

ETHOS

Rok 10
1997 nr 4 (40)

SZTUKA NA ROZDROŻU

- * OD REDAKCJI – Forma ocalająca (W. Ch.) 5
- * JAN PAWEŁ II – Piękno „rzeczy widzialnych i niewidzialnych” (przemówienie w Kaplicy Sykstyńskiej, 8 IV 1994) 11

O ETHOS SZTUKI

- * Kard. Joseph RATZINGER – Śpiewajcie Panu pieśń nową. Kazanie na Dzień św. Cecylii (tłum. J. Merecki SDS) 17
- * Bohdan POCIEJ – Co się stało z muzyką w naszym stuleciu? 21
- * Maria BRAUN-GAŁKOWSKA – Oddziaływanie obrazów przemocy na psychikę 33
- * Ks. Krzysztof NIEDAŁTOWSKI – Sztuka – sacrum – rytuał. Współczesna perspektywa polska 50
- * Giovanni REALE – Utrata poczucia formy. Platon i ontologiczny wymiar piękna (tłum. J. Merecki SDS) 55
- * Henryk KIEREŚ – Spór o teorię sztuki 67

SŁOWO I WARTOŚĆ

- * Paweł PRZYWARA – Frutti di mare 81
- * Stefan SAWICKI – O poezji, czyli o przekraczaniu granic 83
- * Józef FERT – Okruchy bezradnej dobroci... 90
- * Rafał A. ZIEMKIEWICZ – Polska fantastyka – spotkanie trzech pokoleń 97
- * Jan F. JACKO – Koncepcja Teatru Rapsodycznego w recenzjach Karola Wojtyły 109
- * Ks. Jerzy SZYMIK – Rozbita lutnia, czarodziejska różdżka. O poezji J. von Eichendorffa 123

WIDZIALNE WYRAZEM NIEWIDZIALNEGO

- * Stanisław RODZIŃSKI – Sztuka – droga do prawdy czy targowisko próżności? 133

- * Jan Ś. WOJCIECHOWSKI – Polska sztuka lat dziewięćdziesiątych – przewyższanie postmodernizmu **140**
- * Małgorzata KITOWSKA-ŁYSIAK – Magazyn sztuki **150**
- * Janusz MARCINIAK – Dom życia **161**

CZŁOWIEK – DZIEŁO – BÓG

- * Antoni SZWED – Søren Kierkegaarda próba przewyższania estetycznego chrześcijaństwa **169**
- * Ks. Jan SOCHOŃ – Mój dom, mój bliźni, moja Ojczyzna... Zapiski wiary **179**
- * Ewa KLEKOT – Obraz tego Boga, którego wielbi artysta. O obecności sacrum w sztuce współczesnej **187**
- * Małgorzata U. MAZURCZAK – Człowiek wobec Boga w sztuce średniowiecznej **195**
- * Mirosława HANUSIEWICZ – Ciało jako symbol w kazaniach o Maryi Pannie Czystej Jana z Szamotuł Paterka **211**

ROZMOWY „ETHOSU”

- * *Communio musicantium et communio personarum* czyli współbrzmienie i wspólnota osób. O muzyce i etyce rozmawiają Agnieszka DUCZMAL i ks. Tadeusz STYCZEŃ **225**

MYŚLAĆ OJCZYŻNA...

- * Ojczyzna wierszem: Tadeusz RÓŻEWICZ, ks. Jan SOCHOŃ, Ludmiła MARJAŃSKA, ks. Jerzy SZYMIK, Paweł PRZYWARA **243**

DYSKUSJA O AUTORYTECIE NAUCZYCIELA

- * Adrian LESIAKOWSKI – Szkoła to ludzie, Józef FERT – Służyć prawdzie..., Jan GAŁKOWSKI – Nauczyciel z wybitną osobowością – mistrz, Dorota CHABRAJSKA – Autorytet nauczyciela – autorytet szkoły, Jarosław MERECKI SDS – Autorytet nauczyciela – autorytet prawdy, Anna KAWALEC – Głębokie korzenie kryzysu autorytetu nauczyciela, Danuta KURCZAB – Zawód i powołanie, Jerzy CIESZKOWSKI – Co z tym autorytetem?, Henryk CZARNIAWSKI – Wiarygodność nauczyciela, Wojciech CHUDY – Potrzeba przewyższania przeszłości, Sławomir J. ŻUREK – „Autorytet nauczyciela!” **249**

OMÓWIENIA I RECENZJE

- * Leszek S. KOLEK – Magie poezji (rec. S. Heaney'a *Zawierzyć poezji*, Kraków 1996) **269**

- * Ireneusz ZIEMIŃSKI – Postmodernizm czyli szaleństwo rozumu (rec. R. Kubickiego *Zmierzch sztuki*, Poznań 1995) **278**
- * Antoni SZWED – Kościół zredukowany do polityki (rec. T. Szulca *Jan Paweł II*, Warszawa 1996) **284**
- * Janusz TRELA – Dzieło „pięknej teologii” (rec. A. Scoli *Hans Urs von Balthasar – ein theologischer Stil*, Paderborn 1996) **287**
- * Anna PAPIERKOWSKA – Papież w oczach artystów (rec. J. Jaworskiej *Artyści polscy o Papieżu*, Kielce 1996) **290**
- * Elżbieta RYSZKA – Rodzina soczewką przemian społecznych (rec. L. Dyczewskiego *Rodzina, społeczeństwo, państwo*, Lublin 1994) **293**
- * Propozycje „Ethosu” **296**

SPRAWOZDANIA

- * Czy prawda zobowiązując zniewala czy wyzwala? O seminarium Instytutu Jana Pawła II KUL u Ojca Świętego w Castel Gandolfo (12-14 VIII 1997 r.) rozmawiają Jacek CYDZIK CSSR i Tadeusz STYCZEŃ SDS **301**
- * Wisława JORDAN – Nec mergitur! Sprawozdanie z wystawy sztuki polskiej końca XIX w. **310**
- * Iwona ULFIK – Przemoc w mediach audiowizualnych. Sprawozdanie z seminarium KRRiTV, Warszawa 25 II 1997 **317**

PONTYFIKAT W OCZACH ŚWIATA

- * Marian WAWRZYŃKOWSKI – Pontyfikat Jana Pawła II w filatelistyce **321**

PRZEZ PRYZMAT ETHOSU

- * Witold STARNAWSKI – Jak mogło do tego dojść? **333**

BIBLIOGRAFIA

- * Artysta – sztuka – kultura. Bibliografia wypowiedzi Jana Pawła II z lat 1978-1996 (oprac. Maria FILIPIAK) **337**

LISTY

- * Piotr SKÓRZYŃSKI – Sprostowanie w sprawie recenzji książki K. Kąkolewskiego *Umarty cmentarz* **345**
- * Noty o autorach **347**
- * Summary **355**
- * Contents **357**

OD REDAKCJI

FORMA OCALAJĄCA

Trawestując nieco tytuł jednego z artykułów zamieszczonych w niniejszym numerze, należałoby na wstępie zapytać: co się stało z e s z t u k ą w naszym stuleciu?

Jesteśmy świadkami dość radykalnego procesu z a n i k a n i a z n a c z e n i a sztuki, przynajmniej w tym sensie powszechnego ethosu, w którym dzieło sztuki – utwór poetycki, kantata czy piękny przedmiot – staje się środkiem międzyludzkiego porozumienia. Nawet kino, od którego jeszcze nie tak dawno odwracali się członkowie elit artystycznych demonstrując niechęć do sztuki żyjącej wspólnymi emocjami – w większości jest dziś tylko narzędziem zaspokojenia potrzeb młodej widowni pragnącej przedłużenia pobudzeń dostarczanych przez video-clipy i gry komputerowe.

Wielu autorów artykułów niniejszego numeru przedstawia z niepokojem przykłady zagubienia przez sztukę – należałoby uogólnić: przez kulturę, albo ukonkretnić: przez człowieka, twórcę i odbiorcę – ethosu, który stanowi jej istotę. W zdecydowanej większości sztuka dziś nie pamięta o pięknie. Artysta nie wdaje się w dialog, lecz hołduje monosubiektywnej ekspresji. Zerwawszy z parnasizmem sztuka znalazła się na drugim biegunie, bodaj gorszym dla jej istnienia – biegunie użycia i wykorzystania. Dzieło sztuki coraz częściej można spotkać w funkcji publicystyki ideologicznej, politycznej lub komercyjnej. Treści prawdziwościowe, zawarte w każdym autentycznym przejawie sztuki, są dziś wykorzystywane często w złych celach – na przykład do manipulacji lub eksponowania przemocy. Dziełem sztuki może być wszystko, każdy przedmiot lub zdarzenie, o ile zetknie się z absolutnie wolnym „fiat” artysty. Wywołanie szoku staje się nierzadko jedynym celem tworzenia. W tym numerze „Ethosu” kilku autorów przywołuje przykład wystawy, której drastyczność negowała nie tylko ethos sztuki, ale wartość moralną w ogóle.

Trzeba zauważyć, że nurt p o s t m o d e r n i z m u, tak bardzo ekspansywny w obecnej kulturze, jest wyrazem swoistej metafizyki zakorzenionej i wyrosłej z kryzysu sztuki. O metafizyce tej stanowi przekonanie, że świat, który istnieje

i dany jest ludziom – jest rzeczywistością tak dalece zapośredniczoną przez kulturę, że mamy nieustannie i jedynie do czynienia z artefaktami. Nie ma możliwości dotarcia do źródła (bytowego), do czegoś, co byłoby pierwowzorem. Żyjemy otoczeni przez nasze własne wytwory, rzeczy „sztuczne”. Nie ma w ogóle tego, co „naturalne”, co byłoby tożsame i takózsame na fundamencie własnej obiektywnej natury. W związku z tym nie istnieje coś takiego jak ogólna prawda, dobro czy cnota. Są tylko wolne decyzje jednostek, na mocy których kreowane są ważne również tylko w wymiarze indywidualnym wartości. Aksjologiczne łątki jednodniówki.

