękno słowa. Wszystkie nazwane przedmioty można odnaleźć w twórczości Aleksandra Kuprina.

U podstaw niniejszego tekstu leży przeświadczenie o celowości rozpatrywania literatury, a tym samym i dzieła Kuprina, nie tylko w kategoriach estetycznych, ale również etycznych. Zespolenie obu tych kategorii umożliwia obiektywną miarę wartości, wskazując tym samym na istotność dzieł tego pisarza. Twórca *Sulamitki* z równym powodzeniem przedstawia piękno natury, jak i nieprzemijającą wartość sztuki (rzeźba, muzyka), piękno ludzkiego ciała, jak

¹ Por. D. Szymonik, *Poetyka prozy Aleksandra Kuprina. 1889–1916*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1988, rozdz. I, II i III, ss. 34–46, 47–63, 64–70.

² M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2004, s. 19.

³ W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce. W setną rocznicę urodzin*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 206.

i piękno duchowe i związane z nim piękno ludzkich uczuć (miłość, przyjaźń). Antropologiczny wymiar Kuprinowskiego dzieła ujawnia się w strategii dopełniających się wzajemnie obrazów, służących przekazywaniu prawdy o człowieku. Wszechobecne w twórczości autora *Pojedyńku* obrazy przyrody harmonizują zazwyczaj ze stanem uczuć bohaterów. W *Olesi* (1898) uroda głównej bohaterki ukazana jest w naturalnej harmonii z otaczającą przyrodą. Jej młodą zgrabną kibić porównuje autor do młodej jodły. Naturalne piękno poleskiej dziewczyny, jej świeżość i „wytworność” wywołuje ekstatyczny zachwyt Iwana Timofiejewicza, narratora i zarazem bohatera, należącego do świata cywilizacji. Konsekwencją tego spontanicznego zachwytu i podziwu dla naturalnego piękna jest odwzajemnione uczucie miłości. Jego początek znamionuje budząca się do życia wiosenna przyroda, zenit zaś zbiega się z nastaniem znojnego lata. Przyroda uzyskuje w dziele Kuprina status bohatera – żywego świadka i współuczestnika rozgrywającego się misterium miłości. Jej aktywny udział ma miejsce również w noc przed końcowymi zdarzeniami, ucieczką Olesi i jej babki Manujlichy z Podebrodów.

Огромный град, с грецкий орех величиной, стремительно падал на землю, высоко подпрыгивая потом вверх. Я взглянул на тутовое дерево, росшее около самого дома, – оно стояло совершенно голое, все листья были сбиты с него страшными ударами града [...]. В одно из стёкол вдруг с такой силой ударил громадный кусок льда, что оно разбилось и осколки его со звоном разлетелись по полу комнаты⁴.

Przytoczony fragment można interpretować z jednej strony jako zapowiedź tragedii, metaforyczną aluzję do rozbitego szczęścia bohaterów, które rozpadło się, jak kawałki rozbitego szkła, z drugiej zaś, jako nawiązanie do okrutnej rozprawy mieszkańców wsi z Olesią, która, mimo wiedzy o grożącym jej niebezpieczeństwie, w imię miłości do Iwana Timofiejewicza, idzie do cerkwi. W myśl prawdy artystycznej, polegającej na właściwym rozpoznaniu rzeczywistości, pisarz wiernie oddaje, wynikające z ludzkich przesądów negatywne emocje wobec „poleskiej wiedźmy”, która zostaje dotkliwie pobita przez przesądne kobiety. Wizerunek nagiego drzewa przedstawionego w cytacie, symbolizuje postać samotnej i bezbronnej dziewczyny, na którą jak grad spadają wulgarne przekleństwa, żarty i bolesne razy.

Zgodnie z tendencją epoki, Kuprin koncentruje swoją uwagę na psychologii postaci. Eksponując motywację ich działań, nie pomija także problemu lekceważenia takiej sfery ludzkiej podświadomości jak przeczucie. Doznaje go narrator-bohater, po tym jak jego ukochana wyraża pragnienie spełnienia jego oczekiwań:

⁴ А. Куприн, *Собрание сочинений в шести томах. Произведения 1896–1901*, Государственное издательство Художественной Литературы, Москва 1957, s. 328. Strony kolejnych cytatów z tego tomu podawać będziemy w głównym tekście w nawiasach.

Вдруг внезапный ужас предчувствия охватил меня. Мне неудержимо захотелось полететь всед за Олесей, догнать её и просить, умолять, даже требовать если нужно, чтобы она не шла в церковь. И я сдержал свой неожиданный порыв и даже – помню, – пускаясь в дорогу проговорил вслух:

– Кажется вы сами, дорогой мой Ванечка, заразились суеверием,

– О боже мой! Зачем я не послушался тогда смутного влечения сердца, которое – я теперь безусловно верю в это! – никогда не ошибается в своих быстрых тайных предчувствиях (s. 312).

W przytoczonych cytatach etos piękna wyraża się w dążeniu twórcy do przedstawienia prawdy o człowieku i jego świecie wewnętrznym. Według H.G. Gadamera, korzystającego z przemyśleń I. Kanta, prawda podnosi rangę piękna, które jest celem każdej sztuki nie jako zadowolenie i przyjemność, lecz jako wyrażona przez nią prawda⁵.

W utworze Kuprina nie brak scen oddających wewnętrzne piękno człowieka i otaczającego go świata. Sięgnijmy po przykład z tego samego utworu:

Там стоял полный, непроницаемый мрак и только в самой середине его скользнувший неведомо откуда луч вдруг ярко озарял длинный ряд деревьев и бросал на землю узкую правильную дорожку, – такую светлую, нарядную и прелестную, точно аллея, убранная эльфами для торжественного шествия Оберона и Титании. И мы шли обнявшись, среди этой улыбающейся живой легенды, без единого слова, подавленные своим счастьем и жутким безмолвием леса (s. 304).

Podobnie jak w komedii Szekspira *Sen nocy letniej*, do której nawiązuje autor *Olesi*, wątek baśniowy łączy się tu z realistycznym sposobem obrazowania. Jednakże odwołanie do Szekspira uzyskuje w dziele rosyjskiego twórcy dodatkowy sens – sens tragiczny, ponieważ tragedią dla głównych bohaterów kończy się historia ich miłości. Intertekstualny aspekt Kuprinowskiego utworu jest też wyrazem szacunku pisarza do sztuki i jej twórcy, podejmującego i rozwijającego m.in. wątki antyczne.

Odwołanie się do wątków antycznych, baśniowych, do stylistyki romantyków posiada u Kuprina charakter polisemantyczny i polifunkcyjny, może służyć przypomnieniu, utrwaleniu albo też może być odczytane jako aluzja, imitacja, wreszcie parodia różnych stylistyk i poetyk. W takim kluczu rozpatruje opowiadanie *Psyche* (*Психея*, 1892) N. Socenko w artykule *Пародийность*

⁵ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, ss. 21–23, 18, 49–nn. Do rozważań Gadamera odwołuje się polski filozof, krytyk literacki, poeta i prozaik Jan Kurowicki w swojej książce *Piękno jako wyraz dystansu: wykład z estetyki z perspektywy filozofii kultury*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2000. Główną ideą tego opracowania jest poszukiwanie piękna nie w sztuce i literaturze lecz w szeroko pojmowanych zjawiskach kultury.

ранней прозы А.И. Куприна⁶. Badacz koncentruje swoją uwagę na wypowiedzi bohatera, wydobywając z niej literackie *słowa-cliché* oraz wyrażenia z kręgu języka potocznego, nadające wielu segmentom tekstu wydźwięk ironiczny. Jest wszakże w tym tekście wiele fragmentów, które mogłyby zaprzeczać tej, skądinąd przekonywającej i erudycyjnej interpretacji. Zresztą sam autor publikacji oświadcza:

Trudność analizy utworów Kuprina z punktu widzenia parodii, jest pokrewna tej, na którą wskazywali badacze *Dekameron* Boccaccio i *Don Kichota* Cervantesa. Materiał literacki z poprzednich epok i współczesności był przyswajany w taki sposób, że nie jest możliwe przeprowadzenie dokładnej granicy pomiędzy parodią, kontynuacją i repryzą wcześniej podjętych w literaturze tematów i motywów⁷.

Niewątpliwie można się zgodzić z tezą, że artysta umiera nie tylko wskutek przemęczenia systemu nerwowego, bezsennych nocy oraz wyczerpującej pracy, ale też w konsekwencji cech dziedzicznych. Ironiczna uwaga bohatera „...все мои почтенные предки были страстными алкоголиками и безумцами” roślużyła Socence do wyprowadzenia wniosku o parodystycznej degradacji tragicznego obrazu Kuprinowskiego artysty.

Interesujące i rozległe rozważania ukraińskiego badacza na temat intertekstualności Kuprinowskiej prozy, w szczególności zaś interpretowanego utworu, stanowią przykład nowego spojrzenia na twórczość autora *Pojedyнку* i odczytania noweli *Psyche* jako parodii na gatunek diariusza oraz na miejsca wspólne w biografii pisarzy i ich bohaterów. Wydaje się jednak, że nie można też lekceważyć wcześniejszego dość bogatego dorobku badawczego, (W. Afanasjew, P. Bierkow, L. Krutikowa F. Kuleszow i in.), w wielu miejscach przestarzałego, ale też zawierającego немало cennych spostrzeżeń, m.in takich, że realista Kuprin ulegał wpływom różnych tendencji literackich na przełomie XIX i XX. W związku z tym elementy parodii nie zawsze występują w funkcji parodystycznej, co też potwierdzają słowa samego Socenki:

Ale bardziej produktywnym wydaje się być przypuszczenie, że forma dziennika umożliwiała pisarzowi rekonstrukcję maksymalnej ilości motywów literackich o charakterze estetycznym oraz wskazanie związanych z nimi problemów: psychologii snu i procesu twórczego; wychowawczej siły piękna; [...] sporu pomiędzy przedstawicielami kierunku realistycznego a zwolennikami czystej sztuki; zależności dorobku twórczego od rangi moralności artysty; współzależności pomysłu i jego urzeczywistnienia; zadań sztuki, wpływu wcześniejszej kultury na świadomość potomków; [...] motywu samotności, kultu twórczości [...] ⁸.

⁶ Н. Соценко, *Пародийность ранней прозы А.И. Куприна* („Психея”), http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/vkhnu/Filol/2010_901/content/sotsenko.pdf (6.12.2012).

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

Niezależnie od strategii interpretacyjnych, etos piękna należy do ważnych aspektów prezentacji artystycznej, zarówno w świecie przedstawionym, jak i w obszarze pisarskich posunięć Kuprina, w którego twórczości znajdujemy przeróżne inspiracje i bogate konteksty kulturowe, m.in. związane z mitologią. Należy do nich i antyczny mit o Psyche, do którego nawiązywało wielu twórców, m.in. pisarze – J. de La Fontaine, Moliere, malarze – Rafael, P. Rubens, A. van Dyck, a także rzeźbiarz, malarz i architekt A. Canova i in. W literaturze rosyjskiej mit o Psyche wykorzystali, m.in. W. Briusow i M. Cwietajewa. Wcześniej jednak uczynił to Aleksander Kuprin.

W jego noweli anonimowy artysta-rzeźbiarz ujrzał pewnego razu we śnie posąg przepięknej bogini. W marmurowej rzeźbie, umieszczonej na jaskrawo zielonym łożu i „odzianej” w czerwone róże i kamelie, rozpoznał bohater postać śpiącej Psyche. Jej niewypowiedziane „boskie” piękno do tego stopnia poruszyło artystę, że postanowił ulepić, a następnie ożywić posąg.

Kuprin w swoim utworze odwołuje się do modernistycznej koncepcji artysty, którego geniusz nierzadko graniczy z obłędem. Zafascynowany senną wizją bohater nie jest w stanie uwolnić się od obrazu pięknej Psyche. Intelktualno-teoretyczne rozważania, połączone z wyjątkowo silnym przeżyciem estetycznym zawarł artysta w swoim dzienniku. Wybór przez Kuprina literackiej formy dziennika pozwolił ukazać świat wewnętrzny bohatera oraz wyrazić stosunek artysty do dzieła sztuki i jego piękna. Mit o Psyche jest więc przedmiotem „zintelektualizowanej” refleksji na temat sztuki i artysty oraz upodobań estetycznych podmiotu wypowiedzi:

Некоторые ваятели изображают Психею совершенно физически развитой женщиной: непостижимое заблуждение! Психея – почти девочка, она мала ростом и должна производить впечатление еще невыровнявшегося, но прелестного подростка, который едва начинает сам смутно и стыдливо познавать свое превращение из ребенка в девушку. Но, кроме этого, я сделал еще более крупное открытие: никакое тело, кроме девственного, не имеет права быть изваянным или высеченным из какого бы то ни было материала, потому что ваяние есть самое чистое, самое возвышенное и непременно самое целомудренное из всех искусств⁹.

W psychologicznym portrecie artysty w nieco pompatyczno-pretenjonalnej formie zaakcentowana została spontaniczność aktu twórczego oraz radość wywołana doświadczeniem trudno osiągalnego ideału zespolenia się piękna duszy i ciała.

Мой взгляд упал на Психею. Она лежала на полу; ее тело, обложенное мокрыми тряпками и проникнутое нежным матовым сиянием, казалось прозрачным. Машинально

⁹ А.И. Куприн, *Собрание сочинений в 9 томах*, том 1, Художественная литература, Москва, 1970, с. 119–135.

схватил я стек и подошел к ней и, точно повинувшись чужому влиянию, пообозначил несколько линий... И вдруг я вскрикнул и задрожал от восторга: передо мной лежала та самая Психея, которую я видел во сне и дивный образ которой так тщетно старался припомнить! Разве есть в человеческом языке средства, чтобы изобразить ту бурную радость, которая поднялась в моей душе! Теперь я понял, отчего ее лицо казалось мне таким простым и знакомым. Она есть тот прототип божественной красоты и гармонии, стремление к которому вложено в душу каждого человека со дня его рождения и который человечество окрестило избитым названием "идеала"¹⁰.

Strywializowana i parodystyczna nazwa „ideał” występuje tu w roli nieparodystycznej, jako nie dające się wyrazić słowami dążenie człowieka do najwyższej harmonii, dobra i piękna. Kuprinowski artysta istnieje tylko dla sztuki. Mówiąc słowami Gadamera, pragnie użyzyć jej trwanie, wydobywa to, co trwałe, spośród tego, co niestałe.

Wątek antyczny oraz motyw obłądzenia pojawia się również w króciutkim opowiadaniu z 1894 roku, pt. *Obraz*. Jest to diariuszowa spowiedź utalentowanego malarza, którego, podobnie jak w przypadku bohatera noweli *Psyche* „prześladuje” wizja senna. Jednakże w odróżnieniu od czystego piękna Psyche – upersonifikowanej duszy ludzkiej, nocna zjawy z opowiadania *Obraz* jest wcieleniem modernistycznego obrazu kobiety-wampira:

Весь день я хожу унылый, обессиленный, сгорбленный. Суeta и шум болезненно бьют по моим опустившимся нервам, дневной свет режет мои слабые глаза.

Работа мне опротивела, и я уже давно не прикасаюсь к кисти, – с того самого времени, когда мне была за моих „Вакханок” присуждена золотая медаль. Начатые картины висят на стенах и на мольбертах, покрытые паутиной. О! Если бы мне удалось передать на полотне то, что уже давно овладело моими грезами и снами! Мне кажется, что если бы кто-нибудь сумел всю мощь, все напряжение таланта вылить в одном произведении, – он навеки обессмертил бы свое имя. Но возможно ли это для человека?¹¹.

Niezależnie od stanu chorobowego, nie pozwalającego artyście tworzyć, marzy on o tym, by wyrazić na płótnie widziany we śnie obraz kobiety, od którego już nie jest w stanie się uwolnić. Dni, wypełnione oczekiwaniem zjawy wydają się długie i nudne, codzienna krzątanina drażni, światło dnia razi. Powtarzając się wizję senną maluje bohater słowem, zapisanym w pamiętniku, stanowiącym główną formę podawczą utworu:

И каждый раз, когда я засыпаю, меня посещает одно и то же видение. В комнату мою входит женщина в белой длинной одежде, – в такой одежде, какую носили женщины Греции и Рима. Руки ее бессильно падают вдоль боков, голова поникла... Лицо ее страшно бледно, длинные черные ресницы опущены, вся она кажется сотканной из того

¹⁰ Ibidem.

¹¹ А. И. Куприн, *Собрание сочинений в 9 томах*, op. cit., s. 230.

тумана, который поднимается по ночам от гнилых болот, но губы необычайно яркие и чувственны. Странная женщина медленно подходит ко мне, ложится со мною рядом и обнимает меня... Я холодею в ее объятиях, но ее страшные губы жгут меня. Я чувствую, что с каждым поцелуем она пьет мою жизнь медленными глотками... Это дьявольское, мучительное блаженство продолжается до самого утра, до тех пор, пока в изнеможении я не забываюсь тяжелым сном без всяких образов и видений¹²

Zaprezentowany w utworze wycinek życia bohatera w jego wymiarze czasowym dzieli się na dni i noce. Deskrypcję obrazu dnia cechuje oszczędność leksyki i środków artystycznych, nieliczne epitety służą przekazowi negatywnych odczuć artysty (szary, ponury, nudny, etc.). Nic się nie dzieje. Natomiast noc, symbolizująca podświadomość odsłania nierealność oraz iluzoryczność świata fantazji, w którego opisie uczestniczy kompleks różnych figur retorycznych i kontekstów kulturowych. Utwór zamyka komentarz odautorski, informujący o zakończeniu dziennika oraz o losie bezimiennego malarza i jego dzieła.