Nie są one jednak tak niewinne, jakby wskazywała na to powyższa metafora. Metafizyka, a w konsekwencji aksjologia postmodernizmu, doprowadza ostatecznie do zatarcia różnic etycznych. Ethos zabójcy staje się tu równoważący z ethosem świętego, ponieważ obydwa zaistniały jedynie na mocy jednostkowych „fiat” swoich twórców – bez oparcia w jakiegokolwiek innej rzeczywistości o charakterze wymiernym aksjologicznie. Daleko stąd, jak widać, od poglądu, że wszystko może być dziełem sztuki... Daleko, a jak blisko.

Rozdroża sztuki znajdują się w człowieku, w naszej kulturze. Jak pisze Zbigniew Herbert w eseju *Cena sztuki*, „to my jesteśmy ubodzy, bardzo ubodzy. Znakomita część sztuki współczesnej opowiada się po stronie chaosu, gestykuje w pustce albo mówi o historii własnej jałowej duszy”¹.

Nie możemy w tym miejscu nie poruszyć tematu sztuki chrześcijańskiej. Jeśli bowiem istnieją siły wewnętrzne sztuki, zdolne do ocalenia jej tożsamości i ethosu, to tkwią one z pewnością w sztuce chrześcijańskiej. Chrześcijaństwo ma za zadanie ocalić człowieka oraz ludzkość, a czyni to poprzez kulturę.

Powszechnie przyjmuje się określenie sztuki chrześcijańskiej ze względu na rodzaj tematu podejmowanego przez należące do niej dzieła. Najogólniej są to treści i tematy wzięte z historii zbawienia, jak choćby – wymieniając najwyższe przykłady w swoich gatunkach – wizerunki wypełniające Bazylikę św. Piotra w Rzymie, witraże i polichromie Wyspiańskiego w kościele Ojców Franciszkanów w Krakowie, opera Oliviera Messiaena *Święty Franciszek* czy film André Bressona *Ucieczka skazańca*. Jednak czujemy wyraźnie, że nie jest to wystarczająca definicja sztuki chrześcijańskiej. Określenie koncentrujące się na temacie, przedmiocie lub treści nie wystarcza. Znamy przecież wielką mnogość wytworów nawiązujących swą treścią do pojęć i wartości naszej religii, którym nie tylko odmówilibyśmy miana sztuki, ale niekiedy również przynależności do kultury chrześcijańskiej.

Tożsamość sztuki chrześcijańskiej – jak sztuki w ogóle – musi określać element formy. To, w jaki sposób zbudowane jest dzieło podejmujące

¹ Zawarty w zbiorze *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s.45.

problematykę ważną dla chrześcijaństwa, decyduje o przynależności tego dzieła do rodzaju sztuki, któremu przypisujemy, nie bez wpływu między innymi Norwida, tak wysokie zadanie: ocalenia nie tylko sztuki, lecz poniekąd i człowieka.

Przybliżymy sobie owo pojęcie sztuki chrześcijańskiej, gdy przywołamy starożytną formułę: „docere per movere” („uczyć poprzez poruszenie”). Pozbywając się przy rozumieniu tej reguły wszelkiej nachalnej interpretacji dydaktycznej, uzyskamy najprościej mówiąc pojęcie sztuki, która pobudzając uczy nas bycia ludźmi. Zestrój dźwięków oddziałujących w pewien sposób na nasze uczucia, dobór i zestaw słów wywołujących rezonans w naszych duszach czy układ budynków specyficznie „współbrzmiący” z otoczeniem i zawierający równowagę lub wywołujący „dysonans” dynamiki i stabilności linii i brył – mogą wspierać nasze człowieczeństwo albo je destruować. Mogą „uczyć” nas bycia tu na swoim niepowtarzalnym miejscu albo wykorzeniać nas z życia i sensu. Artysta, który poprzez poruszenie zmysłów odbiorcy – niekiedy bardzo silne, jak w przypadku *Ukrzyżowania* Bacona – utwierdza go w człowieczeństwie lub wyzwala w nim jego lepszą część, tworzy sztukę chrześcijańską w najszerszym uniwersalnym sensie. Jego pracę można porównać do aktu starych mistrzów, którzy „afirmowali widzialną rzeczywistość z natchnioną skrupulatnością i dziecięcą powagą, jakby od tego miały zależeć – porządek świata i obroty gwiazd, trwałość niebieskiego sklepienia” (Herbert, *Cena sztuki*).

Nieprzypadkowo pada w ostatnim zdaniu słowo „afirmacja”. To ona bowiem sprawia, iż uznanie dla prawdy i dobra zawarte immanentnie w dziele sztuki „rezonuje” wezwaniem do afirmacji – i odpowiedzi na nią – odbiorcy. Afirmacja przebijająca przez styl pisarski czy kolorystykę lub rytm linii na płótnie wzywa – nawet w dziele o wymowie tak negatywnej jak *Krzyk* Muncha – do potwierdzenia swoim życiem realności świata i tkwiących w nim pierwiastków dobra. Stara zasada kalokagathii objawia się w tym pojęciu sztuki chrześcijańskiej, w którym wartość estetyczna, piękno w szerokim znaczeniu, łączy się z autentycznym wymiarem odkrycia poznawczego oraz wołaniem powinności moralnej. Tak sztuka uczy nas być lepszymi.

Forma sztuki, ewokująca głęboką afirmację spełniania człowieczeństwa, jest oczywiście starsza niż samo chrześcijaństwo, choć z pewnością właśnie w Ewangelii ma najsilniejsze oparcie i wyjaśnienie. Jest to forma, którą odszukać można w powszechnej – choć obecnie nieco przytłumionej przez zgiełk postmodernistyczny – potrzebie piękna i sensu. Henry James, amerykański pisarz końca XIX wieku, opisuje ową potrzebę (w opowiadaniu *Cztery spotkania*²) jako „chorobliwe łaknienie formy i koloru”, którego zaspokojenie

² W tomie *Drzewo wiadomości i inne opowiadania*, tłum. M. Skroczyńska, Warszawa 1977. Cytowany poniżej fragment znajduje się na s. 15n.

jednakowoż może nas ocalić. Píše: „Nie wiem, czy przychodzimy już z tym na świat, czy rodzimy się z tymi bakcylami, które dają początek doświadczeniu; może raczej chwytamy je w zaraniu życia, nieomal jeszcze przed uzyskaniem pełnej świadomości, kiedy to rozglądając się dokoła c z u j e m y, że dla ocalenia naszych dusz albo przynajmniej zmysłów będziemy płacić temu dziedzictwu ciężki haracz. Jesteśmy jak wędrowcy na pustyni, którzy pozbawieni wody i nękanii przez okrutny miraż poddają się męce złudzenia, gorączkowym majakom wywołanym przez pragnienie; słyszą plusk źródeł, widzą zieleń, sady i ogrody, odległe o setki mil. Tak samo jest z n a s z y m pragnieniem, tyle że z nami dzieje się coś bardziej niezwykłego: my mamy przed oczyma prastare piękno rzeczy, których nigdyśmy nie widzieli, i kiedy wreszcie na nie spoglądamy – o ile szczęście nam dopisze – po prostu je rozpoznajemy. A doświadczenie potwierdza już tylko i uświęca nasze zuchwałe rojenia”.

W. Ch.

JAN PAWEŁ II
PIĘKNO „RZECZY WIDZIALNYCH
I NIEWIDZIALNYCH”

JAN PAWEŁ II

PIĘKNO „RZECZY WIDZIALNYCH I NIEWIDZIALNYCH”*

Oglądane przez nas freski wprowadzają w świat treści objawionych. Prawdy naszej wiary przemawiają do nas ze wszystkich stron. Geniusz ludzki uczynił te prawdy swoim natchnieniem i przyoblekł je w niedościgniony kształt malarzkiego piękna. Dlatego ściany Kaplicy Sykstyńskiej wywołują w nas wyznanie wiary w Boga, Stworzyciela wszystkich rzeczy widzialnych i niewidzialnych. Równocześnie zaś wywołują wyznanie wiary w Chrystusa zmartwychwstałego, który przyjdzie sądzić żywych i umarłych. Przed tym arcydziełem wyznajemy wiarę w Chrystusa Króla wieków, którego królestwu nie będzie końca.

To właśnie ten Chrystus, Przedwieczny Syn, któremu Ojciec powierzył sprawę naszego odkupienia, przemawia do nas w przejmującej scenie Sądu Ostatecznego. Jest to Chrystus niezwykły. Ma w sobie jakieś antyczne piękno, w pewnym sensie nietypowe dla Jego tradycyjnych przedstawień malarskich. Ten Chrystus ujawnia nam przede wszystkim tajemnicę chwały, związaną z Jego zmartwychwstaniem. Dlatego dobrze, że tu jesteśmy w oktawie wielkanocnej. Jest to nade wszystko chwała Chrystusowego człowieczeństwa. To w swoim człowieczeństwie przychodzi On sądzić żywych i umarłych, przenikać głębiny ludzkich sumień i objawiać moc swego odkupienia. Dlatego jest przy Nim Matka, *Alma socia Redemptoris*. Chrystus jest kamieniem węgielnym dziejów ludzkości. Mówi o Nim psalmista, że był On kamieniem odrzuconym przez budujących (por. Ps 118 [117], 22), ale kamień ten jest nie do odrzucenia. Jako jedyny Pośrednik pomiędzy Bogiem i ludźmi, Chrystus z Kaplicy Sykstyńskiej wyraża sobą całą tajemnicę widzialności Niewidzialnego.