На этом кончается дневник художника.

Его картина была выставлена на последней передвижной выставке. Она изображала женщину в белой греческой одежде. Фигура, руки, плечи, складки полотна, казалось, были написаны ученической кистью, полинялыми, затхлыми красками. Критики единогласно признали картину не-удовлетворительным подражанием импрессионистам, но между тем и они и публика простаивали перед ней много минут в немом изумлении. Вся сила картины сосредоточилась в лице. Это странное, бледное лицо с опущенными ресницами, из-под которых вот-вот готовы были выглянуть пламенные, греховные глаза, это лицо с пунцовыми губами вампира неотразимой силой приковывало к себе внимание всех посещавших выставку.

P.S. Картина куплена известным московским меценатом за шесть тысяч рублей. На эти деньги автор содержится друзьями в привилегированном заведении для душевнобольных¹³.

Motywy sztuki i artyści należą do jednych z najbardziej funkcjonalnych w twórczości rosyjskiego pisarza, reagującego żywo na postulaty epoki, w której do głosu dochodzą różne sztuki. Warto zwrócić uwagę, że obok motywów związanych ze sztukami plastycznymi: malarstwem i rzeźbą, Aleksander Kuprin sięga w swojej twórczości po wątki muzyczne. Ujęte w słowo akordy muzyczne rozbrzmiewają na stronicach opowieści *Gambrinus* (1907) i *Bransoletka z granatów* (*Гранатовый браслет*, 1911). Tematem drugiego, bardziej znanego i spopularyzowanego utworu jest miłość prostego urzędnika pocztowego Żółtkowa do księżny Wiery Nikołajewny Szejny. Miłość ta jest tak silna, że nie zna żadnych przeszkód ani granic. Punktem kulminacyjnym desperackiego uczucia jest list oraz prezent – bransoletka z granatów kupiona za pieniądze z kasy pań-

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 231.

stwowej i przesłana ubóstwianej kobiecie w dzień jej imienin, a także rozmowa z mężem Wiery Nikolajewny, podczas której bohater broni swojego uczucia, przekonując, że nic nie jest w stanie zniszczyć jego miłości, a wyjściem z zaistniałej sytuacji może być jedynie śmierć.

Wypowiedź Żeltkowa zawiera myśl o tym, że prawdziwa miłość nie podlega żadnym nakazom ani zakazom. Dla bohatera jawi się ona w wymiarach doświadczenia mistycznego, jako uczucie dane mu przez Boga. Dlatego też Żeltkow nie czuje się skrzywdzony przez los, przeciwnie jest bardzo szczęśliwy, że poznał i przeżył prawdziwą miłość, której wartość przewyższa cenę życia.

Jednym z najważniejszych elementów konceptu miłości w analizowanym utworze są motywy muzyczne, podkreślające nastrój uczuciowości, pozwalające lepiej wyrazić stan wewnętrzny bohaterów oraz wzbogacające poetykę dzieła. Tekst utworu poprzedza motto: *L. van Beethoven 2 Son. (op. 2, № 2). Largo Appassionato*. Akordy muzyczne Beethovenowskiej sonaty zamykają opowieść o przewyciężającej śmierć miłości, którą też poznała i odczuła księżna Wiera Nikolajewna. W jej myślach powstają poetyckie kuplety, kończące się słowami „да святится имя твоё”.

В предсмертный печальный час я молюсь только тебе. Жизнь могла бы быть прекрасной и для меня. Не ропщи, бедное сердце, не ропщи. В душе я призываю смерть, но в сердце полон хвалы тебе: Да святится имя твоё.

Ты, ты и люди, которые окружали тебя, все вы не знаете, как ты была прекрасна. Бьют часы. Время. И, умирая, я в скорбный час расставания с жизнью всё-таки пою – слава тебе.

Вот она идёт, всё умиряющая смерть, а я говорю – слава тебе.

Княгиня Вера обняла ствол акации, прижалась к нему и плакала. Дерево мягко сотрясалось. Налетел лёгкий ветер и, точно сочувствуя ей, зашелестел листьями, Острее запахла звезда табака... И в это время удивительная музыка, будто бы подчиняясь её горю продолжала:

«Успокойся, дорогая, успокойся, успокойся. Ты обо мне помнишь? Помнишь? Ты ведь моя единая и последняя любовь. Успокойся я с тобой. Подумай обо мне, и я буду с тобой, потому что мы с тобой любили друг друга только одно мгновение, но навеки. Ты обо мне помнишь? Помнишь?» Помнишь? Вот я чувствую твои слёзы. Успокойся. Мне спать так сладко, сладко, сладко»¹⁴.

Archetypicznie miłość związana jest ze śmiercią („miłość silna jak śmierć”). Również życie człowieka jest drogą prowadzącą do śmierci. Kuprin rozpatruje śmierć w planie filozoficzno-egzystencjalnym, traktując ją nie tylko jako przetrwanie życia, lecz jako moment przejścia do nowego stanu istnienia. Śmierć a wraz z nią i miłość Żeltkowa przekształcają się w pełen poezji i hymn o pięknie ludzkich uczuć.

¹⁴ А.И. Куприн, *Собрание сочинений в 9 томах*, op. cit., s. 480.

Oprócz muzyki, malarstwa i rzeźbiarstwa, Kuprin przejawia fascynację sztuką cyrkową oraz sztuką różnych walk, m.in. boksem oraz korridą, czemu daje wyraz w opowiadaniu z okresu emigracji *Pąsowa krew* (*Пунцовая кровь*, 1926)¹⁵. Zainteresowanie korridą, łowiectwem oraz silnymi ludźmi zbliża Kuprina, z jednej strony z ideologią Nietzschego, z drugiej zaś z Ernestem Hemingwayem, którego pisarz rosyjski niezwykle sobie cenił.

Jeżeli chodzi o korridę, to od dziesięcioleci trwa zażarty spór między przeciwnikami i zwolennikami rytualnych walk z bykiem. Przeciwnicy korridy twierdzą, że sprowadza się ona do torturowania zwierzęcia, wykrwawiającego się na oczach tysięcy widzów. Natomiast zwolennicy dostrzegają w tym widowisku, piękno, siłę i niezwykłą odwagę. Do drugiej grupy można zaliczyć również Aleksandra Kuprina, który latem 1925 roku pierwszy raz w życiu oglądał na południu Francji walkę byków, i pozostając po jej ogromnym wrażeniu napisał opowiadanie *Pąsowa krew* (1925), gdzie zawarł niezwykle barwny, urzekający swoją perfekcyjnością obraz walki i zwycięstwa człowieka nad zwierzęciem.

Wnikliwy obserwator i miłośnik piękna przedstawia z równym efektem artystycznym blask i urok amfiteatru z jego żywym, spontanicznie reagującym na to, co się dzieje na arenie tłumem, jak i piękno ciała zwierzęcego i ludzkiego.

Солнечная сторона переливается всеми цветами, какие есть на свете, и вся она в прелестном движении, колыхании, трепете. Быстро-быстро машут невидимые руки веерами и программами. Нет сравнений, чтобы передать эту упоительную игру красок. Как будто бы миллионный рой бабочек – голубых, белых, синих, лиловых, красных, жёлтых, чёрных, коричневых, фиолетовых, зелёных, малиновых. Оранжевых и розовых спустился вдруг на высокую гору, покрыл её всю, и услаждённый солнцем радостно бьётся в воздухе и дрожит своими лёгкими, поупрозрачными крылышками. Теневая сторона гуще и губже красками. И она почти неподвижна. Она похожа, по-моему, на те роскошные французские цветники-партеры, в которых на обширном пространстве тесно перемешаны в восхитительном беспорядке цветы всех форм и всех красочных тонов. На солнечном амфитеатре я видел ишь горячие ослепительные пятна; здесь мне кажется, я вижу тончайшие линии, мельчайшие узоры. И с нежной признательностью я пью глазами эту живую несравненную прелесть¹⁶.

W przytoczonym fragmencie zwraca na siebie uwagę współgranie efektów ruchu i barw, uczestniczących w kreowaniu przestrzeni, odbieranej i przetwarzanej w jednostkowym akcie twórczym. Dynamiczny obraz amfiteatru stanowi

¹⁵ Opowiadanie ukazało się w ryskim czasopiśmie „Pierezwony” w numerze 12 i 13 za styczeń i luty 1926 roku.

¹⁶ А. Куприн, *Собрание сочинений в шести томах. Произведения 1914–1928*, Государственное издательство Художественной Литературы, Москва 1957, с. 652. Strony kolejnych cytatów z tomu podawać będziemy w głównym tekście w nawiasach.

niejako przedsmak mającej nastąpić walki byków. W tym rozwiniętym opisie, mimo kokietyrznego nieco wyznania, że narrator nie znajduje porównań, które byłyby w stanie oddać „upajającą grę barw”, mamy przecież finezyjne porównania widowni do roju różnobarwnych motyli, czy też „rozkosznych francuskich kwietników”. W zdaniu kończącym przytoczony cytat, twórca wyraża zsubiektywizowany, naznaczony sygnałem podwyższonego napięcia emocjonalnego stan podmiotu, wywołany obecnością w tej niezwyklej, poniekąd odrealnionej przestrzeni, rodem z kolorowego świata baśni. Metafora „piję oczyma” („пью глазами”) kojarzy się z estetycznym pojęciem smaku, i może być zinterpretowana jako dążenie do „współpracy” a nawet „jedności” kategorii piękna i smaku, o czym mówi Kant, a później Gadamer, który dowodzi:

Na pewno nie ma mowy o pięknie tam, gdzie określone pojęcie intelektu zostaje poddane uzmysłowieniu przez schematyzm wyobraźni, lecz tylko tam, gdzie wyobraźnia pozostaje w swobodnej zgodności z intelektem, tzn. tam, gdzie może być twórcza. To twórcze kształtowanie wyobraźni jest jednakże najbogatsze nie tam, gdzie jest ona po prostu wolna, jak w przypadku zawijasów arabeski, lecz tam, gdzie żyje ona w pewnej przestrzeni gry, przestrzeni, którą dążenie intelektu do jedności nie tyle czyni ograniczeniem wyobraźni, ile przeterminuje jej rolę pobudzenia gry tej wyobraźni¹⁷.

Przestrzeń przedstawiona w opowiadaniu Kuprina posiada niezaprzeczalny walor estetyczny i oddziałuje nie tylko na zmysły podmiotu mówiącego ale również i na zmysły odbiorcy, którego rolą jest interpretacja opisu i orzeczenie o stopniu jego estetycznej wartości.

Centralne miejsce w kolistej ramie przestrzeni amfiteatru zajmuje kolistą areną, na której człowiek zmagają się ze zwierzęciem¹⁸. W prezentacji walki, a w szczególności w figurach byka i torreadora Kuprinowska sztuka słowa przybliża czytelnika do sztuk plastycznych – malarstwa i rzeźby; z malarstwem łączy ją pełen barwnych plam i kolorów obraz publiczności, natomiast z rzeźbą – „uformowane” plastycznie centralne figury areny, co ilustruje następujący fragment:

И с разбега внезапно (бык – прыр. D.S.) остановился на самой середине амфитеатра, застыв неподвижно, как великолепное ваение из чёрного мрамора. Я чётко видел его в профиль. Он казался мне чёрным силуэтом на золотом фоне. Какой плавной дивной линией была очерчена его фигура: крутая мощная морда, широкая и короткая шея с надменным подгрудником и стройное возвышение холки, перехлдящее в покатуку крепкую спину, Он был на низких тонких ногах, широкогрудый и поджпрый, вовсе не родственник корове или телёнку, – дикий зверь, равный по своеобразной красоте лошади, но превосходящий её выражением силы и отваги (t. 5, s. 661).

¹⁷ H.-G. Gadamer, op. cit., s. 85.

¹⁸ Korrida jest repliką antycznego teatru, którego okrągłą przestrzeń jest symbolem magicznego koła życia, w którym następują po sobie życie i śmierć.

W cytowanym urywku twórca odwołuje się wprost do sztuki rzeźbiarskiej („великолепное ваение из чёрного мрамора”) i malarskiej („чёрный силуэт на золотом фоне”). Pełen ekspresji, literacki obraz zwierzęcia jest na tyle wyrazisty, wypukły i plastyczny, że można by powiedzieć, iż pisarz, opisując, rzeźbi słowem postać swojego „bohatera”. Z kolei wyrażenie: „чёрный силуэт на золотом фоне” wskazuje na powinowactwa ze sztuką malarską. I *vice versa*, przedstawione przez Kuprina obrazy to doskonały materiał i inspiracja zarówno dla rzeźbiarza, jak i malarza. Jednym słowem chodzi tu o literacką, malarską i rzeźbiarską „manifestację zainteresowania zwierzęciem”¹⁹.

W Kuprinowskiej koncepcji piękna poczesne miejsce zajmuje – jak już mówiliśmy – człowiek. W całej twórczości pisarza-humanisty odnajdujemy różne wcielenia piękna ludzkiego ducha i ciała. W omawianym utworze żywym wcieleniem piękna jest postać pikadora Wialty. Narrator prezentuje ją, nie kryjąc zachwytu: „Он держася прямо, непринуждённо и со спокойным достоинством. Его походка была уверенна, легка и красива, голова высоко поднята, И весь он был воплощением красоты мужского тела” (t. 5, s. 61).

Autor odnotowuje też zachowanie się widowni: „Весь амфитеатр, все десять тысяч человек следили не отрываясь за каждым его движением, зрители высунуись вперёд и перегнулись на своих сидениях, задние дегли на плечи передних” (t. 5, s. 661).

Znaczącym akcentem kreacji postaci Nikanora Wialty jest zmitologizowana scena, ukazująca stosunek bohatera do matki. Ujmują w niej, sięgające odległej tradycji: godność, prostota, szacunek i miłość.

Вияльта подошёл к красному барьеру, остановился против одной из лож. Не спеша снял правой рукой берет и сделал глубокий почтительный поклон. Вокруг меня торопливо зашептали растроганные голоса:

– Мама! Мама! Мадре! Мама! Мадре! Это его мать!

Вияльта выпрямился и, легко поворачиваясь назад, круглым ловким жестом бросил, не глядя, из-за спины свой берет в чёрную многочисленную людскую массу. Тотчас же десятки услужливых рук передали его туда, куда следует, Худенькая ещё не старая женщина, желтолицая и чёрноглазая, в тёмном платье, с чёрной кружевной шалью на голове, спокойно приняла берет и ответила соседу медленным, едва заметным поклоном (t. 5, s. 661–662).

Opis sytuacji wieńczy, charakterystyczny dla Kuprina, emocjonalny, nieco melodramatyczny w swojej stylistyce komentarz odnarratorski: „Так посвяил

¹⁹ H. Hatzfeld, *Literatura w świetle sztuki*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. II. *Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 266.

Виальта своей матери этого прекраснейшего из быков, которого он сейчас убьёт во славу Испании и в честь обожаемой женщины – матери!” W lakonicznej charakterystyce kobiety eksponuje pisarz cechy ważne etnosu i kultury hiszpańskiej.

W interpretowanym tekście nie brak też, charakterystycznych dla Kuprina odniesień do różnych tradycji kulturowych: m. in. do dramatu antycznego oraz Biblii („[...] и одному богу известно, чья душа – человека или животного – пойдёт сейчас по тому неведомому пути, о котором допытывался Эклезиаст!” (t. 5, s. 663).

Skojarzenia z dramatem antycznym wywołuje m.in. moralny aspekt utworu, wyraźnie zaznaczony w końcowej jego części – swoistym epilogu do przedstawionych zdarzeń. Dialog narratora z sekretarzem ambasady hiszpańskiej odzwierciedla, zasygnalizowane przez nas we wprowadzeniu do interpretacji opowiadania *Pąsowa krew*, przeciwstawne stanowiska na temat korridy. Paradoks polega na tym, że pan R. de S. jest jednocześnie przeciwnikiem i zwolennikiem korridy. Kuprin po mistrzowsku oddaje jego stan duchowy w momencie transformacji w jedną z wyżej wymienionych hipostaz.

- О да, да, – с сожалением покачал головою господин С.
- Жестокое зрелище... Тёмное пятно на Испании. Пережиток грубых и диких времён... А кстати, вы где же видели корриду?
- Этим летом в Байоне.
- Ах, Вам надо было бы поехать в Мадрид или в Севилью (...). В Мадриде вы всё увидите в размерах великолепных и грандиозных, Мадридская арена вмещает тридцать тысяч зрителей, а в ней вычтупают самые знаенитые эспада. Это не Байона... (t. 5, s. 667–668).

Nazwisko Nikanora Wialty, jednego z najslynniejszych matadorów wywołuje ożywienie i entuzjazm Hiszpana:

- Замечательный матадор! Вне классов и сравнений. Многие мои знакомые – и я вместе с ними – мы считаем его первой шпагой Испании. Какая чистая, классическая работа!
- Я поддержал от души:
- И какое изящество!
- Да, да, И какой газомер! Какая точность!
- Какое спокойствие!
- Какая красота тела, поз и движений!
- Какая лёгкость, уверенность удара!
- В моём собеседнике загорлась старая, пунцовая кровь предков (t. 5, s. 668).

Komentując zachowanie swojego rozmówcy narrator pokazuje jak ów Hiszpan wciela się w postać matadora, naśladuje jego pozę, ruchy i uderzenia szpady. W osobowości „przeciwnika tauromachii” ujawnia się tysiącletnie dziedzic-

two narodu i jego południowego temperamentu. Mimo racjonalnego protestu wobec krwawej korridy, zwycięża w nim waleczny duch przodków.

Etos piękna jest nieodłącznym składnikiem twórczości Aleksandra Kuprina i jawi się we wszystkich wymiarach dzieła tego, otwartego na otaczający świat, żadnego wciąż nowych i nowych wrażeń pisarza. Nie opuszczająca go ciekawość świata i życia zaowocowały różnorodnością tematów, problemów i sposobów ich artystycznego ujęcia.

MITOLOGEM TRICKSTERA W STARORUSKIEJ ANTROPONIMII PRZECHOWANY¹

BOŻENA HRYNKIEWICZ-ADAMSKICH

Panu Profesorowi Alfredowi F. Majewiczowi

Nominacja osób za pomocą nazw pochodzących od wyrazów pospolitych w języku staroruskim stanowi dziedzictwo epoki prasłowiańskiej. Tradycyjny system imienniczy tego obszaru tworzyły dwa zasadnicze typy strukturalne nazw: composita wraz ze skróceniami od nich (np.: *Володимер, Святослав, Немир, Милята, Путило, Радко*) oraz formy jednotematowe (np.: *Воробей, Горбач, Мороз, Страх, Ус*). W dawnej antroponimii wschodniosłowiańskiej dominowały formy drugiego rodzaju. Problem pełnienia przez nazwy osobowe dodatkowych poza nominacyjną funkcji nie doczekał się tymczasem szerszego omówienia. Sugestię, że ukształtowane w dobie przedpiśmiennej antroponimy słowiańskie, podobnie jak pewne klasy tekstów folklorystycznych czy formuł epickich, tworzyły określony system, obejmujący najbardziej reprezentatywne wzorce tej tradycji i służący do przechowania istotnych z punktu widzenia danego modelu świata wartości, sformułował wszelako przed laty W.N. Toporow².

¹ Nie będąc fachowym religioznawcą czy etnologiem, a zaledwie amatorem, ze świadomością powierzchowności swych obserwacji ośmielam się zaprezentować ślady istnienia mitologemu trickstera w tradycyjnym światopoglądzie Słowian wschodnich, odbite w ich nazwach osobowych. Do podjęcia tego tematu natchnęła mnie wymiana myśli z prof. J.S. Wasilewskim z Uniwersytetu Warszawskiego, który swego czasu zwrócił moją uwagę na szczególną wymowę niektórych staroruskich antroponimów i któremu niniejszym za tę inspirację serdecznie dziękuję.

² В.Н. Топоров, *Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифологическом аспекте*, [w:] *Проблемы славянской этнографии*, под ред. А.К. Байбурина, К.В. Чистова, Наука, Ленинград 1979, s. 141.

Jego zdaniem, nazwy osobowe mogły być tworzone na bazie pojęć kluczowych, służąc jako dodatkowe narzędzie transmisji kodu kulturowego.

Zgromadzona dotychczas wiedza na temat pogańskich wierzeń Słowian jest bardzo znikoma. Ograniczona liczba źródeł informacji na ich temat nie wróży, by stan ten mógł ulec kiedykolwiek radykalnej zmianie. W literaturze przedmiotu brak zgodności nawet w kwestii określenia ich najbardziej ogólnego charakteru. Niektórzy badacze stoją na stanowisku, że w dobie przedchrześcijańskiej ludy słowiańskiego *Barbaricum* nie posiadały wierzeń bogatych w treści religijne i nie wytworzyły rozbudowanych form kultu, a ich światopogląd ograniczał się do polidoksji, tzn. magii, wiary w dusze zmarłych, kultu przyrody i demonologii³. Inni⁴ wyrażają opinię o wykształceniu się słowiańskich przekonań religijnych o charakterze politeistycznym z rozbudowanym panteonem bóstw⁵ i systemem mitów naczelnych. Dawne słowiańskie nazwy osobowe są z zasady jedynie wyjętymi ze swego pierwotnego kontekstu okruchami niegdysiejszej cywilizacji, przypominającymi pojedyncze elementy złożonej mozaiki. Wobec jednak niedostatku innych, trwalszych, świadectw uzasadnione wydaje się podjęcie próby wykorzystania informacji zawartej w tradycyjnych antroponimiach do rekonstrukcji choćby fragmentu obrazu tej kultury.

Najbardziej ogólnym odzworowaniem Wszechświata w większości pierwotnych cywilizacji, w tym również w rodzimej kulturze słowiańskiej, było *arbor mundi*, w formie trójwymiarowej wyobrażające oś kosmiczną oraz układ pod-

³ H. Lowmiański, *Religia Słowian i jej upadek (w. VI–XII)*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979, s. 99–166.

⁴ A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982; A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003; A. Kowalik, *Kosmologia dawnych Słowian. Prolegomena do teologii politycznej dawnych Słowian*, Zakład Wydawniczy „NOMOS”, Kraków 2004.

⁵ Najstarsze ruskie zapisy kronikarskie wskazują na istnienia następujących elementów systemu religijnego wschodnich Słowian: 1. Perun (jego atrybutami były wyniosłości terenu, dęb, grom i błyskawica, żelazo); 2. Weles (przeciwnik bóstwa gromowładnego – bydło; złoto); 3. Strzybóg (wiatr); 4. Dażbóg (Słońce, tzn. ogień niebieski); 5. Swaróg (ogień ziemski); 6. Chors (brak atrybutów); 7. Mokosz (żeńskie bóstwo telluryczne); 8. Siemargł ('siedmiogłowy bóg') (szerzej o tym zob. B.B. Иванов, B.H. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, Наука, Москва 1965, s. 11–29). Zdaniem A. Gieyszтора (op. cit., s. 131–137), za główne bóstwo uznawano na Rusi solarne Swaroga, a funkcje bóstwa następnego rzędu, tzn. boga ognia atmosferycznego oraz ognia domowego tudzież ofiarnego, przypisywano na Rusi Swarožycowi-Daźbogowi. Z językowego punktu widzenia teonim *Swarožyc* można interpretować jako określenie syna Swaroga lub deminutivum od imienia *Swaróg*. A. Kowalik (op. cit., s. 313–323, 337–349) uważa natomiast, że Swaróg był dla Słowian nie tylko uosobieniem nieba rozświetlonego blaskiem słońca, błyskawicy lub gwiazd, ale przede wszystkim dysponentem energii kreacji. Zdaniem tego badacza, patrolujący ogniovi ziemskiemu Swarožyc stanowił najprawdopodobniej dynamiczną hipostazę Logosu.

stawowych znakowych opozycji binarnych. Owa oś łączyła centralnie trzy poziomy kosmosu, tzn. ziemię, podziemia i niebo, wraz z ich mieszkańcami. Wyznaczała tym samym drogę komunikacji istot zaludniających wymienione sfery, a także ich kontaktu ze światem transcendentnym. Umożliwiała człowiekowi wyjście z chaosu, otwarcie na to, co nadmysłowe, pozostawanie w stałym związku z niebem, światem bóstw i duchów⁶. Najistotniejszą cechą strefy ziemskiej było znajdowanie się pomiędzy skrajnymi obszarami. Taki podział Wszechświata implikował, zdaje się, kolejne, horyzontalne rozbicie przestrzeni na „tu” i „tam”, centrum i peryferia, usytuowany wokół osi kosmicznej „ten” świat i zaświaty. Skutkiem ludzkiej dążności do przebywania w punkcie centralnym było symboliczne kosmizowanie kolejnych terytoriów. Istnienie nieskończonej liczby lokalnych „środków” świata i permanentne odtwarzanie Wszechświata na skalę mikrokosmiczną przez rytualne powtarzanie pierwotnego aktu kosmogonicznego stanowiły jedną z wyróżniających cech społeczeństw tradycyjnych. Najogólniejszymi abstrakcyjnymi opozycjami w strukturze słowiańskich wierzeń przedchrześcijańskich były przy tym: życie – śmierć, parzystość – nieparzystość⁷, prawy – lewy. Przeciwne orientacje na płaszczyźnie pionowej opisywały pary: góra – dół, niebo – ziemia, ziemia – podziemie, natomiast na płaszczyźnie poziomej: południe – północ, wschód – zachód. W wymiarze czasu przeciwstawiały się sobie: dzień – noc, wiosna – zima, słońce – księżyc. W powiązaniu z tymi ostatnimi pozostawały opozycje chromatyczne: jasny – ciemny, biały – czarny, czerwony – czarny. Konfrontację żywiołów odzwierciedlały pary: ogień – woda, suchy – mokry, ziemia – woda. Świat ludzi również porządkowały wiążące przeciwieństwa relacje: swój – obcy, dom – las, męski – żeński, starszy – młodszy, przodek – potomek. Wszystkie wyliczone dychotomie ze specyficznym rytualnego punktu widzenia składały się na bardziej ogólną opozycję sakralny – świecki (rytualnie czysty – rytualnie nieczysty)⁸. W wierzeniach rozlicznych ludów owa wymaginowana oś wyznaczała nie tylko stabilne miejsce w przestrzeni, geograficzny środek świata, ale również stałe miejsce w czasie, dane jako pierwsze w momencie stworzenia⁹. Pionowa *axis mundi* stanowiła

⁶ Rozmiary osiągnęte przez niektóre gatunki drzew, pionowa orientacja i obejmowanie wszystkich pięt Kosmosu sprawiły, że najokazalsze z nich (głównie dęby i lipy) utwierdziły się w ludowej świadomości słowiańskiej jako roślinne konkretyzacje *axis mundi*. Wyznaczały one świętą przestrzeń, same nie stanowiąc obiektu kultu.

⁷ W języku prasłowiańskim na kategorię liczby składały się liczba pojedyncza, podwójna oraz mnoga. Odmiana liczebników od 1 do 4 różni się zasadniczo od odmiany liczebników od 5 wzwyż. Świadczyć to może o pierwotnym liczeniu do 4. W staroruskim materiale imienniczym znajduje potwierdzenie liczenie do 10 (mianowanie osób imieniem *Десятой*).

⁸ В.В. Иванов, В.Н. Топоров, op. cit., s. 63–64.

⁹ J.S. Wasilewski, *Podróże do piekieł. Rzecz o szamańskich misteriach*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1979, s. 110.

więc zarazem oś czasu cyrkularnego, wiecznego. M. Eliade¹⁰ określa go jako *illud tempus* (łac. ‘onego czasu’), mając na myśli czas święty, kiedy Kosmos został stworzony po raz pierwszy w swej idealnej formie. Człowiek powracał do czasu Prapoczątku, ilekroć odtwarzał mit kosmogoniczny, tzn. działania wzorcowe, jakie Stwórca spełnił *in illo tempore*. Czynił to okresowo podczas regularnie obchodzonych świąt, których istotę stanowiło sprawowanie stosownych rytuałów. Rytuały powtarzano cyklicznie, w stałym rytmie, stąd i czas świąteczny odbierano jako okrężny, odwracalny bez końca (ang. ‘now and forever, now and always’; pol. ‘teraz i zawsze, teraz i na wieki’). Rozpoczęcie każdego nowego cyklu obrzędowego stwarzało niejako Kosmos od nowa, odradzało go z chaosu. Poprzedzało je opuszczenie linearnego czasu powszedniego. Według wspomnianego badacza, przeżycie świętego czasu umożliwiało człowiekowi religijnemu okresowy powrót do Kosmosu, jakim był on w mitycznej chwili Stworzenia, i odzyskiwalnej „wiecznej terażniejszości”¹¹.

Zdaniem Leszka Kolankiewicza¹², w omówionej koncepcji przestrzeni i czasu mają źródło dwa rozpowszechnione w kulturach świata mitologemy opisujące dolę ludzką, będące owocem postrzegania rzeczywistości jako spolaryzowanej, niejednorodnej. Pierwszy z nich ukazuje człowieka niejako umiejscowionego w punkcie stanowiącym oś rytuałów misteryjnych, gdzie złożony został niezniszczalny, wiecznotrwały depozyt kultury. W neopitagoreizmie, neoplatonizmie, gnostycyzmie i hermetyzmie postać tę nazywano Stojącym. Jak to obrazowo przedstawia wspomniany autor, Stojący trwa niewzruszenie i niezmiennie w strumieniach materii pośród światów i czasów, unieruchamiając tym samym niejako i unieważniając czas. Z kolei mitologem trickstera¹³ przedstawia czło-

¹⁰ M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 65.

¹¹ Niektóre koncepcje czasu zakładają istnienie w realnej ludzkiej percepcji trzech czasów terażniejszych: terażniejszego przeszłego (pamięć ludzka), terażniejszego terażniejszego (bezpośrednia percepcja) i terażniejszego przyszłego (oczekiwanie). Przyszłość i przeszłość funkcjonują w nich jedynie jako pojęcia.

¹² L. Kolankiewicz, *Wstęp: ku antropologii widowisk*, [w:] *Antropologia widowisk*, pod red. L. Kolankiewicza, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 30–31.

¹³ Do obiegu naukowego termin *trickster* wszedł po opublikowaniu przez P. Radina pracy *The Trickster: A Study in the American Indian Mythology*, Routledge & Kegan Paul Ltd., London 1956, prezentującej cykl 49 mitów północnoamerykańskich Indian Winnebago, jako określenie istoty będącej ich bohaterem. Indiański Trickster jest początkowo tworem niezróżnicowanym, pozbawionym samoświadomości, zwierzęco-ludzką hybrydą. Kolejne opowieści ilustrują proces powolnego rozpoznawania przezeń własnej tożsamości oraz funkcji poszczególnych części ciała, jak również uczenia się postrzegania otoczenia materialnego w jego realnym kształcie. Tym samym unaocniają przechodzenie Trickstera ze stadium chaotycznego w uporządkowane. Szerzej o tym zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 111–129. Podania niektórych ludów mówią o udziale stojących w opozycji do

wieka w roli aktywnego herosa kulturotwórczego, obdarzonego inicjatywą i wcielającego w życie swe zamysły, a przez to skutecznie wpływającego na bieg czasu i wydarzeń. Jest to postać ambiwalentna, której cel stanowi przekraczanie odwiecznych zasad i staranie o powtarzalność cyklu niszczenia i tworzenia. Właściwa mu nadnaturalna siła i energia czynią go zdolnym do zmiany istniejącej sytuacji i przełamywania stereotypów. Trickster w mitologiach świata jest transgresywnym pośrednikiem między światem ludzi a „innym” światem. Przez swoje działania burzy stagnację, by zbudować nowy ład, prowadzi do destrukcji, po której następuje odrodzenie z niebytu.

Podstawy pewnych staroruskich nazw osobowych¹⁴ zdają się wskazywać na istnienie w archaicznym światopoglądzie wschodniosłowiańskim nawiązań do mitologicznej postaci translokacyjnego trickstera, podburzyciela do przewrotności, który cyklicznie łamie zastany porządek. Należać do nich mogła nazwa **Булгак**, utrwalona m.in. w nazwisku Michaiła Bulhakowa, autora *Mistrza i Małgorzaty*. Motywujący ją wyraz *булгак* ‘bunt, powstanie, rebelia’¹⁵ należy do najdawniejszych zapożyczeń turkijskich do języka staroruskiego, por. tatar., wsch.-turk. *bulyamak* ‘zagniać, miesić (na nowo, jeszcze raz)’, staroturk., kazach. *bulyak* ‘niepokój, zamęt; popłoch, trwoga’, czagat. *bulyay* ‘ts.’¹⁶. Zbliżoną semantyką odznacza się wyraz motywujący nazwę osobową **Замятня**, zob. starorus. *замятня* ‘bunt, zamieszki, rozruchy; zamieć, śnieżycza, kurzawa’¹⁷, dial. ‘panika, popłoch; spór, zatarg; tumult, rejdach’¹⁸.

W staroruskim materiale imiennicznym odnajdujemy ponadto liczne nazwy utworzone od określeń osób zachowujących się nieobyczajnie, zob.: **Безчинник** (< *бесчинник* ‘samowolnik, awanturnik’), **Бестужей** (< *бесстужий, бесст-*

właściwego demiurga postaci tricksterskich w stworzeniu lub przemianie świata. Zob. na ten temat M. Sznajderman, *Blazen. Maski i metafory*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 30. W słowiańskiej koncepcji kosmogonii dualistycznej funkcję antagonisty Peruna przypisuje się Welesowi. W rolę trickstera wcielają się jednak w mitologiach nie tylko bogowie, ale i zwykli śmiertelnicy. Przykładem bohatera kulturowego burzącego wprowadzić boski ład, lecz zarazem tworzącego świat rzeczywisty jest choćby Prometeusz, który zdradził ludziom sekrety bogów poprzez przekazanie im skradzionego z Olimpu ognia i tajników sztuki kowalskiej.