Tutaj właśnie znajdujemy się w centrum zagadnienia teologicznego. Stary Testament wyklucza jakiegokolwiek wyobrażanie niewidzialnego Stwórcy. Taki zresztą nakaz otrzymał Mojżesz od Boga na górze Synaj (por. Wj 20, 4).

* Przemówienie wygłoszone z okazji odsłonięcia odrestaurowanego *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła. Rzym 8 IV 1994. Fragmenty tekstu publikujemy za „L'Osservatore Romano” 15(1994) nr 5, s. 32-34. Tytuł pochodzi od redakcji „Ethosu”.

Istniało bowiem niebezpieczeństwo, że lud, skłonny do bałwochwalstwa, zacznie oddawać cześć wyobrażeniu tego Boga, który jest niewyobrażalny, który jest ponad wszelkie wyobrażenie i pojęcie człowieka. I tej tradycji Stary Testament pozostał wierny, nie dopuszczając żadnych wyobrażeń Boga Żywego w domach modlitwy ani w Świątyni Jerozolimskiej. Tej samej tradycji pozostają też wierni wyznawcy Allacha, którzy wierzą w Boga niewidzialnego, wszechmogącego i miłosiernego, Stwórcę i Sędziego całego stworzenia.

Jednakże Bóg sam wyszedł naprzeciw potrzebom człowieka, który pragnie Go widzieć. Czyż już Abraham nie doświadczył przedziwnych odwiedzin, podczas których przyjął w gościnę Boga niewidzialnego w trzech Osobach: *Tres vidit et Unum adoravit* (por. Rdz 18). Wobec owych trzech Abraham, ojciec naszej wiary, odczuł bowiem głęboko obecność Jednego i Jedyne. To spotkanie stanie się tematem niezrównanej ikony Andrieja Rublowa, która jest szczytem malarstwa rosyjskiego. Rublow był jednym z tych świętych artystów, których twórczość była owocem głębokiej kontemplacji, modlitwy i postu. Przez dzieło malarza wypowiadał się ludzki duch, wdzięczny Bogu niewidzialnemu za to, że oto pozwala Go wyrażać w widzialnej postaci.

Z tym zagadnieniem łączy się dzieło Soboru Nicejskiego II, ostatniego soboru nie podzielonego Kościoła. Sobór ten ostatecznie odrzucił stanowisko obrazoburców (ikonoklastów), a potwierdził prawo i obowiązek Kościoła do wyrażania wiary w sztuce. Ikona jest nie tylko dziełem sztuki malarskiej. Ikona jest poniekąd sakramentem życia chrześcijańskiego, w niej bowiem wciąż na nowo uobecnia się tajemnica Słowa, które stało się ciałem, a człowiek – zarówno twórca, jak i uczestnik – raduje się widzialnością Niewidzialnego. Czyż Chrystus sam nie stworzył podstaw do tej radości? „Panie, pokaż nam Ojca, a to nam wystarczy” – mówi Filip w wieczerniku, w przeddzień Chrystusowej męki. „Filipie – odpowiada Chrystus – tak długo jestem z wami, a jeszcze Mnie nie poznałeś? Kto Mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca. [...] Czy nie wierzysz, że Ja jestem w Ojcu, a Ojciec jest we Mnie?” (J 14, 8-10). Chrystus jest widzialnością niewidzialnego Boga. Przez Niego Ojciec przenika całe stworzenie i niewidzialny Bóg jest wśród nas i obcuje z nami, tak jak owi trzej Mężowie obcowali kiedyś z Abrahamem przy jednym stole.

Czy Michał Anioł nie wyciągnął ostatecznych wniosków ze słów Chrystusa „Kto Mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca”? Odważył się on ludzkimi oczyma zobaczyć tego Ojca w momencie stwórczego „stań się”, kiedy powołuje do istnienia pierwszego człowieka. Adam został przecież stworzony na obraz i podobieństwo Boga (por. Rdz 1, 26). I jeśli Słowo Przedwieczne jest niewidzialną ikoną Ojca, to człowiek Adam jest widzialny. I Michał Anioł czyni wszystko, ażeby tej jego widzialności, tej jego cielesności przywrócić wszystkie proporcje antycznego piękna. W tych proporcjach piękna, które jest właściwością ludzkiego ciała, Michał Anioł ośmiela się iść dalej. Przenosi to piękno widzialne i cielesne na samego niewidzialnego Stwórcę. Może tutaj mamy

już do czynienia z jakimś artystycznym zuchwalstwem. Wszak Bogu niewidzialnemu nie można narzucać widzialności właściwej człowiekowi. Czy nie byłoby to bluźnierstwem? A jednak trudno nie dostrzec, że ten widzialny, ucłowieczony Stwórca, jest równocześnie Bogiem nieskończonego majestatu. W granicach dostępnych dla widzialnego obrazu powiedziano tutaj wszystko. Majestat Stwórcy, podobnie jak majestat Sędziego, w momencie Sądu Ostatecznego, mówią nam o wielkości Boga. I to słowo Kaplicy Sykstyńskiej jest przejmujące i jednoznaczne. Tak jak w inny sposób przejmująca i jednoznaczna jest *Pieta* tegoż samego Michała Anioła w bazylice watykańskiej oraz *Mojżesz u św. Piotra w Okowach*.

Czy jednak w tym ludzkim wyrażaniu tajemnic Bożych nie potrzebna jest raczej owa „kenoza”, jak gdyby wyniszczenie tego, co cielesne i widzialne? To wyniszczenie, które tak bardzo przeniknęło do tradycji wschodniochrześcijańskich ikon. Z całą pewnością ciało jest kenozą Boga. Czyż nie czytamy: „ogółcił samego siebie, przyjąwszy postać sługi” (Flp 2, 7)? Jeśli prawdą jest, że ciało jest kenozą Boga i że w tym artystycznym odtwarzaniu Bożych tajemnic winna wyrażać się wielka pokora ciała, ażeby to, co boskie, przez nią mogło przeniknąć, to równocześnie też prawdą jest, że Bóg jest źródłem integralnego piękna tegoż ciała.

Wydaje się, że Michał Anioł poszedł na swój sposób również za sugestią słów Księgi Rodzaju o stworzeniu człowieka mężczyzną i niewiastą, którzy byli nadzy, a nie doznawali wstydu (por. Rdz 2, 25). Kaplica Sykstyńska jest właśnie – jeśli tak można powiedzieć – sanktuarium teologii ludzkiego ciała. Jeśli świadczy o pięknie człowieka stworzonego przez Boga mężczyzną i niewiastą, to w tym świadectwie wyraża też w jakiś sposób nadzieję świata przemienionego, przemienionego wraz z Chrystusem zmartwychwstałym, a przedtem jeszcze na górze Tabor. Wiemy, że przemienienie jest głównym źródłem pobożności wschodniej, jest wielką księgą mistyki, tak jak tą otwartą księgą dla św. Franciszka z Asyżu stał się Chrystus ukrzyżowany na górze Alwerni.

Jeżeli wobec ścian Kaplicy Sykstyńskiej stajemy jak gdyby oślepieni, równocześnie blaskiem i grozą, z jednej strony – ciał uwielbionych, a z drugiej – potępionych, to równocześnie rozumiemy, że cała ta wizja jest dogłębnie przenikniona jednym światłem, jedną artystyczną logiką: jest to światło wiary i logika tej wiary, którą głosi i wyznaje Kościół: „Wierzę w Boga [...], Stwórcy nieba i ziemi, wszystkich rzeczy widzialnych i niewidzialnych...” Właśnie na gruncie tej logiki, w obrębie tego światła, które pochodzi od Boga, również i ciało ludzkie zachowuje swą wspaniałość i swe dostojenie. Jeśli oderwie się je od tego wymiaru, staje się poniekąd przedmiotem, łatwo bowiem zdeprecjonować to, co tylko w oczach Boga może pozostawać nagie i odsłonięte, zachowując cały swój stworzony blask i piękno.

Kaplica Sykstyńska jest tym miejscem, które dla każdego papieża kryje w sobie pamięć szczególnego dnia w jego życiu. W moim życiu był to dzień 16

października roku 1978. Właśnie tu, w tej przestrzeni sakralnej, skupiają się kardynałowie, czekając na objawienie woli Chrystusa co do osoby kolejnego Następcy św. Piotra. Tutaj też usłyszałem z ust mojego dawnego rektora Maximiliena de Furstenberga znamienne słowa: „Magister adest et vocat te”. Tu powiedział do mnie Kardynał Prymas Polski Stefan Wyszyński: „Jeżeli wybiorą, proszę nie odmawiać”. Tu więc w duchu posłuszeństwa wobec Chrystusa i zawierzenia w stosunku do Jego Matki przyjąłem wybór konklawe, oświadczając gotowość służenia Kościołowi wobec Kardynała Kamerlinga Jeana Villota. Tak oto Kaplica Sykstyńska raz jeszcze stała się w obliczu całego Kościoła miejscem działania Ducha Świętego, który ustanawia w Kościele biskupów, ustanawia w sposób szczególny tego, który ma być biskupem Rzymu i Następcą św. Piotra.