¹⁴ Analizowane nazwy zostały wyekscerpowane z pracy: *Таможенные книги Московского государства XVII века. Северный речной путь: Устюг Великий, Сольвычегодск, Тотьма*, под ред. А.И. Яковлева, Издательство Академии наук СССР, Москва–Ленинград 1950–1951.

¹⁵ *Словарь русского языка XI–XVII вв.*, под ред. С.Г. Бархударова, Наука, Москва 1975, s. 353.

¹⁶ М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, т. 1, перевод О.Н. Трубачев, Прогресс, Москва 1986, s. 238.

¹⁷ В.И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского наречия*, т. 1, Русский язык, Москва 1880 (1981), s. 603.

¹⁸ *Словарь русских народных говоров*, под ред. Ф.П. Филина, Наука, Ленинград 1974, s. 272.

удный ‘bezwstydný, zdrożny; plugawy’; *бесстужь* ‘niesława, sromota, hańba’), *Пошляк* (< *пошляк* ‘nieokrzesaniec, prostak’). Wszelkiego rodzaju samowole symbolizowały w dawnej kulturze słowiańskiej stadium chaosu poprzedzające odnowienie czasu i świata. Stanowiły formę rytualnego antyzachowania w trakcie dopełniania większości obrzędów dorocznych i rodzinnych. Miały przy tym wiele wspólnego z karnawałowymi normami i formami postępowania¹⁹. Śmiech przynależał w średniowiecznej kulturze tego obszaru do sfery *profanum*²⁰, a naigrzanie się z autorytetów oraz podważanie przyjętych wartości moralnych i społecznych miało w efekcie doprowadzić do ich odrodzenia. Istotę wielu ludowych obrzędów stanowiło wyszydzenie i zdegradowanie tego, co oficjalnie wymagało powagi (zob. nazwa osobowa *Уряд* < *уряд* ‘porządku, ład, reguła’). Rytualne ośmieszanie autorytetów i najwyższych wartości stanowiło bez wątpienia wyraz dwoistej percepcji świata i ludzkiego życia, świadomości istnienia innej strony rzeczywistości. Określenia prześmiewców zostały zaświadczone w podstawach licznych staroruskich antroponimów, m.in.: *Балагур* (< *балагур* ‘wesolek, dowcipniś, kpiarz’), *Гогара* (< dial. *гагара* ‘ts.’), *Подшивало* (< *подшивала* ‘ts.’), *Шут* (< *шут* ‘ts.’), *Шутиха* (< *шутиха* ‘ts.’), *Тарабора* (< *тарабар* ‘zartowniś, gawędziarz’), *Балуї* (< *баловать* ‘swawolić, figlować’), *Шпынь* (< *шпынь* ‘błazen; pieśniarz, niewidomy jałmużnik’). Jak się wydaje, za cechę osób będących mediatorami między tym i „tamtym” światem uznawano też na Rusi bezrozumność. Wymienione niżej nazwy osobowe zostały utworzone od różnych związanych z nią określeń: *Бусь* (< *бусь* ‘głupota, tępota’), *Буслай* (< *буслай* ‘tuman, głąb’), *Дур*, *Дурега*, *Дурыня* (< *дур*, *дурь* ‘wygłup, wybryk; kaprys, zachcianka; obłąkanie, pomieszanie zmysłów’, *дуреть* ‘głupieć; dostawać zamroczenia’, *дурить* ‘wydziwiać, wygłupiać się; narowić się’), *Салтык* (< *салтык* ‘niedojda, głupiec’). Postać błazna czy głupca stanowi kontynuację mitologemu trickstera również we współczesnej kulturze słowiańskiej. I obecnie lokują się oni w swoistej sferze liminalnej, nosząc w sobie, jak to ujmują M. Sznajderman²¹, zarzewie i grozę buntu, których skutkiem może być rewolta i odwrócenie porządków.

Najpełniejszą realizacją mitologemu trickstera w antroponimii staroruskiej jest jednak zapewne postać kryjąca się pod imieniem *Третьяк* (< *три* ‘trzy’, *третий* ‘trzeci’), bardzo częstym u dawnych Słowian wschodnich. Liczba *три* była w kulturze tego obszaru traktowana jako doskonała w związku z odwzoro-

¹⁹ Szerzej o tym zob. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в пяти томах*, pod red. Н.И. Толстого, т. 1, Международные отношения, Москва 1995, s. 171–175.

²⁰ Szeroko na ten temat w pracy: M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 61–125.

²¹ M. Sznajderman, op. cit., s. 23.

wywaniem sytuacji połączenia liczb 1 i 2, tzn. zniesienia antynomicznych biegunów symbolizowanej przez nie opozycji, ale i wszelkich innych dychotomii. W opinii W.N. Toporowa²², w kodzie numerycznym wielu archaicznych kultur, w tym również przedpiśmiennej kultury słowiańskiej, **jeden** oznaczało bowiem pierwotnie nie tyle pierwszy element ciągu liczb, ile **całość**, której główną cechą stanowi niepodzielność na człony²³. Zdaniem wspomnianego autora, pierwotnym i jedynym denotatem tego wyrażenia było oznaczanie stanu oddzielającego stadium jednorodne w planie przestrzennym i czasowym od stadium, kiedy to różnicowanie dopiero się zaczynało. Jedyńka informowała tym samym o początku, związanej z wszczynaniem kolejnych sekwencji „dziania się” sytuacji inicjalnej. Taka interpretacja liczby **jeden** sprawiała, że każda inna nieparzysta liczba elementów również zdawała się określać stan rzeczy, gdy otwarte było continuum zdarzeń, trwało przekształcanie się, w które nie należało ingerować. Liczby nieparzyste wyrażały więc upływający czas, przemiany rozumiane jako przeplatające się ze sobą procesy wzrostu i destrukcji. Stąd wynikały powiązania nieparzystości z „tamtym” światem i śmiercią²⁴. Stabilności „tego” świata odpowiadały liczby parzyste. Głównego sensu liczby **dwa** w asocjatywnych kulturach mitycznych wspomniany autor upatruje w obrazowaniu istoty binarnego rozczłonkowania przestrzeni, jej dwudzielności, przy jednoczesnym zachowaniu jedności, spójności, pełni. Według W.N. Toporowa, będąca sumą liczb 1 i 2 liczba **trzy** stanowiła tym samym perfekcyjną strukturę o wydzielonym początku, środku i końcu. W konsekwencji triadę uznawano za wzorcowy model istot idealnych i schemat wielu zdarzeń. Trójfazowość stała się uniwersalną miarą czasu, współgrającą z typowym rytmem najważniejszych metamorfoz (świt – południe – wieczór, wiosna – lato – jesień). Ciekawy pogląd o prawdopodobnym kodowaniu przez trójkę w kulturach tradycyjnych niewyczerpanego, odnawialnego potencjału kreatywnego, samoistnej energii i niepohamowanej aktywności formułuje A. Kowalik²⁵. Autor ten zauważa w rozważanym kontekście, że w synkretycznym wschodniosłowiańskim folklorze liczebnik *trzy* odnosił się do najmłodszego z trójki braci, mianowanego zwykle za pomocą zdrobniałej formy

²² W. N. Toporow, *O modelach liczbowych w kulturach archaicznych*, „Teksty” 1974/1, s. 177.

²³ Na temat semantyki liczebników rosyjskich zob. A. Bogusławski, *Semantyczne pojęcie liczebnika i jego morfologia w języku rosyjskim*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 49–64. Zdaniem tego badacza uprawnione byłoby nawet wyłączenie *jeden* z zakresu nazwy *liczebniki*.

²⁴ Zob. J. Tokarska, J.S. Wasilewski, M. Zmysłowska, *Śmierć jako organizator kultury*. „Etnografia Polska” XXVI, z. 1, 1982, s. 84; J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII w.*, t. 2, *Katolicyzm między Lutrem i Wolterem*, przeł. P. Kłoczowski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, s. 212.

²⁵ A. Kowalik, op. cit., s. 376–377.

imienia św. Jana Chrzciciela, patrona letniego przesilenia słonecznego – *Iwanko*. Istotne dla dalszego wywodu jest przypomnienie faktu, że święty ten dokonał żywota wskutek dekapitacji. Kowalik stawia hipotezę, że trzeci, najmłodszy z braci, mógł być traktowany przez Słowian jako wybraniec Swarożycy, dysponenta ognia ziemskiego i stymulatora biokosmicznej energii. Jak wiadomo, Swarożycowi składano pierwotnie ofiary ze ściętych ludzkich głów²⁶. Za prawdziwością tego domysłu zdaje się, jego zdaniem, przemawiać ciekawa analogia z obyczajowością mongolską, gdzie najmłodszy z braci w rodzinie, żeniony najpóźniej, zostawał zwykle przy ojcu i matce, opiekując się nimi i dziedzicząc ojcowską jurte, czyli domowe ognisko. W. N. Toporow²⁷ zwrócił z kolei uwagę na związek z liczebnikiem *trzy* nazwy *тризна*, określającej słowiańską uroczystość pogrzebową, której elementem była pierwotnie kremacja zwłok. Towarzyszyły jej zachowania obrazujące w symbolicznej formie osiągnięcie końca cyklu życia ludzkiego i powrót do prekosmicznego chaosu, czyli przejście do innej rzeczywistości – uczty, libacje, igrzyska. Co ciekawe, słowiańskie wyrazy o temacie *тризн-* posiadają znaczenie, z jednej strony, ‘męczyć; zadawać cierpienie; tracić; potrzebować’, z drugiej natomiast ‘karmić, żywić, trawić’, por. staropol. *tryźnić* ‘dreńczyć, gnębić, ciemiężyć, uciskać’. Zdaniem wspomnianych badaczy bohater kulturowy kodowany za pomocą imienia *Iwan*, a zarazem trójki, uosabiał energię kreacji i ustanawiał transcendentną komunikację w ramach trzech sfer kosmosu, jak również pomiędzy kosmosem a chaosem. Umierał w mękach, była to jednak śmierć życiodajna, gdyż wiosną wskrzeszony i odrodzony z niebytu powracał z obszaru śmierci. Tym sposobem zapewniał cykliczność przeistoczeń i nieskończoność spirali metamorfoz. Jak odnotowuje Kowalik, etapy życia Trzeciego odpowiadały stadiom cyklu wegetacyjnego zboża, którego „głowy” ścinano i po omlóceniu w części spożywano, w części natomiast przechowywano z przeznaczeniem na przyszłoroczny siew. Wiele mówiąca w tym kontekście wydaje się staroruska nazwa osobowa *Лобан*, powtarzająca temat zaświadczony w czasowniku *лобанить* o znaczeniu ‘bić po głowie; rąbać, łupać; krajać, ciąć, rżnąć’²⁸, ale także ‘dokonywać postrzyżyn rekruta, przyjmować do grona wojaków’²⁹, a ponadto w rzeczownikach *лобан* ‘człowiek o wydatnym czole’³⁰ i *лобовик* ‘rekrut przechodzący postrzyżyny’³¹. W nazwie tej zawarte jest potwier-

²⁶ Ibidem, s. 411-25.

²⁷ В.Н. Топоров, *К семантике троичности (слав. *trizna и др.)*, [w:] *Этимология 1977*, под ред. О.Н. Трубачева, Наука, Москва 1979, s. 3–20.

²⁸ В.И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского наречия*, т. 2, Русский язык, Москва 1881 (1981), s. 261; *Словарь русских народных говоров*, под ред. Ф.П. Филина, Наука, Ленинград 1981, s. 94.

²⁹ Ibidem, s. 261.

³⁰ *Словарь русского языка ...*, op. cit., Наука, Москва 1981, s. 262.

³¹ В.И. Даль, *Толковый словарь живого ...*, op. cit., s. 261.

dzenie kultywowania praktyk inicjacyjnych przez Słowian wschodnich. Najmłodszy spośród trzech braci mógł być zatem tym, który przechodził w micie podstawowym obrzędową inicjację, poprzedzoną prześladowaniami i symboliczną śmiercią, a z racji swego powrotu do życia zapewne również transgresywnym tricksterem, przekraczającym zakreślone dla zwykłego człowieka granice. Hipotezę tę potwierdza także materiał słowiańskich podań ludowych o najmłodszym z trójki braci Jasiu lub Iwanku, odbywającym wyprawę w nieznaną (za siedem gór i lasów itp.), a następnie szczęśliwie z niej powracającym, wyposażonym w zdobytą w zaświatach wiedzę i ożywczą energię. Z przedstawionych faktów zdaje się wynikać, że trójka stanowiła dla Słowian hipostazę niewyczerpanej kreacyjnej mocy, Logosu.

Kulturowa pamięć o tricksterze przejawia się w tradycyjnej wschodniosłowiańskiej antroponomii również w formie obrazów metaforycznych. U podstaw nazwy osobowej **Королек** legło np. określenie najmniejszego ptaka Europy – mysikrólika (ros. *королек*). Wyróżnia go oliwkowozielone upierzenie z charakterystyczną pomarańczową pręgą na łebku, niby-koroną. W kodzie ornitomorficznym Słowianie wschodni przypisywali mysikrólikowi rolę trickstera, tzn. fałszywego króla ptaków³², któremu podstępem udało się wlecieć ponad orła i tym samym pokonać go w rywalizacji o przywództwo nad ptasim stadem. W niektórych wariantach bajki ptaki próbują obwołać królem tego, który zejdzie najgłębiej pod ziemię. W tym współzawodnictwie również zwycięża mysikrólik, któremu niewielkie rozmiary pozwalają wnikać do mysiej nory. Ptak ten pełni więc dodatkowo rolę pośrednika między niebiosami i światem podziemnym³³.

Symboliczne sensy wyrazów motywujących omówione tutaj nazwy osobowe dowodzą postrzegania przez Słowian przestrzeni i czasu jako niejednorodnych. Zdają się wskazywać na posiadanie przez nich rozbudowanych wyobrażeń na temat rzeczywistości nadmysłowej oraz przekonania o możliwości istnienia poza linearnym czasem historycznym. Staroruskie nazwy osobowe przechowują mitologem trickstera jako sycącego się chaosem i wywołującego powszechny zamęt międzysferycznego mediatora, którego przeznaczenie stanowi doprowadzenie do zmiany zastanego porządku. Odzwierciedlają ponadto właściwe wczesnym etapom rozwoju wielu cywilizacji ludzkich przeświadczenie, że życia nie sposób poprawić, a jedynie stworzyć od początku w symbolicznych aktach zniszczenia i naśladowującej boską kosmogonię rekreacji. Dokonujący dzieła (au-

³² *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в пяти томах*, под ред. Н.И. Толстого, т. 2, Международные отношения, Москва 1999, s. 612.

³³ Niekiedy godność króla fortelem zdobywa strzyżyk, zwany też wolim oczkiem (zob. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. I, *Bajka zwierzęca*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1947, s. 72–73). Za reprezentanta nocy, chaosu i odwróconego porządku uznaje się również lelka kozodoja (zob. M. Sznajderman, op. cit., s. 21–22).

to)destrukcji trickster nie jest więc postacią jednoznacznie negatywną, bowiem to dzięki niemu możliwy okazuje się, z jednej strony, powrót do sytuacji Prapoczątku, gdy dopełniło się dzieło stworzenia świata i nic nie było jeszcze skalane, z drugiej natomiast – zaistnienie świata realnego. Nawiązania do postaci trickstera dowodzą wiary Słowian w to, że świadome włączenie się człowieka w mityczną sytuację wzorcową przez odtworzenie kosmicznych symboli otwiera drogę ku metafizycznej egzystencji w jedności ze Wszechświatem. Jak się wydaje, podjęcie badań nad tradycyjnymi słowiańskimi nazwami osobowymi pod kątem pełnienia przez nie funkcji nośników myśli mitycznej, przechowujących i transmitujących w społeczności przedpiśmiennej najistotniejsze wartości rodzimego światopoglądu, mogłoby uzupełnić wciąż bardzo skąpą wiedzę historyczną na temat lokalnej kultury przedchrześcijańskiej.

ANALIZA SEMANTYCZNA POJĘCIA „KPACOTA” (NA PODSTAWIE TEKSTÓW „ŻYWEJ ETYKI”)

YURY FEDORUSHKOV

Za źródło materiałowe dla analizy pojęcia „Kpacota”¹ posłużyły teksty 14 tomów „Żywej Etyki” – wykładu doktryny filozoficznej, stworzonej na początku XX wieku przez Helenę Roerich.

Wybór źródła nie jest przypadkowy. Po pierwsze, dzieło H. Roerich dostarcza filologowi bogatego materiału leksykalnego – ponad 750 tysięcy okazów²; tyle zawierają wspomniane tomy. Po drugie, „Kpacora” jest kluczowym pojęciem w filozofii „Żywej Etyki”, zaliczanym do tzw. pojęć wyższych (por. podrozdział I.3.), z tego względu w części pierwszej opisane zostaną wybrane zagadnienia dotyczące historii powstania oraz filozofii tego dzieła.

Niniejszy artykuł ma na celu przedstawienie niektórych aspektów związanych z funkcjonowaniem pojęcia „Kpacora” w filozofii „Żywej Etyki”. Aby tego dokonać, należało wyodrębnić i usystematyzować kategorie tematyczno-leksykalne badanego pojęcia. W związku z tym w części drugiej przedstawiony zostanie warsztat wyjściowy do analizy pojęcia „Kpacora” w ramach poszczególnych etapów wyodrębniania wspomnianych kategorii.

W trakcie opisywania warsztatu będą zaprezentowane wybrane wyniki analizy oraz związane z nimi spostrzeżenia.

¹ O różnicy w pisowni wyrazu *kpacora* wielką i małą literą – por. podrozdział I.3.

² Okaz – to, w uproszczeniu, wyraz powtarzający się w określonym zbiorze wyrazów.

I. „Żywa Etyka”

I.1. Historia „Żywej Etyki”

Teksty „Żywej Etyki”³ zostały opublikowane pomiędzy 1920 a 1940 rokiem. Poniżej przedstawiono tabelę z tytułami poszczególnych tomów wraz z tłumaczeniem na język polski oraz datą pierwszej publikacji.

Tabela 1. Tomy 1–14 „Żywej Etyki”

„Листы сада Мории. Зов”	1924	„Liście z Ogrodu Morji. Zew”
„Листы сада Мории. Озарение”	1925	„Liście z Ogrodu Morji. Oświecenie”
„Община”	1926	„Wspólnota”
„Агни Йога”	1929	„Agni Joga”
„Беспредельность”, I часть	1930	„Nieskończoność”, część I
„Беспредельность”, II часть	1930	„Nieskończoność”, część II
„Иерархия”	1931	„Hierarchia”
„Сердце”	1932	„Serce”
„Мир Огненный”, I часть	1933	„Świat Ognisty”, część I
„Мир Огненный”, II часть	1934	„Świat Ognisty”, część II
„Мир Огненный”, II часть	1935	„Świat Ognisty”, część III
„Аум”	1936	„Aum”
„Братство”	1937	„Braterstwo”
„Братство. Надземное”	1938	„Braterstwo. Nadziemskie”

Na stronach tytułowych tomów nie znajdziemy nazwiska twórcy. Jak już wspomniano wyżej, ich autorstwo jest przypisywane Helenie Roerich (ros. Елена Ивановна Рерих⁴, 1879–1955) – żonie Mikołaja Roericha (ros. Николай Константинович Рерих, 1874–1947) – znanego malarza rosyjskiego.

Pierwsze notatki „Żywej Etyki” powstały w czasie dwóch wielkich transhimalajskich ekspedycji rodziny Roerichów. Ekspedycja zbierała po drodze dane o językach wschodnio-azjatyckich, a także kulturach poszczególnych regionów⁵. W licznych klasztorach, szkołach oraz sektach religijnych tychże regionów kulturowana była filozofia hinduistyczna oraz buddyjska.

³ Wersje elektroniczne tekstów (formaty *.gif, *.txt) – por. strona: <http://agniyoga.roerich.info> (Internet-encyklopedia „Агни-Йога”).

⁴ Warto wspomnieć, że Helena Roerich jest również autorką tłumaczenia teozoficznego dzieła pt. *Nauka Tajemna* autorstwa Heleny Bławatskiej. W literaturze przedmiotu istnieją pogłoski, że zarówno H. Roerich, jak i H. Bławatska czerpały natchnienie z rozmów z nijakim Machatmą Morjā, stąd prawdopodobnie tytuł tomu *Liście z Ogrodu Morji*. Portret Morji eksponowany jest obecnie w moskiewskim Muzeum im. M.K. Roericha.

⁵ Pokłosiem ekspedycji było m. in. utworzenie Instytutu Badań Himalajskich „Uruswati” w 1928 r. w dolinie Kulu (Indie).

I.2. Podstawy filozoficzne „Żywej Etyki”

„Żywa Etyka” jest przede wszystkim doktryną jogistyczną⁶. Jogizm „Żywej Etyki” można traktować jako system praktyk mentalno-duchowych. Doktryna „Żywej Etyki” dotyczy głównie indywidualnego badania świata za pomocą zmysłów duchowych, wrażliwości estetycznej oraz intuicji. Atrybut *żywa* w nazwie doktryny wskazuje na ideę kontemplacji wszechobecnego życia za pomocą percepcji tzw. *Piękna żywej myśli przestrzennej* (ros. *Красота живой пространственной мысли*).

Treść „Żywej Etyki” badacze rozpatrują na różnych płaszczyznach, np. ezoterycznej, religijnej, teozoficznej, teologicznej, naukowej, poetyckiej, filozoficznej oraz mitologicznej. N.A. Szlemowa określa „Żywą Etykę” mianem „metafizycznej Filozofii Piękna”.

Za podstawowy nurt prekursorski dla „Żywej Etyki” uznać należy teozofię – doktrynę religijno-filozoficzną. W celu opisanie „fizyki duchowości” do teozofii próbowano wprowadzić styl i terminologię naukową. Ideę nieskończoności wszechświata w „Żywej Etyce” także należy uznać za teozoficzną⁷. Piękno zatem uznawane jest za nieskończone.

Teksty poszczególnych tomów zawierają tzw. mikroteksty⁸ z numeracją paragrafów. Każdy taki tekst można określić jako zadanie-wskazówkę dla czytającego: co powinno stać się obiektem jego refleksji, jakie czytający powinien wykonać ćwiczenia duchowe itp.

Piękno stanowi metakategorię kosmologiczną skupiającą się na opisywaniu estetyki Ognia. Ogień jest rozumiany tutaj jako rodzaj energii, która otacza przestrzeń we Wszechświecie. Wysoką częstotliwością odznacza się sformułowanie *Пространственный Огонь*, które można traktować jako oznaczenie sfery myśli, mentalno-duchowej noosfery⁹ rozumianej w ramach neoplatonizmu.

⁶ Stąd druga nazwa „Żywej Etyki” – „Agni Joga”.

⁷ W teozofii, m.in. u Bławatskiej, istnieje idea wieczności kosmosu i natury jako emanacji Absolutu.

⁸ Ros. *Микротекст*: „[...] относительно самостоятельная структурно-смысловая или синтактико-тематическая единица целого текста (произведения), выступающего по отношению к этой единице как макротекст [...]. В зависимости от культуроцентрического или текстцентрического подхода к пониманию макротекста объем микротекста как единицы может быть разным – от целого отдельного (самостоятельного) текста до относительно самостоятельного высказывания в рамках абзаца, сложного синтаксического целого или сверхфразового единства” – *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*, ред. М.Н. Кожина, Флинта/Наука, Москва 2003, s. 224.

⁹ W kwestii terminu – por. В.И. Вернадский, *Несколько слов о ноосфере*, „Успехи современной биологии” 1944, nr 18, s. 113–120; В.И. Вернадский, *Научная мысль как планетное явление*, Наука, Москва 1991.

Przez różnych myślicieli piękno narzucane są różne funkcje. Warto w tym miejscu wspomnieć o Platonie. Nie dość, że utożsamiał on Piękno i Prawdę z Dobrem jako najwyższą ideą, którą można było osiągnąć w drodze tzw. *noezy* (ideacji, bezpośredniego wglądu w idee), ale też Piękno można było poznać poprzez piękne rzeczy (dzięki Erosowi – pewnemu „pożądaniu idei”, które odpowiadałoby w tym wypadku *intencjonalności* Husserla) na stopniowej drodze wznoszenia się ku idei. Platon wiązał też teorię idei z boskim Demiurgiem¹⁰. Prawdopodobnie pojęcie Demiurga¹¹ mogłoby korelować z pojęciem Matki Świata opisanym w „Żywej Etyce”.

Być może piękno „Żywej Etyki” jest bliższe neoplatońskiemu rozumieniu antycznego filozofa idealizmu Plotyna: piękno ma funkcję prowadzenia do boskiego świata – do tzw. *Jedni*¹². Podobny stan rzeczy dostrzec można w doktrynach ezoterycznych, np. w systemie pojęć kabalistycznych. W kabale Piękno przyrównywane jest do tęczy w kropli wody. Dostrzeżenie tej tęczy prowadzi do wniknięcia w boski świat:

Piękno jest to określony stan świadomości, przy którym Dusza ma bliskość ze swoim Stwórcą, ze Stwórcą, i wówczas Stwórca objawia się w jej życzeniach jak gra tęczy w kropelce wody. Każde naprawione życzenie powstaje jak świetlista tęcza światła i nazywa się Sfira, nabiera odpowiedniej formy objętej jej własnym stanem i skierowana jest swoją emanacją wprost do źródła [...] ¹³.

Jako „ideę przeciwstawną” można tutaj przytoczyć właśnie *intencjonalność*¹⁴ w rozumieniu Franza Brentany¹⁵ – jako że jest to relacja, która łączy świadomo-

¹⁰ Szeroki komentarz na ten temat – por. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej. Platon i Arystoteles*, t. II, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2001.

¹¹ Wydaje się, że rozstrzygnięć filozoficznych na omawiany temat należy szukać nie tylko w tak zwanej filozofii Zachodu, lecz także w filozofii Wschodu. Odsyłamy w tym miejscu do takich pozycji jak, m.in.: W. Halbfass, *Indie i Europa: próba porozumienia na gruncie filozoficznym*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2008; S. Radhakrishnan, *Filozofia indyjska*, t. I, II, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1958.

¹² W *Atlasie filozofii* czytamy: „Jednia, którą Plotyn określa także jako dobro, jest absolutną jednością i pełnią. Z niej wywodzi się wszelki byt, ale także wszelkie i piękno” (P. Kunzman, F.-P. Burkard, F. Wiedemann, *Atlas Filozofii*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 63). Por. także pojęcie „единство” (lub w innym miejscu „единое”), w dziele *Античная философия* jest to „последнее основание всякого бытия” – В.Ф. Асмус, *Античная философия*, Высшая школа, Москва 1976, s. 510. Por. również: „Но есть люди, одаренные высшей способностью – способностью умственного созерцания (интеллектуальной интуиции). Они устремляются к единому и остаются в лучах его света” (Ibidem, s. 511).

¹³ Autorem cytatu jest Towarzystwo Kabalistyczne: <http://kabbala.pl> (3.01.2012).

¹⁴ Definicja pojęcia *intencjonalność* – zob. m.in. w *Encyclopædia Britannica Online*, hasło „intentionality”, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/289897/intentionality> (5.01.2012).

mość z przedmiotem, a nie ze sferą transcendentálną – „wyprzedzającą” poznanie. Podobne podejście spotkamy również u Husserla. Jego sztandarowe hasło to: „z powrotem do rzeczy samych,„ czyli do świata, a nie do transcendentnej Jedni. Dla niego transcendencja to metoda poznania fenomenów, czyli zjawisk, a nie rzeczy samych w sobie, a świadomość intencjonalna jest koniecznie związana z przedmiotem, czyli światem, do którego istoty mamy dostęp dzięki *epoche* (powstrzymaniu sądów na jego temat)¹⁶. Trudno w tym miejscu stwierdzić, czy intencjonalność prowadzi również do ontologizowania piękna, jakie dostrzegamy w „Żywej Etyce”: piękno to osobny, tudzież osobliwy, „nieostrzegalny”, „niezależny” byt, „subtelna materia”; świat, który jedynie obserwujemy lub powtarzamy, do którego dążymy poprzez medytację, twórczość etc. Jest nie tyle kategorią estetyzującą, ile ontologizującą¹⁷. Innymi słowy, piękno jako osobliwość jest nie tyle fenomenem, co właściwością odpowiadającą prawom fizyki. Rzecz jasna fizyki w rozumieniu „Żywej Etyki”.

Samo w sobie pojęcie „Красота” w „Żywej Etyce” jest wysoce eklektyczne i zarazem kategorialnie „rozdrobnione”. Wyraz *красота* (lub pisany też wielką literą – *Красота*) jest używany w różnorodnych kontekstach i ma bardzo szerokie spektrum kategorii. Wstępne próby kategoryzacji (klasyfikacji kategorii i podkategorii tematyczno-leksykalnych) nie pozwalają jednoznacznie sformułować, co wyraża piękno – czy jest to obraz poetycki, „aktywny składnik” metafory¹⁸, uniwersalny model idealizacji czy może pseudotermin doktryny, dotyczą-

¹⁵ F. Brentano, *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

¹⁶ Szerokie omówienie na ten temat: S. Judycki, *Fenomenologia a metafizyka w perspektywie rozważań Edmunda Husserla*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1988, nr 31 (3), s. 11–17.

¹⁷ U Husserla jednak piękno pozostawałoby „fenomenem dla świadomości”. Por. również stwierdzenie: „Chociaż świat w swoim istnieniu i określeniu jest całkowicie zdany na czystą świadomość, to jednak czysta świadomość okazuje się względnie niezależna od świata. Czysta świadomość może tedy występować bez świata, natomiast świat nie może obyć się bez czystej świadomości” – B. Szczepańska-Pabiszczak, *Świat przeżywany w fenomenologii Edmunda Husserla*, [w:] *Światłocienie świadomości*, red. I. Baran, t. III, Wydawnictwo Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2002, s. 333–345. Autorka cytatu omawia stanowisko Husserla w sprawie tzw. *idealizmu transcendentnego* – por. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1967.

¹⁸ Teoria metafory i metonimii Lakoffa i Johnsona z 1980 roku utrzymuje, że metafora jako operacja kognitywna pozwala przenosić schematy obrazów z jednej sfery konceptualnej do drugiej – por. Дж. Лакофф, М. Джонсон, *Метафоры, которыми мы живем*, УРСС Эдиториал, Москва 2004.

Pod tym względem pojęcie „Красота” (oraz wyrazy pochodne lub synonimiczne, np. derywaty *красивый*, *украшать*, także synonimy: *краса*, *благолепие*, *великолепие*, *живописность*, *изящество*, *изящность*, *картинность*, *миловидность*, *нарядность*, *прелесть*, *пригожество*, *худож-*

cy teozoficznego widzenia świata. Niemniej jednak, można stwierdzić, że pojęcie *piękno* jest podniesione w filozofii „Żywej Etyki” do rangi tzw. *pojęcia wyższego*. Piękno to Matka Świata (ros. *Матерь Мира*):

Теперь еще о Матери Мира: Матерь есть Красота; Мир – самопожертвование; именно этими двумя основаниями открываются Врата¹⁹

Okazuje się, że w niektórych kontekstach pojęcie „Kрасота” konceptualizuje inne pojęcia w interesujący, niespotykany w opisach leksykograficznych sposób: nadaje tym pojęciom (np. „Дух”, „Быт”, „мысль”) status przynależności do innego wymiaru, zwanego Światem Subtelny (ros. *Тонкий Мир*), który istnieje niezależnie od człowieka i jego percepcji. Czy potwierdzi to analiza semantyczna?

Definicja słownikowa wyrazu *красота* uwzględnia następujące znaczenia:

КРАСОТА

1. **КРАСОТА'**, -ы', мн. красо'ты, красо'т, -о'там. То, что доставляет эстетическое и нравственное наслаждение, всё красивое, прекрасное. *К. спасёт мир* (афоризм). *К. русской природы*. *К. поэтической речи*. *Душевная к. Для красоты* (чтобы было красиво).
2. (...) мн. Красивые, прекрасные места (в природе, в художественном произведении). *Красоты юга*. *Красоты стиля*.
3. (...) Красивая, привлекательная внешность, наружность. *Юность блещет красотой*. *Сохранить следы былой красоты*. *По красоте превзойти подругу*. *Увядаящая к.*
4. красота! в сказ. То же, что блеск (в 3 знач.)²⁰.

Konstrukcja „piękno czegoś” (np. piękno przyrody, piękno kobiety) ujmuje sem²¹, który można określić następująco: „idealizacja obiektu (lub też: zjawiska, cechy, procesu) względem harmonii (lub też: symetrii, równowagi, przyjemności estetycznej)”. Czy dany sem funkcjonuje w połączeniu *мир Красоты*²²?

W „Żywej Etyce” bardzo często spotykane są takie pary jak *бытие Красоты – Красота бытия*, *мир Красоты – Красота мира* (миров), *творчество Красоты – Красота творчества* itp. Można przypuszczać, że *Красота*

жественность) jest „spoiwem” dla konceptualizacji innych pojęć (np. красота женщины = красивая женщина, красота цветка = красивый цветок itp.).

¹⁹ Korzystając z tekstów wchodzących w skład „Żywej Etyki” podajemy tytuł tomu oraz numer części, np. *Листы сада Мории*. *Озарение*. §2.8.12. (221).

²⁰ Н.Ю. Шведова, *Русский семантический словарь*. *Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений*, т. III, Азбуковник, Москва 2003.

²¹ Sem to „najmniejsza jednostka w planie treści, „cecha semantyczna”, składnik semantyczny”. Semy nie mają swoich odpowiedników w planie treści, zob. K. Polański, *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999, s. 251.