O ETHOS SZTUKI

Kard. Joseph RATZINGER

ŚPIEWAJCIE PANU PIEŚŃ NOWĄ

Kazanie na Dzień św. Cecylii

Rzym 22 X 1996

Samo napisanie nowych tekstów i nowych melodii nie wystarczy. Nowość, o którą chodziło, musiała leżeć głębiej. Musiała być odnową serca, jak to zapowiedział prorok Ezechiel.

„Śpiewajcie Panu pieśń nową” – to wezwanie przebiega Księgę Psalmów. Można nawet powiedzieć, że ta wielka księga pieśni ludu Bożego powstała jako odpowiedź na to wezwanie.

Dwie rzeczy są przy tym istotne: Człowiek winien śpiewać Panu. Ale kiedy właściwie człowiek śpiewa? Jak to się stało, że człowiek nie tylko mówi, ale i śpiewa? Moglibyśmy odpowiedzieć, że człowiek śpiewa, kiedy porusza go wielka radość. Śpiewa, jeśli musi wyrazić coś, czego nie może wyrazić za pomocą zwykłej mowy. Potrzebuje wówczas takiego wymiaru mowy, komunikacji, który nie rezygnuje z rozumu, ale go przekracza i otwiera nowe możliwości słyszenia. Człowiek śpiewa, gdy chce podarować radość. Śpiewa, gdy chce wyrazić miłość. *Cantare amantis est* – mówi św. Augustyn. Miłość – bycie miłowanym i możliwość miłowania jest wielką radością, która otwiera w człowieku nowe możliwości wyrazu. Wezwanie „Śpiewajcie Panu pieśń nową” mówi zatem: poczujcie bliskość Boga; pozwólcie, by Jego obecność nappełniła waszą duszę. Otwórzcie się na radość z obecności Boga, który nas stworzył i który nas nie opuszcza. Wówczas będziecie śpiewać.

Do tego dochodzi drugi element wezwania: „Śpiewajcie Panu pieśń nową”. Chwała Pana nie może ustać. W Izraelu do śpiewania Bogu pobudzało najpierw przypomnienie uratowania od Egipcjan nad Morzem Martwym. Opowieść o przejściu przez morze kończy się rzeczywiście pieśnią, pierwszą pieśnią w historii Izraela (por. Wj 15, 1n.). Po wydarzeniu, które stało się tam udziałem Izraela, musiał nastąpić wybuch radości, którego nie mogła wyrazić zwyczajna mowa. Narodziła się pieśń, śpiewanie Bogu... W psalmach ciągle powraca temat uratowania nad Morzem Martwym, ciągle na nowo jest ono powodem radości ludu Bożego i pobudza go do śpiewania. Jednakże w Psałterzu Dawid uznawany jest za początkodawcę liturgicznej muzyki, w której współbrzmia wszelkiego rodzaju głosy i instrumenty. Jednocześnie staje się jasne, że Bóg nie jest Bogiem przeszłości, lecz że nadal działa. Wciąż na nowo

są powody do tego, aby Go chwalić. Śpiewanie dla Niego musi być kontynuowane. Powstaje teraz zwyczaj składania ślubu: jeśli Ty mnie ocalisz Boże, tak jak wówczas ocaliłeś naszych ojców, wówczas będę to głosił w wielkim zgromadzeniu. Duża część psalmów powstała z takich ślubowań i stojących za nimi doświadczeń. „Śpiewajcie Panu pieśń nową” oznacza: człowiek powinien być otwarty na obecność Boga, na Jego działanie tu i teraz; poprzez swoje śpiewanie ma ukazać innym ludziom promień Bożego światła, który padł na niego. Nowa pieśń jest konieczna, aby prawda o Bogu i człowieku była krok po kroku odkrywana. Jest konieczna, ponieważ tylko w świetle ciągle nowych doświadczeń, które wyrażają się w pieśni i przez to są dostępne dla innych, możemy znieść przeciwności świata, możemy odczuwać nadzieję i zachować miłość.

W mowie o nowej pieśni, która rozpoczyna się od Mojżesza, idzie przez Dawida i powinna iść dalej, tkwi również ciche oczekiwanie, że kiedyś nadejdzie całkiem Nowe, całkiem Inne, przez co wszystkie dotychczasowe pieśni uzyskają dopiero swe pełne brzmienie. W nocy przed swoją śmiercią Jezus uczynił coś, czego ludzie sami nie mogli wymyślić, a na co jednak oczekiwali i oczekują w głębi swego serca. Jezus mówił o nowym przymierzu w Jego krwi, zapoczątkował – wyprzedzając śmierć na krzyżu – nowe przymierze, dla którego przymierze z Mojżeszem było wielkim przygotowaniem, a które teraz osiągnęło swój cel. Teraz wydarzyło się to, co rzeczywiście nowe: odkupieńczy czyn Boga, który dotyczy wszystkich, który obejmuje wszystkie czasy, ponieważ pochodzi z wieczności i sięga w wieczność. Teraz miłość Boga rozsadziła wszelkie granice i stała się wielkim, nieprześcignionym Nowym, którego nigdy nie można do końca wyśpiewać. Tak jak nie można wyczerpać morza, tak w tej nowości znajduje się niewyczerpalny skarbiec nowych pieśni, które jednak są ostatecznie jedną rzeczywiście nową pieśnią.

Od tego czasu oba tematy – nowe przymierze i nowa pieśń – są złączone. Już w pierwszym pokoleniu chrześcijan z wewnętrznej konieczności nowego wielkiego doświadczenia miłości, którym był dla ludzi Chrystus, powstały nowe pieśni uzupełniające i kontynuujące Księgę Psalmów. Były to chrześcijańskie hymny, których część zawiera się w nowotestamentalnych listach i w Apokalipsie św. Jana: zachowały się niestety tylko teksty, melodie natomiast zaginęły. Jednakże samo napisanie nowych tekstów i nowych melodii nie wystarczy. Nowość, o którą chodziło, musiała leżeć głębiej. Musiała być o d n o w ą s e r c a, jak to zapowiedział prorok Ezechiel: „odbiorę wam serce kamienne, a dam wam serce z ciała” (Ez 36, 26). Aby pieśń była nowa, nowe musi być serce. Nowe Przymierze wymaga nowego człowieka. Jak mówią Ojcowie, nowa pieśń płynie tylko od nowego człowieka. Nowy człowiek jest nawet w pewnym sensie nową pieśnią: w ostatecznym spełnieniu sam byt stanie się pieśnią, kosmos stanie się pieśnią chwały. W muzyce Kościoła chodzi ostatecznie o wyprzedzenie tej pieśni kosmosu, o przygotowanie nowego świata. To jednak może się stać tylko wówczas, gdy będzie postępowała odnowa

serc, gdy człowiek będzie żył nowym życiem, gdy będzie się stawał nowym człowiekiem w Chrystusie. Dlatego również życie zakonne: próba wyprzedzenia ostatecznej postaci człowieczeństwa – stało się wielką szkołą nowej pieśni, w której śpiewanie i muzykowanie uzyskały swoją szczególną postać.

Nowy człowiek i nowa pieśń: czasy późniejsze wzorcowo wyraziły ten związek w jednej z pięknych formuł z *passio* św. Cecylii, która kiedyś była pierwszą antyfoną laudesów jej święta: „Pośród dźwięków instrumentów Cecylia tak śpiewała Panu: Niech moje serce stanie się czyste, abym nie zginęła... *Cantatibus organis Caecilia decantabat...*” Zewnętrznie Cecylia świętuje wesele z przeznaczonym jej oblubieńcem Walenrianusem, temu zaś towarzyszyła hałaśliwa muzyka tamtych czasów. Jednak wewnętrznie świętuje wesele z innym Oblubieńcem, Chrystusem, do którego należy cała jej miłość. Dwa wesela, dwie miłości i przez to również dwie muzyki stają naprzeciw siebie. Na zewnątrz stara pieśń starego człowieka: hałaśliwa i otępiająca zmysły muzyka, która jest całkowicie zwrócona na zewnątrz i ciągnie człowieka na zewnątrz i w dół, oszołamia go, wyrywa go samemu sobie, otępiając w ten sposób słuch wewnętrzny, zagłuszając wewnętrzny śpiew. A z drugiej strony nowo odkryta wewnętrzność, nowe wyżyny i głębia człowieka, które otwierają się w nowej miłości, w spotkaniu z Chrystusem. Wraz z nimi budzi się nowa pieśń, która najpierw – jak mówi św. Paweł – jest śpiewem w sercu (por. Kol 3, 16; Ef 5, 19), ale całkiem spontanicznie staje się też nowym śpiewem na zewnątrz, jak to pokazują chrześcijańskie hymny – śpiewem, który ma przed sobą niewyczerpaną przyszłość tak długo, jak długo istnieją ludzie, którzy pozwolą się poruszyć wiarą w Chrystusa i Jego miłością.

Na początku ten śpiew jest jeszcze nieśmiały, całkiem cichy: w legendzie o Cecylii musi się on jeszcze skryć we wnętrzu, walczyć z ostro brzmiącą starą pieśnią starego świata. Ale później pieśń jej staje się coraz swobodniejsza i coraz głośniejsza; powoli może również włączyć instrumenty, które początkowo odsunęła na bok, by móc odnaleźć samą siebie i sprawiać, by kosmos śpiewał coraz głośniejsze, by słyhać było jego tajemniczą muzykę, tak że nie obowiązują już słowa psalmu: „Dzień dniowi głosi opowieść, a noc nocy przekazuje wiadomość. Są to słowa i są to mowy, których dźwięku nikt nie słyszy” (Ps 19, 3-4)*. Nie, ten głos nie jest niesłyszalny, głos kosmosu odnalazł swą mowę.