²² Por. kontekst: „Можно научиться чутя себя вне пошлой обыденности и приобщиться духом к явленному миру Красоты” (*Иерархия*. §7.177).

w przykładach *бытие Красоты, мир Красоты, творчество Красоты* oznacza osobny byt lub wymiar²³. Dlatego też można wnioskować, że takie *piękno* nie tyle idealizuje, ile ontologizuje. W „Жыwej Eтыce” spotkamy także zestawienia: *Красота Духа, Красота Космоса, Красота Огненного Мира, Красота Тонкого Мира, Красота мысли*.

I.3. Pojęcia wyższe. Kwestia wielkiej i małej litery (*Красота, красота*)

W treści „Жыwej Eтыки” wiele wyrazów, takich jak *Красота, Сердце, Огонь* pisanych jest wielką literą. Helena Roerich uważała, że są to tzw. wyższe pojęcia²⁴ (tj. fundamentalne dla Eтыки pojęcia sakralne) i należy je pisać wielką literą, np.: *Иерархия, Космический Магнетизм, Космический Магнит, Космос, Космический Разум, Космическое сознание, Хранитель* (Ангел-Хранитель), *Сердце, Чаша, Чаша Сердца, Бытие, Космическое Сердце, Пространственный Огонь, Агни Йог, Архат, Владыка, Тара, Учитель, Тонкий Мир, Красота, Дух, Урусвати, Мир Огненный, Истина, Материя Люцида, Матерь Мира, Матерь Агни Йоги, Беспредельность, искры Фохата, Вселенная, Закон Бытия, Дыханием Бытия* (космическая энергия), *Сущее, АУМ, Невидимый Мир, Спаситель* itd.

Otóż w 1/3 przypadków (wg częstotliwości) mamy do czynienia z pisownią wyrazu *красота* wielką literą. Na przykład:

Дух знает, где Красота²⁵.

Те, примкнувшие к Источнику Света, должны понять, что горение духа есть Красота и Щит в служении Благу²⁶.

²³ Istotnie referencja pojęcia piękna pozostaje zerowa. Piękno w kolokacjach *мир Красоты* i *Красота мира* funkcjonuje samo w sobie, tzn. nie ma odniesienia do obiektów pozajęzykowych w takim stopniu, jak np. wyraz *stolica*, którego denotacją będą wyrazy *Warszawa, Londyn, Moskwa* itd. – por. K. Polański, op. cit., s. 522.

²⁴ Wielkimi literami pisane są także czasowniki odnoszące się do wyrazu *Учитель*. Jest to związane z rewną tradycją: „До революции в русском языке и местоимения, и глаголы писались с прописной буквы, если речь шла о Боге или Христе. В этом смысле книги Учения являются продолжением традиции русского языка, применяя это правило не только к Богу и Христу, но и к Великим Учителям” – С. Ильин, *Особенности текстов Учения Живой Этыки разных изданий*, [w:] „Грани Эпохи” 2011, nr 47, s. 8. Także wielką literą pisane są przymiotniki dotyczące pojęć wyższych: „Думается, что лучше писать с прописной буквы не только существительные, но и прилагательные к ним, так: Космический Магнетизм, Космический Магнит, Космос, Космический Разум, Космическое Сердце, также и Пространственный Огонь” – Е.И. Рерих, *Письмо З.Г. Фосдик и Д. Фосдику от 12 сентября 1954 г.* [w:] Eadem, *Письма Е.И. Рерих в Америку*, t. III, Сфера, Москва 1954, s. 120.

²⁵ *Листы Сада Морни. Зов*, §350.

Warto zwrócić uwagę, że notacja wyrazu lub połączenia wyrazów wielką literą ułatwia komputerową ekscerpcję²⁷ omawianych obiektów, a tym samym ich analizę kontekstową.

II. Kategoryzacja tematyczno-leksykalna pojęcia „Красота”

II.1. Systematyzacja danych

We wstępie wspomniano, że piękno jest jednym z centralnych pojęć filozoficznych w „Żywej Etyce”. Wyraz *красота* znajduje się w spisie dwudziestu najczęstszych wyrazów w materiale badawczym:

517 – tyle razy użyty jest wyraz *красота* (*Красота, красота, Красоты, красóты*);

1287 razy występują inne wyrazy z tematem *крас*²⁸: *краса, красивейший, красноречивый, красоваться, красота, красочность, прекраснейший, прекрасноводительница, прекрасный, приукрасы, украсить* etc.;

159 razy – wyrazy antonimiczne²⁹ (np. *безобразие, безобразный, урод, уродство, уродливость, уродливый, некрасивый*);

19 – wyrazy synonimiczne³⁰, np. *великолепие, великолепный, благолепие* itd.

Aby sformułować i usystematyzować kategorie tematyczne odnoszące się do analizowanego pojęcia, należy określić, jakie obiekty językowe obejmują owe kategorie.

W słowniku *Толковый словарь русского языка* autorstwa S.I. Ożegowa wyraz *pojęcie* (ros. *понятие*) zdefiniowane jest jako „логически оформленная

²⁶ *Мир Огненный* III, §11.261.

²⁷ W sprawie ekscerpcji elektronicznej – por. J. Fiedoruszkow, *Methods for electronic excerption of new words in Russian*, [w:] *PALC 2007: Practical Applications in Language and Computers. Papers from the International Conference at the University of Łódź, 19–22 April 2007*, red. B. Lewandowska-Tomaszczyk, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2007, s. 163–186; J. Fiedoruszkow, *Metody automatyzacji ekscerpcji konstrukcji atrybutywnych języka rosyjskiego*, [w:] *Na tropach reproduktów. W poszukiwaniu wielowrazowych jednostek języka*, red. W. Chlebda, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2010, s. 59–85.

²⁸ Pomijamy wyrazy typu *красный, покраснеть*, które związane są z tematem *крас*- tylko etymologicznie.

²⁹ Por. pary antonimiczne: *красота – безобразие, красота – уродство, красота – некрасота, красота некрасивость* – М.Р. Львов, *Словарь антонимов русского языка: около 3200 антонимических пар*, АСТ-ПРЕСС, Москва 2001, s. 112.

³⁰ Por. synonimy: *красота: краса, благолепие, великолепие, живописность, изящество, изящность, картинность, миловидность, нарядность, прелесть, пригожество, художественность* – Н. Абрамов, *Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений*, Русские словари, Москва 2007, s. 189.

общая мысль о классе предметов, явлений; идея чего-н. П. времени. П. качества. П. науки”³¹. W związku z tym, pojęcie *красота* mogą charakteryzować zarówno leksemy reprezentujące³² znaczenie wyrazu *красота* (dominanta pola tematycznego – wyraz *красота*) – *красота, красивый, красиветь*, jak i synonimy tych leksemów, np. *великолепие – великолепный, изящество – изящный* etc. Oprócz tego pojęcie przejawia się w różnych modelach kolokacji³³ (np. *творящая красота, подвиг красоты*). Poza tym, pojęcie może być przekazywane pośrednio za pomocą antonimii³⁴ (np. *уродство, некрасивый*), oraz w tzw. *metaforycznych modelach idealizacji obiektów*³⁵ (ММЮ):

ММЮ₁ – na poziomie osobnych (bezpośrednio reprezentujących) opisywane pojęcie, tj. takich wyrazów, jak *красота, краса, изящество, красивый, великолепный*) leksemów w kontekście, np. „Красота – это женщина”, „Красота – это сама природа”;

ММЮ₂ – na poziomie połączeń wyrazowych, zdań, tekstów, w których realizuje się wspomniany model idealizacji bez użycia leksemów bezpośrednich. Za przykład ММЮ₂ posłuży zdanie „Женщина – это мелодия”.

W niniejszym artykule ograniczymy się jedynie do wybranych modeli połączeń wyrazowych, w których występują wyrazy *Красота* oraz *красота*.

³¹ С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка. 4-е издание, дополненное. 80000 слов и фразеологических выражений*, Азъ, Москва 1998, s. 731.

³² „Leksemy reprezentujące” określone są w literaturze przedmiotu jako tzw. *прямые лексемы* (leksemy bezpośrednie) – por. w sprawie terminu К.В. Сборошенко, *Метафорическая репрезентация концепта „красота” в современной поэзии (на материале стихотворений русских и итальянских поэтов XX века)*. Автореферат диссертации, Челябинск 2009.

³³ Na temat ekscerpcji elektronicznej kolokacji – zob. np. J. Fiedoruszkow, *Методы автоматизации экскерпции конструкции атрибутивных языка русского*, [w:] *На тропях репродуктов. В поиски многовыразительных единиц языка*, red. W. Chlebda, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2010, s. 59–85.

³⁴ W kwestii reprezentacji pola semantycznego pojęcia poprzez takie relacje, jak: opozycja formalna (*красивый – некрасивый*), para antonimiczna (np. *красота – уродство*) – por. np. R. Régine, *Баданье пól семантических: дошвидченя Оśrodка Лексыкологий Политычней в Saint-Cloud*, [w:] *Язык и общество*, red. M. Głowiński, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1980, s. 253. W sprawie reprezentacji pojęcia lub też konceptu za pomocą antonimii – por. Ibidem, s. 252–281. Omówienie kwestii realizacji pojęcia w siatce asocjacyjnej – por. Ibidem, s. 254.

³⁵ W sprawie terminu *метафорические модели идеализации* – por. К.В. Сборошенко, op. cit., s. 23: „Как элемент образности и выразительности, концепт „красота”, кроме лексического выражения способен репрезентироваться метафорически. Иначе говоря, метафорические выражения обладают и репрезентирующей функцией широкого плана, когда совокупность конкретных компонентов реализует в стихе определенный концептуальный смысл понятия „красота” без конкретного использования лексических единиц, отражающих это понятие”.

Niżej zostaną przedstawione etapy badawcze. Na etapie B, ze względu na wstępny charakter badań³⁶, pozwolimy sobie na uogólnienie obiektów (*Красота, красота*) do zapisu *Красота*.

II. 2. Etapy badawcze

Етап А – ekscerpacja obiektów badawczych

Na podstawie analizy kontekstowej udało się wyróżnić niektóre typy konstrukcji. Najczęstsze z nich przedstawione są w poniższych tabelach, zawierających lewe i prawe konteksty w stosunku wyrazu *Красота*:

Tabela 2. Konstrukcje „treść prawego kontekstu + красота”

Тип конструкции	Примеры	Личба прыкладов Stosunek okaz/typ
Красота чего? (rzeczownik)	Красота Беспредельности Красота Безмолвия Красота мыслетворчества Красоту звука	181/106
Красота какая? (przymiotnik)	Красота беспредельная Красота земная Красота космическая	10/6
Красота и что?	Красота и Бесстрашие Красота и Огонь Красота и творчество Владык	17/17
Красота что (не) делает?	Красота сверкает Красота рождается Красота живет	11/8

Tabela 3. Konstrukcje „treść lewego kontekstu + красота”.

Тип конструкции	Примеры	Личба прыкладов Stosunek okaz/typ
что? (rzeczownik) Красоты	власть Красоты пути Красоты ласка красоты	125/82
какая? (przymiotnik) Красота	беспредельная красота великая Огненная Красота творящая красота	33/16

³⁶ W przyszłości przewidujemy prześledzić funkcjonowanie opisywanych obiektów.

cd. tab. 3

Тип конструкции	Примеры	Личба прыкладов Stosunek okaz/typ
что делает? Красота	рождается Красота просвещает красота стирается красота	13/11
что? (rzeczownik) к Красоте	ступень к красоте путь к красоте устремление к красоте	8/7
что (с)делать? к Красоте	прикоснуться к красоте вести к Красоте направить к красоте	19/17
что делать? Красоту	воспринимать красоту принять красоту полюбить красоту	126/

II.3. Etap B – dobór konstrukcji

Spśród konstrukcji atrybutywnych wyekscerpowane zostały modele typu:

– Model A: „ rzeczownik + wyraz *Красоты*”, np. *власть* (чего?) *Красоты* (125 użyć)

– Model B: „*Красота* + rzeczownik w dopełniaczu”, np. *Красота* (чего?) *Беспредельности* (181 użyć)

Łącznie – 306 użyć.

Warto zauważyć, że w obu modelach pojawiają się powtórzenia leksemów: np. *бытие Красоты* – *Красота Бытия* – por. tabela 4. Cyfry obok przykładów – liczby powtórzeń w materiale badawczym.

Tabela 4. Podobieństwo w treści konstrukcji modeli A i B.

Model A: „мир (чего?) Красоты”	Model B: „Красота (чего?) жизни”
явление Красоты 13	Красота Бытия 19
сознание Красоты 4	Красота Беспредельности 9
путь Красоты 6	Красота жизни 7
чувство Красоты 3	Красота духа 6
понимание Красоты 3	Красота Мироздания 4
Облик Красоты 2	Красота мысли 4
сияние Красоты 2	Красота труда 3
радость Красоты 2	Красота Мира Огненного 2
форма Красоты 2	Красота эволюции 2
равновесие Красоты 1	Красота творчества 1
бытие Красоты 1	Красота кристаллов Фохата 1
itd.	itd.
Łącznie 125/82	Łącznie 181/106

Takie pary nie są do końca synonimiczne. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że dane sformułowanie (*бытие Красоты*, czyli dosłownie: „Byt Piękna”) to efekt tzw. *gry słów* – figury stylistycznej. Jednak nie jest to zgodne z realnym stanem rzeczy: według systemu teozoficznego „Żywej Etyki”, we wszechświecie „współlistnieją” trzy światy, nazywane *Земной мир* (inaczej – *плотный*, świat znanej nam materii), *Тонкий Мир* (*Świat Subtelny*) oraz *Мир Огненный* (*Świat Ognisty*). Właśnie *Тонкий Мир* jest uważany za Świat Piękna. Można zatem wnioskować, że w obrębie „Żywej Etyki” piękno to nie tylko kategoria estetyczna, lecz nazwa osobliwego Bytu. W związku z tym, połączenie *бытие Красоты* jest ukrytym przejawem ontologizowania Piękna do pewnego Bytu i zostało wykoncypowane w sposób celowy, tj. nieprzypadkowo. Tutaj pojęcie wyższe reprezentuje wyraz *Красота*. Natomiast połączenie *Красота Бытия* jest przykładem modelu ideologizacji pojęcia wyższego *Бытие* za pomocą pojęcia wyższego *Красота*. Może to oznaczać, że za *Бытие* uważa się wszystkie trzy Światy. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w obszarze teozoficznym pojęcie wyższe *Бытие* identyfikuje się także z pojęciem nieskończoności (ros. *бесконечность*).

Powtórzenia pojawiają się także w innych parach, np.:

Tabela 5. Powtórzenia w treści konstrukcji modeli A i B.

Model: мир (чего?) Красоты	Freq	Model: Красота (чего?) жизни	Freq
бытие Красоты	1	Красота Бытия	19
дух Красоты	1	Красота духа	6
жизнь Красоты ³⁷	1	Красота жизни	7
творчество Красоты	1	Красота творчества	1
магнит Красоты	1	Красота (творчества) магнита	1
мир Красоты	1	Красота мира (миров)	6
образ Красоты	1	Красота образа	1
подвиг Красоты	2	Красота подвига	6
путь Красоты	6	Красота пути	1
восприятие Красоты	1	Красота огненного восприятия Огня	1

Uwzględniając powyższe omówienia, w następnym etapie ograniczymy się do modelu typu B.

³⁷ Według „Żywej Etyki” Piękno jako Byt, tj. jako tzw. *Świat Subtelny* ma charakter twórczy – (por. *творчество Красоты*) i jest zarazem bytem żywym (por. *жизнь Красоты*) – por. pary: *Красота творчества* – *творчество Красоты*, *жизнь Красоты* – *Красота жизни*.

II.3. Etap B. Wyodrębnienie kategorii leksykalno-tematycznych

W słowniku *Русский семантический словарь* dla wyrazu hasłowego „КРАСОТА” podano cztery znaczenia leksykalne (definicję podano w rozdziale I.2.).

Kategorie tematyczne wyodrębniono również na podstawie innych słowników – Ożegowa, Szwedowej i Kuznecowa. Słownikowe kategorie tematyczne definiensów skupiają się głównie wokół następujących kategorii:

- **Przyjemność moralna/estetyczna,**
- **Przyroda,**
- **Miejsce (w przestrzeni fizycznej, w tekście utworu literackiego),**
- **Ciało** (wygląd fizyczny),
- **Płeć,**
- **Charakter** (wygląd wewnętrzny),
- **Upiększenie** (w znaczeniu negatywnym),
- funkcja predykatu.

Piękno w opisach słownikowych koncentruje się głównie wokół dwóch obszarów kategoryalnych – antropocentrycznych (**CZŁOWIEK**) oraz naturocentrycznych (**PRZYRODA**).

Piękno w „Żywej Etyce”, podobnie jak w definicjach słownikowych, dotyczy tych dwóch obszarów. Obszary te obejmują szereg kategorii³⁸, które przedstawiono w poniższych tabelach:

Tabela 6. Kategorie antropocentryczne.

Kategorie antropocentryczne	Freq	Przykłady	Freq
Działania człowieka, produkty ludzkiej działalności, funkcje, stany psychiczno-mentalne, budowa ścieżki życiowej, reinkarnacja, Красота: kategorie w obrębie czynności psychiczno-intelektualnych, medytacja, pojęcia modalne, operatory czynności	58	Dążenie/ścieżka duchowa/droga życiowa	21
		Красота устремления	3
		Красота действия	2
		Красота восхождения	2
		Красота устремлений	1
		Красота этого устремления	1
		Красота вознесения	1
		Красота напряженной готовности	1
		Красота спирального напряжения	1
		Красота огненного дерзания	1
		Красота напряжения	1
		Красота достижения	1
		Красота построения	2
		Красота назначенного начинания	1
		Красота закалки	1
		Красота Срединного Пути	1
Красота пути земного	1		

³⁸ Przedstawiona w tabelach 6 oraz 7 klasyfikacja kategoryalna ma charakter subiektywny. Została jednak przeprowadzona weryfikacja kontekstowa, dotycząca m. in. spornych kwestii – np. *Красота мира* (*мир* = świat) oraz *Красота мира* (*мир* = pokój).

Kategorie antropocentryczne	Freq	Przykłady	Freq
Działania człowieka, produkty ludzkiej działalności, funkcje, stany psychiczno-mentalne, budowa ścieżki życiowej, reinkarnacja, Красота: kategorie w obrębie czynności psychiczno-intelektualnych, medytacja, pojęcia modalne, operatory czynności	58	Sfera mentalno-duchowa	9
		Красота мысли	3
		Красота мыслетворчества	1
		Красота образа	1
		Красота Безмолвия	1
		Красота молчания	1
		Красота огненного восприятия Огня	1
		Красота сочетания	1
		Чын	14
		Красота подвига	6
		Красота героизма	1
		Красота избранного пути	1
		Красота труда	3
		Красота процветания труда	1
		Красота самоотрешения	1
		Красота даяния	1
Творчісць	4		
Красота созидания	2		
Красота вашего подвига	1		
Красота творчества	1		
Bycie adeptem	7		
Красота Служения	3		
Красота такого дозора	1		
Красота верности	1		
Красота значения Братства	1		
Красота такого дозора	1		
Produkty ludzkiej działalności	3		
Красота явления искусства	1		
Красота языка	1		
Красота слова	1		
Duchowe życie człowieka	8	Duchowe życie człowieka	7
		Красота психожизни	1
		Красота духа	6
		Reinkarnacja	1
Красота перемен существований	1		
Inne pojęcia (abstrakcyjne)	6	Szczęście/Prawda/Pokój	6
		Красота счастья	1
		Красота целесообразности	1
		Красота Истины	1
		Красота синтеза наук	1
		Красота своей родины	1
Красота мира	1		
Wygląd zewnętrzny	1	Ubranie	1
		Красота склада одеяния	1
	73		

Tabela 7. Kategorie naturocentryczne.

Kategorie naturocentryczne	Freq	Przykłady	Freq
Byty, czasoprzestrzeń 3 światów (Ziemińskiego, Subtelnego, Ognistego), obszary przestrzenne	60	Nieskonczoność	29
		Красота Беспредельности (Бытия/Бытия беспредельного)	29
		Światy Ziemiński, Subtelny, Ognisty, kosmos, Ziemia, Wszechświat	26
		Красота Единства (jedność trzech światów)	1
		Красота мира	3
		Красота миров	1
		Красота Мира Огненного	2
		Красота Огненного Мира	1
		Красота Тонкого Мира	2
		Красота очертаний Тонкого Мира	1
		Красота Великого Мира	1
		Красота Высшего Мира	1
		Красота дальних миров	1
		Красота высших миров	1
		Красота Надземного Мира	1
		Красота Мира	1
		Красота Неба	1
		Красота dalej	1
		Красота звезд	1
		Красота Мироздания	4
Красота небосклона	1		
Красота такого потока (o ruchu planety)	1		
Kategoria obiektów materialnych, zjawisk fizycznych (trzech Światów), pojęcia naukowe	14	Światło/Energia/materia	7
		Красота света	1
		Красота кристаллов Фохата	1
		Красота сияния	1
		Красота энергии	1
		Красота цвета	1
		Красота Огня	1
		Красота материи	1
		Dźwięk	3
Красота звука	1		
Красота звучания	1		
Красота симфонии качеств	1		
Komunikacja z innymi światami	12	Współpraca z innym światem, pozaziemskim życiem	12
		Красота Надземных встреч	1
		Красота сотрудничества с Тонким Миром	1
		Красота союза	1
		Красота Космического Союза	1
		Красота высшей жизни	1
		Красота высших законов	1
		Красота космического магнетизма	1
		Красота космического слияния	1
		Красота творчества Магнита	1
		Красота космического творчества	1
		Красота Духа	1
Красота живой мысли (пространственной)	1		

cd. tab. 7

Życie	10	Жизнь	10
		Красота жизни	7
		Красота простора жизни	1
		Красота трепета жизни	1
		Красота явленных форм жизни	1
Czas	4	Czas	4
		Красота будущего	2
		Красота Цикла	1
		Красота сущности	1
		Ewolucja	4
		Красота эволюции	2
		Красота космической эволюции	1
Красота грядущей эволюции	1		
		102	

Podsumowując, kategorie antropocentryczne skupiają się głównie na określeniach dotyczących praktyk duchowych adepta doktryny. Odnotowano 58 tego typu przykładów. W związku z tym, obszar zademonstrowanych kategorii określamy jako **ADEPT**.

Kategorie naturocentryczne (głównie czasoprzestrzeń trzech światów – Ziemijskiego, Subtelnego, Ognistego) koncentrują się wokół obszaru, w którym dominantę określimy nazwą **BYTY**.

Porównanie statystyczne tychże obszarów przedstawiamy w poniższym wykresie 1.

Można przypuszczać, że pomiędzy tymi obszarami istnieje pewna zależność na poziomie kategorii (zob. strzałki w wykresie 1):

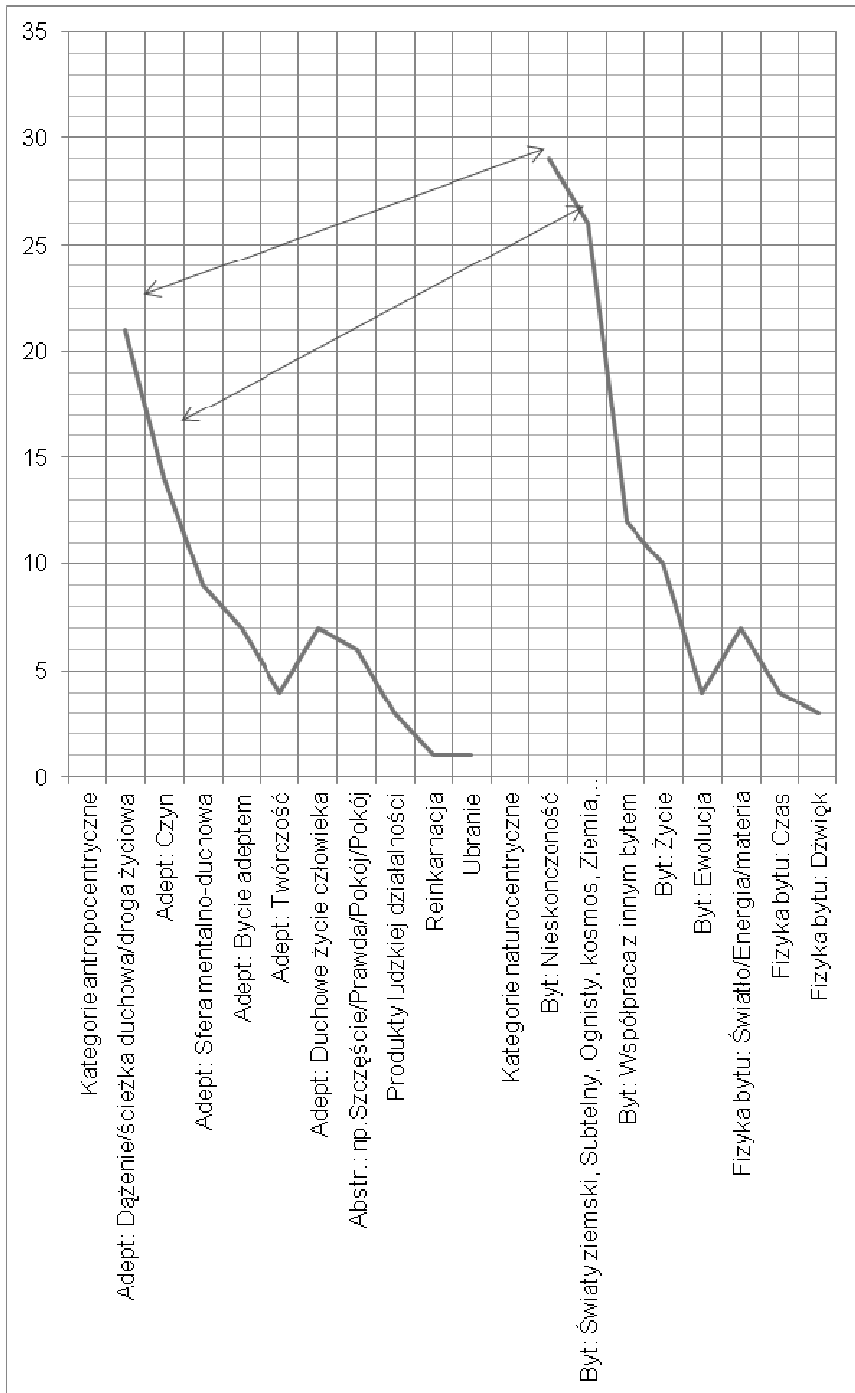
ADEPT: dążenie/ścieżka duchowa (...) ↔ **BYTY**: nieskończoność

ADEPT: czyn ↔ **BYTY**: Świat Ziemijski, Świat Subtelny, Świat Ognisty

III. Spostrzeżenia

III.1. Piękno życia duchowego (ros. *Красота психожизни*)

Tzw. *психожизнь* to pojęcie, które można rozumieć dwojako: 1) ogólnie – jako życie duchowe człowieka; 2) jako sferę, która funkcjonuje także niezależnie od człowieka – inaczej mówiąc, jest otwartą sferą myślenia, jest tzw. *energią psychiczną* (ros. *психическая энергия*). Określenia na tej samej kanwie: *Красота живой мысли, живая мысль, пространственная мысль*.



Wykres 1. Kategorie obszarów ADEPT oraz BYTY

Живая Этика есть мост ко всем Мирам. Только в живом приложении создается прохождение неуязвимое. Ничто не поразит доспех огненный. Можно не тревожиться зарослям Метафизики, когда дух знает **путь живой мысли**. Только мера добра явит Огонь Светлый. С таким светильником можно вступить ясно на великий мост. Только для пути дальнего дается Живая Этика. Нужно любить ее, как путевое пособие³⁹.

Живая мысль из Беспредельности есть уже утверждение человека как одухотворенного существа, как посланца, как стража светлого. Немногие поймут чудесное значение **живой мысли пространственной**. Разве не расцветает мир для сознания, усвоившего **красоту живой мысли**? Утверждаю, что из Беспредельности льется мысль на досягаемом выражении⁴⁰.

Według „Żywej Etyki” człowiek może dołączyć do tej energii, będąc wręcz jej źródłem: „[...] Также **психическая энергия** вводит человека в Надземный Мир [...]”⁴¹.

III.2. Piękno Świata Subtelnego (ros. *Красота Тонкого мира*)

Świat Subtelny jest innym wymiarem – wymiarem niezależnego Piękna. Obserwacja tego świata jest możliwa dzięki ćwiczeniom mentalno-duchowym, jogistycznym. Dane ćwiczenia skupiają się wokół podstawowego pojęcia, jakim jest druga nazwa „Żywej Etyki” – tzw. *Agni Joga*, czyli joga ognia. Ogień w „Żywej Etyce” jest symbolem myśli, myślenia. Właśnie dzięki myśleniu w kategoriach nieskończoności (w tym nieskończoności życia we Wszechświecie) człowiek jest w stanie pokonać barierę cielesności. Poglębiając kontemplację emanacji Świata Subtelnego, czyli w naszym rozumieniu „świata niezależnego piękna”, adept rozwija „subtelne myślenie” (*тонкое*, tj. *красивое*, oparte na kategoriach piękna), buduje tzw. *тонкое тело*, tj. oddzielne metafizyczne ciało, co prowadzi do nieskończonego poznania. Piękno jest zatem centralnym pojęciem w filozofii „Żywej Etyki”, traktującej o alternatywnym, bajkowym świecie, z właściwymi mu prawami fizycznymi.

Podsumujmy: według badanej doktryny Świat Subtelny jest źródłem Piękna, a wyraz *тонкий* jest ukrytym synonimem wyrazu *красивый* – por. przykłady: *тонкий Огонь, тонкий процесс, тонкий флюид, тонкий организм, тонкий ток, тонкий слух, тонкое тело, тонкое зрение, тонкий Фохат, тонкое существование, тонкое восприятие, тонкое устремление, тонкое качество цвета, тонкий обитатель, тонкое состояние, тонкое внимание, тонкое воздействие, тонкое понимание, тонкий процесс, тонкое устремление, тонкое существо,*

³⁹ *Мир Огненный* III: §11.579.

⁴⁰ *Аум*. §12.014.

⁴¹ *Братство*: §14.868.

тонкое зрение, тонкое изучение, тонкое сердце, тонкое существование, тонкое сознание, тонкое восхождение, тонкий носитель “Чаша”, тонкий принцип, тонкое понимание.

Wśród kolokacji atrybutywnych z wyrazem *тонкий* najczęstsza jest *Тонкий Мир*, na drugim miejscu występuje *тонкое тело*, następnie: *тонкое состояние, тонкое сердце, тонкое сознание, тонкое понимание* i in.

III.3. Postrzeganie piękna poprzez milczenie

Piękno w „Жыwej Etyce” jest przede wszystkim kategorią mentalną. Traktować ją można dwojako. Z jednej strony odnosi ona się do wyżej wskazanego obszaru **БУТУ**. Takie rozumienie Piękna jest podobne do kabalistycznego postrzegania piękna – piękna jako wymiaru istniejącego niezależnie od człowieka. Doktryna jogistyczna „Жыwej Etyki” wskazuje, że osiągnięcie tego wymiaru możliwe jest na drodze pokonania egoizmu. Piękną może być sama droga, czyli ścieżka duchowa adepta. Możemy zatem mówić o pięknie jako kategorii związanej z medytacją intelektualną. Werbalizacje tego typu medytacji znajdziemy w kolokacjach *Красота Безмолвия, Красота молчания*. Warto zwrócić uwagę, że wyraz *Безмолвие* pisany jest wielką literą i należy do pojęć wyższych.

Podsumujmy: właściwe, pełne postrzeganie świata zależy bezpośrednio od form kontemplacji piękna. Warto wspomnieć, że medytacja milczenia w różnych praktykach ćwiczeń duchowych – m.in. chrześcijańskich (np. ślub milczenia) oraz buddyjskich – pozwala na pozbycie się egocentrycznego postrzegania rzeczywistości. Dopiero w trakcie takiego ćwiczenia rzeczywistość przeistacza się w tzw. piękno nieskończoności (ros. *Красота Беспредельности*). Wyrażenia, które dotyczą podobnych ćwiczeń jogistycznych – to m.in. *Красота устремления, Красота мыслетворчества, Красота напряжения, Красота напряженной готовности, Красота Служения, Красота живой мысли* – połączenia wyrazowe dotyczące przede wszystkim obszaru **АДЕПТ**.

O milczeniu jako procesie dążenia do wszechświatowego Piękna szeroko traktuje tom pod tytułem „Серце” z 1932 roku.

III.4. Kategoria piękna fizycznego (w tym – cielesnego)

W tekstach „Жыwej Etyki” nie znaleźliśmy określeń dotyczących piękna cielesnego – np. piękna mężczyzny lub piękna kobiety. W żadnym z tomów nie ma przymiotnika rodzaju męskiego w liczbie pojedynczej *красивый*, rodzaju żeńskiego w liczbie pojedynczej *красивая* jako atrybutu człowieka lub jego cech. Również w rodzaju nijakim (*красиво*) nie odniesiono go ono np. do dziecka.

Tylko raz użyte jest sformułowanie dotyczące piękna fizycznego: *Красота склада одеяния*.

W „Żywej Etyce” wspomina się o złudnym pięknie – komforcie życiowym. W „Listach Sadu Morii” znajdujemy metafory przestrzegające przed nim: „лицемерное бла-голепие”, „слепота золотых палат”.

Podsumowanie

Pojęcie „piękno” ma leksykograficzne konstanty kategorialne (stałe kategorie, podkategorie): *красота женщины, красота природы, красота произведений искусств*, piękno artefaktów. Są to tematy bazowe dla idealizacji cech, obiektów, działań. W opisie leksykograficznym pojęcie „piękno” opiera się głównie o model estetycznej idealizacji obiektów, zjawisk, cech oraz procesów.