I tak w historii muzyki kościelnej widoczne są obie przynależące do siebie płaszczyzny, które tkwią w wezwaniu: „Śpiewajcie Panu pieśń nową”. Ta muzyka zakłada nowość, która wydarzyła się przez Chrystusa, i stąd otrzymuje swą inspirację, swą własną, nową istotę. Odpowiada ona tej nowości właśnie przez to, że wkracza w jej niewyczerpalność i dlatego odkrywa w niej zawsze

* Tłumaczenie psalmu zgodne z tekstem autora.

w nowy sposób to, co ciągle nowe, nie gubiąc przy tym wewnętrznej jedności chrześcijańskiego śpiewania. Ten, kto odrzuca to, co minione, umniejsza tę nowość o coś istotnego. Kto jednak pozostawałby tylko w przeszłości, rozmija się z jej niewyczerpalnością, która sięga aż do końca czasów i poza nie w hymn wieczności.

Od początku chrześcijaństwa aż po nasze czasy jesteśmy świadkami tego cudownego procesu, w którym początkowo skromna, ukryta pieśń coraz bardziej się rozwija, coraz bardziej obejmuje całe bogactwo ludzkich możliwości, całe bogactwo kosmosu, i czyni z niego śpiew, pieśń dla Boga. Jednak przynajmniej od poprzedniego stulecia obserwujemy również proces odwrotny, w którym części ponownie rozpadają się i usamodzielniają, zubożając nową pieśń, chcąc ją sprowadzić do ubóstwa jej początku. Jeśli tak jest, to płynie to tylko ze słabości naszej wiary i małości naszej miłości, z tego, że nasza miłość była zbyt mała. Jeśli nie ma nowego człowieka, to również nowa pieśń traci swą moc.

Obok tego znaku czasu nie możemy przejść nie robiąc rachunku sumienia. Dzisiaj jednak, w Dzień św. Cecylii, słyszymy cały blask nowej pieśni i jesteśmy wdzięczni za to, że tak pięknie wśród nas rozbrzmiewa. Cari musici, dziękujemy Wam, że pomagacie nam chwalić Boga i cieszyć się Nim. Chcemy prosić, by również dzisiaj i jutro nie zamilkła nowa pieśń Nowego Przymierza, lecz by z nową radością rozbrzmiewała ku chwale Bożej. Amen.

Tłum. z jęz. niemieckiego *Jarostaw Merecki SDS*

Bohdan POCIEJ

CO SIĘ STAŁO Z MUZYKĄ W NASZYM STULECIU?

Muzyka naszego stulecia ma iście janusowe oblicze. Z jednej strony otwarta jest jak nigdy dotąd na przyszłość, czuła na skrajne nowatorstwo. Z drugiej strony – również jak nigdy dotychczas – zwrócona jest ku przeszłości, uświadamiająca sobie zakorzenienie w historii.

PRZEŁOM CZY KRYZYS?

Wiek XX w sztuce (sztukach i filozofii) rozpoczął się m o d e r n i s t y c z - n i e: efektowną inwazją nowości, którą podnoszono wręcz do rangi wartości naczelnej, oraz rozkwitem różnych awangard artystycznych, iluzją postępu. Kończy się natomiast p o s t m o d e r n i s t y c z n i e: totalnym sceptycyzmem (jeśli nie wręcz negacją) wobec rozwoju, ewolucji, postępu, wobec historii w ogóle.

Cofnijmy się do początków: nowe malarstwo, nowa poezja i proza, nowy teatr, nowa architektura, film jako nowa sztuka. I nowa muzyka: Debussy, Strawiński, Bartók, ezoteryczna szkoła wiedeńska... Nowość w sztuce tyleż porywa „postępowych” entuzjastów, co odpycha „konserwatywnych” przeciwników. Z czasem jednak przestaje być nowością, „oswaja się” i jeśli ma tylko dość sił żywotnych, wchodzi w normalny obieg kulturowy. Tak powinno być z każdą sztuką: malarstwem, rzeźbą, poezją, teatrem, filmem, architekturą, muzyką...

Z m u z y k ą wszakże jest inaczej. I to mnie właśnie zastanawia, kiedy wspominałam perypetie, jakie przeszła w naszym wieku. Współczesna poezja i proza, współczesne malarstwo i rzeźba, współczesny dramat, teatr i film – dawno już stały się normalną, powszechną strawą duchową konsumentów kultury. Tymczasem muzyka – nie tylko ta nowsza, z ostatnich lat, ale i ta starsza, z pierwszej połowy stulecia (z pewnymi tylko wyjątkami: Mahler, Debussy, Ravel, Strawiński – wczesny, neoklasyczny) – nie stała się bynajmniej pokarmem takim jak inne sztuki. Publiczność, słuchacze (ja sam zresztą do nich należę, choć muzykę XX wieku chyba rozumiem) preferują muzykę powstałą w wiekach poprzednich, zwłaszcza w wieku XIX, XVIII, XVII – nad tę, którą napisano w naszym stuleciu. Może to sprawa „zadomowienia”. W tamtej muzyce: Bacha, Vivaldiego, Händla, Couperina, Scarlattiego, Haydna, Mozarta, Beethovena i wszystkich wielkich XIX wieku, łącznie z Mahlerem

– można się istotnie zadomowić, być w niej jak u siebie. Natomiast w tej z naszego wieku zadomowić się prawdziwie (z małymi wyjątkami) nie sposób. Dlaczego? Czy przełom, jaki nastąpił w początkach tego stulecia, był aż tak radykalny? Czy był aż tak rewolucyjny, że doprowadził do ostrego kryzysu recepcji? Może naruszono tu jakieś zasadnicze kanony, prawa percepcji muzyki? I czy muzyka weszła w XX wieku w zupełnie nową dla siebie epokę, o zasięgu i natężeniu nowości i nowatorstwa dotychczas w swych dziejach nie spotykanych?

DWA ŚWIATY

Oto rysują mi się na początku stulecia jakby dwa światy muzyki: ten „stary” z czasu przeszłego i ten „nowy”, który w wyniku przełomu dopiero powstaje.

Historia muzyki europejskiej zna tylko dwa podobne (ale tylko podobne!) przełomy dotyczące generalnie stylu i koncepcji muzyki: jeden z XVI/XVII wieku (z „renesansu” na „barok”, by użyć obiegowych formułek) i drugi około roku 1750 – data śmierci J. S. Bacha (z „baroku” na „klasycyzm”). Powstawanie i dojrzewanie polifonii (muzyki wielogłosowej) na przełomie tysiącleci – fakt o znaczeniu fundamentalnym dla muzyki Zachodu – nie tyle było przełomem, co długim ewolucyjnym procesem.

Co oznacza w ogóle pojęcie przełomu w dziejach sztuki? „Rewolucyjne” to znaczy przyspieszone i „totalne” **p** r z e s t r o j e n i e wrażliwości, wyobraźni, myślenia artystycznego; przestawienie się także na nową koncepcję współgrania i proporcji elementów, czyli formy dzieła sztuki. A w konsekwencji – na nowy światopogląd artystyczny tkwiący u podłoża tych zmian: nową „estetykę” czy „filozofię”.

Jakiż tedy był ten nowy świat muzyki powstający w pierwszych dziesiątkach lat naszego wieku, dany ówczesnym jego odbiorcom w radykalnie nowatorskich doświadczeniach słuchowych? I jak się ów świat miał do świata „starego”? W co głównie wymierzone było ostrze nowego? I czego przede wszystkim dotyczyły zmiany? Ujmując rzecz w dużym skrócie: zmiany dotyczyły głównie j ę z y k a muzyki (sięgając tym samym do jej istoty) w dwóch zasadniczo różnych znaczeniach:

– języka muzyce immanentnego, wewnętrznego, „substancjalnego”, w znaczeniu doboru, jakości i organizacji dźwięków (materiału brzmieniowego); mówiąc inaczej: dźwiękowego s y s t e m u;

– języka „transcendentnego”, w znaczeniu mowy dźwięków; języka symboliczno-ekspresyjno-znaczeniowego, którym muzyka d o n a s m ó w i.

Przez trzy wieki z górą, od wieku XVII począwszy, muzyka była komponowana według zasad systemu dźwiękowego zwanego w skrócie systemem

dur-moll (z dookreśleniem: system harmoniki funkcyjnej, harmonicznym funkcji akordowych). Ów system – którego sednem jest dualizm tak zwanych trybów, równouprawnienie skal durowej i molowej i wywiedzionych z nich akordów (trójdźwięków) z dużą i małą tercją – na przełomie wieków XVI i XVII wypierał stary system skal kościelnych (modalny), zakorzeniony jeszcze w muzyce starożytnej Grecji, a w kulturze chrześcijańskiej panujący od pierwszych wieków, ponad 1500 lat. Jeżeli najcenniejszą zdobyczą tamtego systemu była sztuka polifonii, z ducha średniowieczna i tak intensywnie rozwijająca się od XIV do XVI wieku, to najcenniejszym owocem systemu dur-moll, związanego już z nowożytnym obrazem świata (kosmosu), będzie harmonika, element dzieła muzycznego (analogiczny do koloru w malarstwie) obdarzony zdolnością niebywale dynamicznego rozwoju i rozrostu.

W ogóle ów uniwersalny system komponowania muzyki – zawierający w sobie taką różnorodność stylów, powszechnych i indywidualnych – w którym rdzenny, wielko- i małotercjowy dualizm nabierze z czasem (u Mozarta i w romantyzmie) walorów zasadniczego zróżnicowania emocji, nastroju (radość – smutek), czeka jeszcze na swoją obszerną monografię kulturową; łącznie zresztą z systemem go poprzedzającym (skal modalnych). Nęci zwłaszcza porównanie systemu muzycznego (w jego swoistej logice: sposobów postępowania i bogactwa możliwych rozwiązań w ramach systemu) z jakimś podobnie uniwersalnym systemem filozoficznym, a przynajmniej jeden taki system można wskazać: filozofii scholastycznej w późnym średniowieczu; potem już systemy się bardziej indywidualizują. Czyż jednak w najogólniej pojętym sposobie uprawiania filozofii nowożytnej u wielkich jej mistrzów – od Kartezjusza po Hegla – nie można wskazać jakichś wspólnych cech uniwersalnego systemu: myślenia, logiki, wywodu, dowodu?

Wracając do muzyki, w polu systemu dur-moll, w czasach jego panowania, dokonuje się ów bezprzykładnie dynamiczny rozwój i rozrost dziedziny muzycznej: mnogość form i gatunków muzyki powstałych w XVII i XVIII wieku w okresie baroku i klasycyzmu, rozwijanych w epoce romantyzmu XIX wieku. Do tego zasadniczego trzonu form nasz wiek XX już nic nowego nie dodał.

To właśnie w polu systemu dur-moll – jak żaden w dziejach muzyki otwartego i zasobnego w możliwości – rozwija się owa sugestywna i przejmująca wymowność muzyki, „muzyka jako mowa dźwięków” („Musik als Klangrede” – określenie wielkiego odkrywcy, interpretatora muzyki dawnej Nikolausa Harnoucourta weszło już do słownika pojęć fundamentalnych muzykologii historycznej), osiągając swoje pierwsze apogeum „mowy afektów” kształconej na retoryce w baroku u Bacha, a drugie – mowy uczuć bezpośrednich w romantyzmie (Schubert, Chopin, Wagner).

To w obszarze systemu dur-moll muzyka wyzwolona z początkiem XVII wieku, przez „nową praktykę” (seconda prattica) z intelektualizmu średnio-

wiecznej z ducha polifonii i aprioryzmu formy wchodzi w nowe (czy odnowione) związki: ze słowem poezji i prozy religijnej i świeckiej, z innymi sztukami, z filozofią. Muzyka staje się poetycka, malarska, teatralna, architektoniczna, metafizyczna. Zacieśniają się też i pogłębiają jej więzi z naturą. A te związki i pokrewieństwa swoje apogeum osiągną w XIX wieku w romantyzmie, gdy przyświecać im będzie idea „korespondencji sztuk”. To w epoce panowania systemu dur-moll muzyka osiągnęła szczyty barwności, ruchliwości – formalnej, wariacyjnej, przetworzeniowej, ekspresywności emocjonalnej – dramatyzmu, liryzmu, tragizmu i refleksyjności.

A czyż nie uderza nas to, że okres panowania systemu dur-moll jest zarazem epoką twórców muzyki w ogóle największych, geniuszy kompozycji – od Monteverdiego (1567-1643) po Mahlera (1860-1911)?

Ten system, w którym powstała najbogatsza „mowa dźwięków”, poprzez niesłychanie intensywny, przyspieszony („samospalający”?) rozwój harmoniki (Chopin, Liszt, Wagner), u schyłku wieku XIX wyczerpał – rzekomo – swoje możliwości rozwojowo-formotwórcze i jakoby sam (?) domagał się swojego radykalnego poszerzenia, przełamania, czy wręcz zniesienia. Dalsze zagęszczanie sieci „pobocznych”, „błądzących” akordów, modulacji, chromatyki prowadziło do totalnej amorfii i nieokreśloności emocjonalnej (co zresztą słyhać nieraz u epigonów Wagnera). Romantycznej mowie dźwięków – tak bardzo rozwiniętej, a do szczytu ekspresyjności doprowadzonej przez Wagnera, i tak genialnie odnowionej przez sięgnięcie do romantycznych źródeł w muzyce Brahmsa, Brucknera, Czajkowskiego, Dworzaka, Mahlera – groziło wszakże w końcu wyjałowienie: tak to przynajmniej widzieli, słyszeli i pojmowali nowatorsko nastawieni kompozytorzy w początkach naszego wieku. Muzykę należało tedy wyzwolić z obumierających więzi systemu tonalnego, a przynajmniej więzi te między harmonicznymi funkcjami akordów rozluźnić przez uwolnienie czystych brzmień i współbrzmień.

W pierwszych dziesiątkach lat naszego wieku (do pierwszej wojny) zaznaczyły się trzy generalne sposoby odnowy, trzy kierunki uderzenia w stary system, trzy modi nowatorskiego doświadczenia kompozytorów, trzy drogi wyjścia z kryzysu.

Pierwsza droga – z ducha francuska (Debussy), impresjonistyczna – odnowienia poprzez nowe piękno, urodę czystych b r z m i e ń i współbrzmień w ich swobodnym, zgodnym z ruchem natury przepływie (opartym wszakże na kunsztownych sposobach organizacji dźwięków według skal modalnych, diatonicznie, pentatonicznie); w muzyce inspirowanej tyleż czystym dźwiękiem, co poezją, malarstwem, pięknem natury.

Druga droga – najbardziej ekskluzywna i ezoteryczna, budząca najsilniejsze opory słuchaczy, z ducha niemiecka (acz zrodzona w Wiedniu), ekspresjonistyczna – odnowienia muzyki (również, choć inaczej, inspirowanej literaturą, teatrem, malarstwem) poprzez nagą, jakby skondensowaną, antyro-

mantyczną (znoszącą „mowę uczuć”), wynikającą z samej substancji dźwiękowej ekspresję; muzyka oparta na zasadach nowej atonalnej (potem dodekafonicznej) organizacji dźwięków (szkoła wiedeńska: Schönberg, Berg, Webern).

Trzecia droga – z ducha rosyjska, witalistyczna – odnowy przez energię rytmu i „nagiej” formy dźwiękowej; tu inspiracje szły ze sztuki tańca, z teatru (*Święto wiosny* Strawińskiego).

Te trzy sposoby odnowy określają zasadniczo dalszy burzliwy, gorączkowy, euforyczny, chaotycznie-meandryczny rozwój muzyki w naszym stuleciu, a także jej załamania, kryzysy, redukcje ad absurdum, doświadczenia skrajne amorfii totalnej i nicości.

Dziś postrzegam wyraźnie, że ten nowy świat – odkrywany w doświadczeniu kompozytorskim trzema różnymi sposobami – był światem muzyki, wobec bogactwa tradycji bliższej i dalszej, zredukowanej, zubożonej o istotne walory. Zredukowano przede wszystkim „mowę dźwięków” (najmniej jeszcze u Debussy’ego, który stworzył jej nową, sugestywną odmianę w czarodziejskim pięknie swej opery *Peleas i Melizanda*).

Wspólną natomiast cechą tych trzech kierunków było wyzwolenie muzyki do nowego brzmienia (do – jak to później nazwano – sonoryzmu). Brzmienie samo w sobie – materia muzyki radykalnie odnowiona – stanęło w centrum doświadczenia kompozytorskiego. Poszerzył się zasób współbrzmień: przynajmniej pod tym względem muzyka się istotnie wzbogaciła. Wraz z przełamaniem zasad systemu tonalnego dur-moll dysonanse zrównały się w prawach z konsonansami (w wyniku zresztą dłuższego procesu od połowy XIX wieku). I tutaj, w owym równouprawnieniu dysonansów, w maksymalnym rozszerzaniu skali efektów brzmieniowych oraz w eksponowaniu brzmień ostrych, szorstkich, drażniąco brzydkich – tkwiła głównie kość niezgody między kompozytorem nowej muzyki a słuchaczem wychowanym na muzyce starej (w systemie tonalnym) i nawykłym do niej, z jej hierarchią współbrzmień. „Bariera dźwięku” budziła jakiś elementarny opór, sprzeciw.

NOWOŚĆ ZAKORZENIONA W TRADYCJI

Spytajmy teraz, jak cały ów przełom wygląda dziś, z perspektywy kończącego się stulecia. Kiedy już wiemy, „co nastąpiło potem” i jak straszliwe doświadczenia przeszła ludzkość w pierwszej połowie XX wieku. Te doświadczenia okrucieństwa, przekraczające granice wszelkiej wyobraźni, musiały jakoś zaważyć na charakterze i rozwoju sztuki w naszym stuleciu, także i muzyki (choć ta wydaje się najbardziej oporna na działanie „ducha czasu”). Bo czymże w końcu tłumaczyć to niespotykane w epokach poprzednich nasilenie prądów turpistycznych i nihilistycznych, degradujących p i ę k n o i unie-

ważniających czy wręcz niszczących formę, jeśli nie utratą wiary w te fundamentalne walory warunkujące prawdziwe, czyli duchowe życie sztuki? Utratą wiary wobec doświadczenia totalnego okrucieństwa i zbrodni...

Wracając do muzyki. Dziś, patrząc na ów przełom sprzed lat kilkudziesięciu, dostrzegam wyraźniej jego tradycję, a jego trzech główni sprawcy zdają mi się nader głęboko zakorzenieni: Debussy – w estetyce francuskiej dobrego smaku (XVII-XVIII wiek) i klasycznym (mimo „naturalnej” swobody) poczuciu formy; Schönberg – w muzyce Wagnera (najbardziej przyszłościowego kompozytora XIX wieku: w harmonice zwłaszcza i mowie wokalne języka niemieckiego), a jeśli chodzi o technikę dodekafoniczną – znacznie głębiej, bo aż w polifonii XV-XVI wieku; Strawiński – w szczególnym, wewnętrznym nurcie energii rytmu, bulwersującym muzykę od baroku poprzez klasycyzm i cały romantyczny wiek XIX.

A jest przecież jeszcze cała sfera kompozytorów nastrojonych nowatorsko, ewoluujących w stronę nowego świata muzyki, jak Reger, Skriabin, Szymanowski, by wymienić najwybitniejszych, zarazem głęboko zakorzenionych w tradycji – powagnerowskiej – wyobraźni i myśli kompozytorskiej. I górująca w początkach wieku, a także później, nad wszystkimi, prawdziwie genialna osobowość muzyczna Gustawa Mahlera, którego wielkość w zamyśle i syntezie ogromnego symfonicznego dzieła docenia się właściwie dopiero w naszych czasach.

Jak więc dziś przedstawia się sytuacja w aktualnej twórczości kompozytorskiej? Gdy ogarniamy jednym przypomnieniowym rzutem nasz muzyczny wiek XX, we wszystkich jego przemianach, ewolucjach i paroksyzmach, wyraźniej już widzimy, co z czego się wywodzi.

PRÓBA PERIODYZACJI

Najpierw wszakże rzut oka na kontekst muzyki: próba ogólnej periodyzacji rozwoju sztuki w wieku XX, a muzyki w szczególności.

Wiek XX w sztuce jawi się nam, z perspektywy swego schyłku, może nie tyle jako jedna epoka, co parę kolejnych „epok”, i dałby się z grubsza podzielić tak:

1900-1914 – „epoka” nowego rozkwitu sztuki we wszystkich jej dziedzinach, w bogactwie form, ekspresji, jakości metafizycznych, treści intelektualnych, z głębokim także zakorzeniem w tradycji (symbolizm, modernizm, secesja, impresjonizm, ekspresjonizm, kubizm; geniusze nowej prozy: Mann, Kafka, Proust – i poezji: Rilke);

1914-1939 – „epoka” nowości i nowatorstwa awangardowego (odcinającego się od romantyczno-symbolistycznego dziedzictwa XIX wieku, także przez aliance i symbiozy z cywilizacją techniczną), upraszczającego sztukę,

pozbawiającego ją metafizycznych treści, odcinającego od sakralnych korzeni, wysuszającego z ekspresji emocjonalnej (futuryzmy, dadaizmy, surrealizmy);

1947-1970 – „epoka” nowego (wtórnego) awangardyzmu;

1970 – „epoka” różnych eklektyzmów i żerowanie na dziedzictwie historycznym kultury.

Sztukę naszego wieku charakteryzują przerosty i dysproporcje:

- przerost koncepcji nad spontanicznością,
- przerost nowości (jako pseudowartości) nad wartościowością istotną,
- przerost formy nad treścią, struktury nad ekspresją,
- przerost techniki nad wyrazem.

A w konsekwencji, jako zjawiska negatywne, wymieńmy:

- uwiąd, rozkład, rozpad formy (amorfia),
- przesadne zacieranie granic między sztukami, roztapianie ich w jednym wspólnym tyglu,

– degradację samego przedmiotu sztuki i co za tym idzie – obniżanie rangi jej twórcy.

Znamienną i ambiwalentną cechą sztuki XX wieku jest przenikający ją historyzm, różny od tego (bardziej samoświadomy i wyspekulowany), jaki panował w XIX wieku, i w związku z tym liczne i różne stylizacje. W ogólnej świadomości sztuki, w myśli o sztuce narasta w ostatnich dziesięcioleciach problem generalnego kryzysu, obejmującego:

- formę: w najszerszym pojęciu,
- recepcję sztuki i jej percepcję,
- miejsce sztuki w kulturze XX wieku i jej stosunek do dziedziny techniki, cywilizacji supertechnicznej, która zdaje się pochłaniać lwią część aktywności twórczej człowieka.

W sztuce, zwłaszcza w muzyce, wiek XX przechodzi do historii nie tylko jako stulecie nowatorstw, odkryć, awangard, ale i przeciwnie – jako wiek dociekliwych penetracji przeszłości, sięgania do różnych obszarów tradycji, wiek generalnych rekapitulacji, przetworzeń i syntez tego, co dokonało się niegdyś. Ogólnie: wzrasta świadomość tego, że dziedziny ducha i jego wytworów nie dotyczy czas „normalny”, linearny, jednokierunkowy, ale czas „kolisty”, „spiralny”.

Rysuje mi się pięć zasadniczych haseł określających generalnie muzykę naszego wieku.

NOWY DŹWIĘK

Rewolucje, przełomy, odkrycia, przeobrażenia i kryzysy w muzyce XX wieku, sięgając jej substancjalnego rdzenia, zaczynają się na poziomie materii brzmieniowej: dźwięku i współbrzmienia. Doświadczenia, poszukiwania, pe-

netracje, eksperymenty z materią dźwiękową zdają się w ogóle naczelną dla muzyki XX wieku. Podejmują je kolejne generacje kompozytorów: do połowy lat siedemdziesiątych intensywnie, wszechstronnie, na dużą skalę, odkrywczą i wynalazczą. Rezultatem tych doświadczeń w drugiej połowie stulecia są nowe kierunki, prądy, estetyki brzmieniowe, także nowe rodzaje i gatunki muzyki. Najważniejsze z nich to:

Bruityzm (od franc. *bruit* – szmer), polegający na maksymalnym rozszerzeniu zasobu środków dźwiękowych instrumentów tradycyjnych, wzbogaceniu materiału także o dźwięki, brzmienia wysokościowo nieokreślone (szmery, zgrzyty, szumy, trzaski) i wydobywaniu z tego materiału nowych energii formotwórczych; kierunek zaistniały i rozwijany w drugiej połowie lat pięćdziesiątych (Varèse, Xenakis), obejmujący swym wpływem wielu ówczynie młodych kompozytorów z różnych krajów (u nas: K. Serocki, H. M. Górecki, K. Penderecki, W. Kilar, W. Szalonek);

Muzyka elektronicznie generowana, komponowana przy konsolce, z dźwięków instrumentów tradycyjnych przetwarzanych przez aparaturę (muzyka konkretna) oraz z dźwięków „sztucznych” produkowanych przez aparaturę (muzyka elektroniczna); powstają specjalne ośrodki uprawiania i nauczania takiej muzyki, elektroniczne studia, laboratoria nowego dźwięku (u nas Studio Eksperymentalne Polskiego Radia w Warszawie założył i wiele lat prowadził Józef Patkowski).

NOWA FORMA

Doświadczeniom i penetracjom brzmieniowym towarzyszy, wspólne wielu kompozytorom, dążenie do nowej formy, choć bardzo różnymi drogami do niej dochodzą. Kompozytor XX wieku jest bowiem świadomy głębokiego kryzysu sposobów kształtowania muzyki: wzorców, modeli, schematów wypracowanych w ciągu wieków – jak również kryzysu formy w ogóle: jej poczucia, pojęcia, rozumienia, koncepcji. Kryzys formy zresztą dotyczy w naszym wieku całej sztuki, wszystkich jej dziedzin (co pozostaje też w istotnym związku z rosnącą dominacją cywilizacji technicznej nad sztuką i kulturą artystyczną). Mówiąc o dążeniu do nowej formy pojmujemy ją nie w sensie jakichś nowych wzorców czy modeli formalnych, ale w znaczeniu nowych sposobów (zasad?) integracji, spójności utworu muzycznego. Chodzi więc bardziej o formę wewnętrzną niż o zewnętrzny kształt.

Do takiej formy dąży się następującymi sposobami:

a) Przez negację:

– deformację form tradycyjnych (co jest zresztą zjawiskiem powracającym w każdym kolejnym okresie historii muzyki i sztuki); znamienne jest to zwa-

szcza dla kierunku zwanego neoklasycyzmem (jedyne go bodaj prądu muzycznego XX wieku zasługującego na nazwę powszechnego stylu), którego twórcami po pierwszej wojnie byli: Strawiński, Hindemith, Prokofiew; deformacja polegała tu przede wszystkim na wypełnianiu „starych” wzorców formy (sonata, fuga, rondo, wariacje) nową materią brzmieniową, neotonalną czy atonalną harmoniką;

– bardziej radykalnie, w latach sześćdziesiątych, poprzez dekompozycję, głównie w technice zwanej aleatoryzmem (od łac. *alea* – kości do gry), dopuszczającej w wykonawczym kreowaniu muzyki udział zdarzeń przypadkowych, nie zaplanowanych; również poprzez umyślne, reżyserowane wywoływanie wrażenia destrukcji, burzenia czegoś „starego”, aby powstać mogło „nowe” (u nas w swoim czasie najwybitniejszym mistrzem dekompozycji był Bogusław Schaeffer).

b) Przez afirmację:

– kreowanie nowych elementów muzyki (lub twórcze odnawianie starych): ruch-rytm, nowa melodyka, nowa współbrzmieniowość (harmonika), nowa polifonia i kontrapunktyka, a wszystkie te elementy ściśle związane z barwą brzmienia;

– poprzez nowe typy muzycznej narracji: „impresjonistycznej” (wywodzącej się od Debussy’ego) – rozluźnionej, naturalnej, wrażeniowej; „ekspresjonistycznej” (jej właściwym twórcą był mistrz szkoły wiedeńskiej Schönberg) – spiętej, stężonej, „spazmatycznej”, nieregularnej, niespokojnej, przyspieszonej, „znerwicowanej”; „witalistycznej” i „neofolklorystycznej” (u Strawińskiego i Bartóka) – zdominowanej przez rytm, motorycznej, dynamicznej, energetycznej, „dzikiej”. Te trzy zasadnicze typy narracji (muzycznego toku) z pierwszych dziesięcioleci naszego wieku określają właściwie całą narracyjność dwudziestowiecznej muzyki. „Impresjonizm” prowadził do narracji totalnie amorficznej: muzyki jako czystego przepływu, trwania bez początku i końca. „Ekspresjonizm”, pozbawiony swej źródłowej, „drapieżnej” dynamiki, przerodził się z udziałem techniki dwunastotonowej – w narrację „punktualistyczną” lat pięćdziesiątych (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono). A ze swoistego skrzyżowania „ekspresjonizmu” z „witalizmem” zrodzi się i rozwinie narracja „bruitystyczno-turpistyczna” lat sześćdziesiątych, eksponująca też efekt dźwiękowej brzydoty.

Natomiast spełnienie formy istotnie nowej mamy w twórczości kompozytorów największych w drugiej połowie stulecia: u Messiaena, Lutosławskiego, Panufnika. To oni są prawdziwymi mistrzami nowych form. Każdy z nich, posługując się tradycyjnymi środkami wykonania (organy, orkiestra, zespoły kameralne), kreuje własny, odrębny typ formy. Nowatorstwo polega tu także – paradoksalnie – na głębokim zakorzenieniu w tradycji i wybitnie twórczym jej wykorzystaniu.

Wszystkim wymienionym wyżej koncepcjom formy, mimo istotnych różnic indywidualnych: odmienności materii i systemów dźwiękowych, wspólne są pewne przasady formalne:

- zasada liczby i matematycznego porządku,
- zasada powtarzalności i powrotu (wzorzec ronda),
- zasada tożsamości postaciowej, rozpoznawania dźwiękowych postaci (dawniej: motyw, temat i praca tematyczna),
- zasada zmienności (dialektyczna) na podłożu i wobec stałości (wzorzec wariacji),
- zasada współgrania wymiaru poziomego (czas) z wymiarem pionowym (dawniej: harmonia i polifonia).

NOWE TECHNIKI I SYSTEMY

Kompozytor nowator i odkrywca z początków naszego wieku świadom jest wyczerpania się możliwości formotwórczych dotychczas stosowanych technik i systemów uniwersalnych: harmonii i kontrapunktu, systemu tonalnego dur-moll, panującego przeszło trzy wieki. Należało więc dążyć do stworzenia nowych systemów zapewniających muzyce i dziełu muzycznemu spójność już na poziomie materii. I tak powstawać zaczęły systemy organizacji dźwięków indywidualne, także z ambicjami teoretycznymi (Hindemith, Messiaen, Lutosławski, Panufnik). Wyjątek stanowi tutaj technika (system) komponowania za pomocą dwunastodźwiękowej serii – dodekafonia, wypracowana w latach dwudziestych, z odkrycia i inicjatywy Arnolda Schönberga, uprawiana i rozwijana przez jego znakomitych uczniów Albana Berga i Antona Weberna. Technika dodekafoniczna wykształcona została drogą ewolucji i jakościowego skoku z krańcowego stadium rozkładu systemu dur-moll. Rezultat tego rozpadu, atonalizm ekspresjonistyczny, domagał się wprost regulacji, przekształcenia w system. Jak na system wykoncypowany, ekskluzywny i ezoteryczny dodekafonia przyjęła się nadspodziewanie dobrze, a wykształcony z ekspresjonistycznego atonalizmu modus serialnego formowania wrósł na stałe w pejzaż muzyczny XX wieku.

NOWE KONWENCJE I STYLE

Muzyka naszego stulecia ma iście janusowe oblicze. Z jednej strony otwarta jest jak nigdy dotąd na przyszłość, czuła na skrajne nowatorstwo. Z drugiej strony – również jak nigdy dotychczas – zwrócona jest ku przeszłości, uświadamiająca sobie swoje zakorzenienie w historii, przeniknięta też pragnieniem zrozumienia tej przeszłości, przekazywania i pogłębiania wiedzy o niej.

Ogólnie można powiedzieć, że kompozytorzy XX wieku, zgodnie z duchem swojego czasu, wobec tradycji i przeszłości zajmują dwie zasadnicze postawy (często znamienne „rozdwojeni w sobie”, acz na ogół dobrze je w sobie godzący): parodystyczno-ironiczną i miłosno-nostalgiczną (są to zresztą dwie strony równie głębokiego poczucia zakorzenienia). W związku z powyższym rozkwitają różnego rodzaju pseudostyle, a wiek XX w muzyce przejdzie do historii również jako stulecie rozmaitych stylizacji:

- na dawność: pastiszów i archaizacji (zwłaszcza w pierwszej połowie stulecia z inspiracji największych mistrzów pastiszu w stylu francuskim – Ravela i Strawińskiego);
- na klasycyzm (i barok) w aspekcie formy (neoklasycy);
- na folklor (Bartók, de Falla, Janacek, Szymanowski);
- i w naszych już czasach (w latach siedemdziesiątych) na romantyzm, w dwojakim aspekcie: ekspresji emocjonalnej i związanego z tym języka dźwiękowego (pseudotonalizmy, eufoniczność współbrzmień, rehabilitacja konsonansu); środków wykonawczych: przede wszystkim idiomu późnoromantycznego symfonizmu (tu głównie Penderecki w swoich symfoniach);
- na ekspresjonizm w jego pierwszej wiedeńskiej, źródłowej fazie u początku stulecia.

NOWE ZWIĄZKI

Muzykę XX wieku – w całym jej bogactwie kierunków, tendencji, technik, systemów, stylów i pseudostylów – cechują skrajności, stany ekstremalne, zderzanie się przeciwieństw, oscylowanie między biegunami. Z jednej strony zamyka się ona, nieraz przesadnie, we własnej czysto muzycznej autonomii. Z drugiej – z równą może przesadą – otwiera się na nowe związki z innymi dziedzinami sztuki, kultury, cywilizacji, życia, świata.

Powiedzieć tedy można, że kompozytor w swoich poczynaniach odkrywa i demonstruje:

- nowe związki dźwięku muzycznego ze słowem (nowa melodyka wokalna w ekspresjonizmie i dodekafonii; słowo jako dźwiękowe, sonorystyczne tworzywo w kompozycjach wokalnych Lutosławskiego, Nono, Pendereckiego);
- nowe przejawy i formy teatru muzycznego (zainicjowana przez ekspresjonizm wiedeński nowa opera, później happening, teatr instrumentalny);
- nowe akcje i działania sprzęgnięte ze sztukami plastycznymi;
- nowe projekty syntez multimedialnych skoncentrowanych wokół muzyki.

WARTOŚCI I MUZYKA

Konkluzja będzie miała aksjologiczny i osobisty zarazem charakter opowiedzenia się za określonym systemem (?) wartości. Muzyka poważna, powstająca dziś w obrębie świata cywilizacji zwanej niegdyś zachodnią, według mnie dzieli się, czy rozpada, na dwie zasadnicze strefy: w pierwszej działają (chciałoby się powiedzieć: jak dawniej) siły formotwórcze, w drugiej zaś czynniki (nie nazwę ich siłami) rozkładające formę. Pierwsza strefa muzyki jest głęboko zakorzeniona (mimo tak radykalnych zmian brzmieniowych) w tradycjach muzycznych kultury europejskiej. Druga zaś poddana jest działaniom z zewnątrz (Wschód bliższy i dalszy? Azja?).

Pierwsza strefa muzyki, której przysługuje nazwa klasycznej (w szerokim sensie: dojrzałości, zmysłu ładu, proporcjonalności, harmonii), charakteryzuje się poczuciem, potrzebą, świadomością i koncepcją formy oraz zmysłem dynamicznej równowagi, współgrania dwóch głównie czynników kształtujących od wieków muzykę Europy: logiki i wyobraźni.

Drugą strefę muzyki, którą chętnie nazwałbym barbarzyńską, znamionuje skłonność do amorfii, dominacja nieposkromionej wyobraźni (przy zaniku logiki), tendencja do zacierania granic między „muzyką” a „rzeczywistością”, do rozmywania takiej muzyki w „świecie”. W przeciwieństwie do sfery pierwszej nie ceni się tu dzieła muzycznego jako odrębnej formy istnienia, przedmiotu estetycznego, a w zamian lansuje się poglądy o wyczerpaniu możliwości tworzenia takiego dzieła (dzieło w dawnym pojęciu chce się jakby roztopić w „nowej” muzyce, a samą „akcję muzyczną” przedkłada się nad jej końcowy rezultat; uderzająca analogia do tendencji w sztukach plastycznych, zwanych niegdyś „pięknymi”, unieważniających malarstwo i obraz na rzecz instalacji).

Pierwsza strefa muzyki znaczone jest wybitnymi indywidualnościami kompozytorów (Mahler, Debussy, Schönberg, Berg, Webern, Strawiński, Bartók, Messiaen, Lutosławski, Panufnik – by wymienić tylko największych) oraz wybitnymi dziełami. I tylko w niej możliwe jest dzisiaj to szczególne odrodzenie wartości autentycznych i głęboko tradycyjnych (wiecznych?): piękna (bez którego sztuka w ogóle jest ułomna i chora), mowy uczuć i sacrum.

ODDZIAŁYWANIE OBRAZÓW PRZEMOCY NA PSYCHIKĘ

Obowiązkiem telewizji publicznej i prywatnej jest dbanie