Piękno w „Żywej Etyce” to w nie tylko model idealizacji, lecz referencja obiektów, zjawisk, cech oraz procesów wobec statusu supernaturalnego, ma charakter „duchowo-jogistycznego” terminu w obszarze pojęć wyższych. Jest bytem. Nie stanowi jedynie pewnego złożonego symbolu, formy konwencjonalnej dla postrzegania świata wyłącznie przez człowieka, lecz w dużej mierze istnieje również poza człowiekiem i jego postrzeganiem zmysłowym. Innymi słowy, istnieje w sposób obiektywny.

WSPÓŁPRACA IWANA FRANKI Z PERIODYKĄ POLSKĄ. CO ZNACZY SŁOWO W PUBLICYSTYCE (NA MATERIAŁACH PUBLIKACJI I. FRANKI W CZASOPISMACH POLSKICH)

IRYNA KAPANAIKO

Człowiek jest związany z językiem wielorakimi wzajemnymi zależnościami. Ze strony użytkownika języka są to: z jednej strony, władza nad językiem jako wytworem człowieka społecznego i narzędziem ekspresji oraz komunikowania o rzeczywistości pozajęzykowej – z drugiej zaś, ograniczenia i konieczności, którym człowiek w stosunku do języka podlega.

Problemem wysuwającym na plan pierwszy w życiu narodowo-kulturalnym Ukraińców mieszkających w Galicji jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku była sprawa języka. A współpraca Iwana Franko przypadła na wyjątkowo skomplikowany okres historii ukraińskiego języka literackiego w Galicji i ściśle z tym związany temat pisowni.

Zaangażowanie I. Franko w walkę o jeden ukraiński język literacki, wspólny z Ukrainą Naddnieprzańską, oraz o ujednoliconą pisownię, poza licznymi ukraińskimi publikacjami pisarza, znalazło swoje odbicie również w prasie polskiej. Świadczyło ono o żywotności i ważkości językowych problemów w sprawach kultury ukraińskiej lat osiemdziesiątych. Wieloletnia dyskusja dotycząca pisowni i ukraińskiego języka literackiego w okresie publicystycznej działalności pisarza weszła w etap końcowy, a więc szczególnie burzliwy. W sporach o zasady pisowni i język literacki ścierały się dwie koncepcje: tradycyjna – propagująca pisownię etymologiczną i wzorowanie się na języku cerkiewnym jako podstawie ukraińskiego języka literackiego, oraz postępową – zmierzającą do stosowania pisowni fonetycznej i podniesienia języka ludowego do rangi języka literackiego.

go. I. Franko pisze o takiej sytuacji w następujących słowach: „Trzeba było ogromnego wysiłku wielu działaczy, licznych batalii staczanych w prasie, aby zasada fonetyczna ostatecznie zwyciężyła”¹. Walka przeciw reformie zmierzającej do ujednoczenia języka literackiego i zasad pisowni fonetycznej w Galicji była – zgodnie z oceną I. Franko – „walką partyjną”. Dowodem jego działalności są liczne publikacje z zakresu językoznawstwa w prasie polskiej (np. „Kurjer Lwowski”, „Kraj”, „Praca”, „Przegląd Społeczny”, „Prawda”, „Kurjer Warszawski”, „Ruch”, „Głos”, „Ziarno”, „Przegląd Tygodniowy”, „Nowa Reforma”, „Gazeta Narodowa”, „Gazeta Krakowska”).

I. Franko trzeba przyznać znaczne zasługi w propagowaniu i wprowadzeniu pisowni fonetycznej na ziemiach zachodnioukraińskich, pisarz rozumiał, że w celu utrzymania jedności kulturalnej podzielonego narodu należy zachować, dla całości ziem ukraińskich, w Galicji i na Ukrainie Wschodniej, nie tylko jednolity alfabet, ale i jeden ukraiński język literacki, którego podstawy stworzyli pisarze naddnieprzańscy².

Istniejący stan rzeczy budził zrozumiałe zdziwienie u osób spoza społeczeństwa galicyjskiego. Przykładem jest korespondencja między Elizą Orzeszkową i I. Franko.

Proszę mi wytłumaczyć – zwracała się polska pisarka do I. Franko – kilka rzeczy, których w literaturze waszej nie rozumiem. Naprzód zdaje mi się, że język właściwie małopolski, ten, którym pisał Szewczenko, różni się znacznie od języka czerwono-ruskiego [...] Dlaczego nie ustanowiliście dla literatury swojej jednego z tych dwóch odłamów swego języka, ale jedni z Was piszą jednym, drudzy drugim. Mnie się wydaje, że to jest czynnik osłabiający i piśmiennictwo i czytelnictwo [...] Nie rozumiem także licznych różnic zachodzących w ortografii waszej³.

W odpowiedzi do Orzeszkowej I. Franko pisał:

Zdanie Wasze o naszym języku i pisowni jest zupełnie słuszne, dążymy do tego, aby zaprowadzić jakiś porządek, lecz to nie takie łatwe. Ale o tym trzeba by dużo pisać [...] Na razie to tyle powiem, że ortografie u nas zmieniają się z przyczyn nie językowych, a całkiem innych, bardziej skomplikowanych i nic wspólnego z literaturą oczywiście nie mających⁴.

Omówienie tych wszystkich przyczyn rozpoczął I. Franko w polskiej publicystyce, kierując je do szerszego koła polskiego społeczeństwa, które zapewne jeszcze mniej niż Eliza Orzeszkowa zorientowane było w problemach i trudno-

¹ I. Franko, *Koniec roku i obrachunek życia narodowego rusinów galicyjskich*, „Prawda”, № 6, s. 67.

² Idem, *Przegląd spraw krajowych za miesiąc styczeń 1887*, „Przegląd Społeczny” 1887, № 2, s. 179.

³ Idem, *Prawda*, „Kurjer Lwowski” 1889, № 3, s. 5.

⁴ Idem, *Upadek trzech pism rusińskich*, „Kraj” 1887, №. 39, s. 7.

ściach uporządkowania ukraińskich spraw językowych i spraw kultury ukraińskiej w Galicji.

„Walka o uporządkowanie ortograficznego chaosu istniejącego wśród Ukraińców Galicji była zaledwie jednym z ogniw ogólnej walki o język. Ogniwem, co prawda niezmiernie istotnym, gdyż warunkującym z jednej strony normalny rozwój i kształtowanie się języka, z drugiej – językową jedność z oddzielną Ukrainą Naddnieprzańską”⁵. Zapewne z tych powodów sprawom pisowni poświęcił I. Franko w polskiej publicystyce zdecydowanie większą uwagę niż innym problemom ukraińskiego życia społeczno-kulturalnego. W języku widział pisarz trzy zasadnicze funkcje – język szkoły, język urzędów i język literatury.

Już początkowa korespondencja I. Franko zawierała zapowiedź rozdzwieków ideowych między pismami polskich autorów a bezkompromisowymi i gorąco zaangażowanymi w sprawy własnego narodu artykułami ukraińskiego publicysty. Można zobaczyć to w korespondencji Erazma Piltza (redaktora czasopisma polskiego „Kraj”) do I. Franko:

Zamieszczając w „Kraju” korespondencje znanego publicysty i powieściopisarza rusińskiego pana Iwana Franko, który obiecał nam periodyczne sprawozdania z życia rusinów w Galicji, wyjaśnić musimy, że pozostawiamy zupełnie swobodę słowa szanownemu naszemu współpracownikowi, zastrzegając ze swej strony, że punkta sporne omówimy przy sposobności w oddzielnym artykule”. Otóż, do prasy polskiej pisał – jak informował w jednym ze swych listów ukraińska pisarkę Olenę Pczilkę – „w celu powiedzenia publicznie, krytycznego słowa o naszych sprawach”⁶.

Osobisty udział pisarza w tej walce był znaczący, o czym świadczy też i jego polska publicystyka. Swoją twórczością literacką, publicystyczną oraz językoznawczymi pracami naukowymi I. Franko odegrał istotną rolę w rozwoju języka literackiego. Z jakimi problemami w tym zakresie borykał się naród ukraiński i jaka była treść tych problemów, I. Franko wyjaśniał na łamach pism polskich, tym samym przedstawiał społeczeństwu polskiemu jedną z nader istotnych dla Ukraińców dziedzin życia kulturalnego, która miała liczne wydzźwięki społeczne i polityczne.

Badacze twórczości I. Franko piszą o naturalnym wycuciu języka, które było rozwinięte u pisarza od dawna. On „budził” słowo we wszystkim, co słyszał, co widział, notował w pamięci wypowiedzi kolegów, rodziny; dodać należy pracę nad materiałami leksykalnymi i frazeologicznymi – to wszystko, wzmocnione encyklopedyczną wiedzą i znajomością języków obcych, dało podstawę dla stworzenia koncepcji Słowa i rozumienia osobliwości rozwoju języka, który dla pisarza był atrybutem oraz częścią istoty człowieka.

⁵ Idem, *Przegląd spraw...*, op. cit., s. 185.

⁶ Idem, *Upadek trzech...*, op. cit., s. 7.

Warto zaznaczyć, że w swoich licznych pracach I. Franko zwrócił baczną uwagę na istotę człowieka, na to, jak słowo tworzy człowieka. Nawet w krótkich przypisach pisarz mógł zobaczyć językowy proces, ocenić fakt, który ma wpływ na rozwój języka. Czasopisma polskie były trybuną dla utwierdzenia jego językowych zasad.

Wiadomo, że głównym przeznaczeniem publicystyki jest formowanie myśli narodowej. Gazety i czasopisma wykorzystują różne możliwości wpływu na rozum i uczucia czytelnika. I Franko rozumiał taki psychologiczny aspekt słowa, dlatego jego artykuły są konsekwentne, z drugiej zaś strony – emocjonalne, ale nadmiar obrazowości nie odsuwa „na bok” logiki wykładu materiału. Umiejętne połączenie standardu oraz ekspresji jawi się jako najlepszy wskaźnik umiejętności publicystycznej pisarza. Standard charakteryzuje się reprodukcją, semantyczną stałą oraz neutralnością zabarwienia publikacji, a ekspresja wzmacnia jasność wyrażenia, powiedzenia.

Od końca XVIII w. zachodzi na świecie bardzo szybki proces tworzenia się słownictwa i frazeologii publicystycznej. Franciszek Peplowski pisze: „Słownictwo i frazeologia tego okresu nie stanowią jakiegoś stałego, zamkniętego systemu terminów i jednostek frazeologicznych. Obserwujemy tu ustawiczny proces kształtowania się i rozwoju zjawisk nowych przy równoczesnym wypieraniu starych”⁷.

Szczególna znajomość języków obcych pomaga I. Franko nieść czytelnikowi takie słowo, które najbardziej odpowiada wykładowi myśli pisarza, równocześnie posługuje się on neologizmami. Wśród najbardziej typowych neologizmów powstałych lub przynajmniej wprowadzonych do publicystyki, wykorzystywanych przez ukraińskiego autora, należy wymienić następujące: „działalność”, „istnienie”, „ludowiec”, „ludowość”, „ludowy”, „narodowość”, „(między)narodowy”, „niepodległość”, „niepodległy”, „postęp”, „postępowiec”, „postępowy”, „rozwój”, „rozwojowy”, „rozwojowość”, „zachowawczość”, „zachowawczy”⁸.

W publicystyce polskiej I. Franko w omawianym okresie występuje bardzo dużo elementów słownikowych i frazeologicznych o charakterze międzynarodowym. Poza mechanicznym zapożyczeniem przy relacjonowaniu stosunków zagranicznych (przeważnie pod wpływem obcej prasy) decydującą rolę odegrała tu tendencja społeczno-polityczna. Nie są to na ogół zapożyczenia indywidualne, lecz należą one do przejętych przez całą ówczesną publicystykę. Zjawisko kalki z obcych języków występuje przede wszystkim w postaci przekładu obcych jednostek frazeologicznych. Prawie zawsze mamy tu do czynienia z nawiązaniem do frazeologii posiadającej charakter międzynarodowy (np. „dobro ojczyzny”,

⁷ F. Peplowski, *Słownictwo i frazeologia polskiej publicystyki okresu Oświecenia i Romantyzmu*, Warszawa 1961, s. 65.

⁸ Zob. np. „Kurier Lwowski” 1889, № 210, s. 1.

„dziennik opozycyjny”, „klasa robotnicza”, „obywatel świata”, „ruch ludowy”, „ruch polityczny”⁹.

I. Franko wniósł wpływ obcy, który przejawia się znacznie w formie równoległego kształtowania się pojęć. Paralelizm ten dotyczy zarówno słów rodzimych, które na wzór obcy kształtują i precyzują swoje znaczenia, zakresy i frazeologię (np. „ostateczny”, „postęp”, „rozwój”, „ruch”, „skrajny”, „stosunek”, „umiarkowany”, „wpływ”), jak też i obcych, dawniej zapożyczonych, które związane są z terminologią publicystyczną (np. „agitacja”, „atmosfera”, „kasta”, „klasa”, „masa”, „opozycja”, „propaganda”, „reakcja”, „rewolucja”).

I. Franko wystąpił przeciw moskalofilom walcząc czynnie o pisownię fonetyczną. Dowodem jego działalności, obok redagowanych przez pisarza postępowych wydań periodycznych, są liczne prace naukowe z zakresu językoznawstwa, poruszanie tych zagadnień w wielu innych artykułach, korespondencja z M. Drahomanowem oraz przedstawicielami nauki i kultury ukraińskiej oraz publicystyka polska. Pisarz włączył się czynnie w walkę o pisownię, gdyż zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie stanowiło zerwanie łączności z językiem używanym na Ukrainie Naddnieprzańskiej z powodu ograniczania się w Galicji do zachodnioukraińskiego materiału językowego. Pozytywne zmiany w tym kierunku i na tym etapie oznaczały sięganie do książek i pism ukraińskich, dzięki którym coraz częściej Ukraińiec z Galicji mógł uzupełnić wiadomości językowe terminami i zwrotami nie istniejącymi w języku używanym powszechnie przez lud. Fakt ten stanowi o istotnej językowej roli prasy. Dlatego też I. Franko pisma oceniał zawsze również i pod kątem języka, wychodząc z założenia, że język kształtuje też ich treść i ideową wymowę. Za przykład posłużyć może obszerna korespondencja zamieszczona w „Kraju” pt. *Upadek trzech pism rusińskich*¹⁰.

W powyższym artykule pisarz omawia program i dokonuje oceny zasadniczo dwóch pism, „Słowa” – organu moskalofilów, wychodzącego w latach 1861–1867 i „Myru” – organu narodowców, ukazującego się zaledwie dwa lata (od 1885 do 1887 roku). Poddaje on ostrej krytyce zmianę politycznego kierunku „Słowa”, które, gdy początkowo stało na gruncie narodowym, miało znaczną liczbę czytelników, a z chwilą zdecydowanego zerwania z ideą narodowej odrębności ukraińskiej i wystąpienia przeciwko językowi ukraińskiemu w szkolnictwie oraz urzędach, utraciło wszystkich zdolniejszych pracowników aż w końcu upadło. Oba pisma posłużyły I. Franko do szerszych obserwacji i sformułowania zależności, że „w miarę czystości języka aktualniejszą staje się też treść wydawnictwa”.

Podobną krytykę języka można znaleźć w czasopiśmie „Nowyj Hałyczanyn” wydanym w roku 1889 w Przemyślu. W artykule zamieszczonym na łamach

⁹ Zob. np. „Kurier Lwowski” 1889, № 3, s. 5

¹⁰ I. Franko, *Upadek trzech...*, op. cit., s. 7.

„Kurjera Lwowskiego” I. Franko pisze: „Język tego czasopisma jest okropny, ponadto autorowie nie znają języka rosyjskiego, którym to niby piszą”¹¹. Pisarz konkluduje, że utrzymanie pisma uzależnione jest od języka, od jego zmiany.

Podsumowując, słowo u I. Franko tworzy nowy świat, świat, który chciał on pokazać społeczeństwu na łamach polskich czasopism. Buduje go piękność kultury ukraińskiej, jak i jej problemy, a czasem upadki. Słowo łagodne lub ostre zawsze miało, zdaniem pisarza, wpływ na świadomość ludzi, dlatego też ten psycholingwistyczny aspekt artykułów Iwana Franko powinien stać się przedmiotem rozległego, odrębnego studium, które może mieć miejsce już w niedalekiej przyszłości.

¹¹ I. Franko, *Nowyj Hałyczanyn*, „Kurjer Lwowski” 1889, № 15, s. 5.

NOTY O AUTORACH

Paulina Bogusz-Tessmar

Halina Chałacińska

Hanna Ciszek

Henryk Drozdowski

Małgorzata Dyrlica

Yury Fedorushkov

Juliusz Grzybowski

Bożena Hryniewicz-Adamskich

Zbigniew Jacyna-Onyszkiewicz

Urszula Jorasz

Iryna Kapanaiko

Radosław Kazibut

Aurelia Kotkiewicz

Krzysztof Kropaczewski

Izabella Łabędzka

Izabella Malej

Stanisław Puppel

Agnieszka Rydz

Edyta Szymkowiak

Danuta Szymonik

Terumichi Tsuda

Beata Waligórska-Olejniczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet Państwowy im. Iwana Franko, Drohobycz (Ukraina)

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet Wrocławski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny, Siedlce

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu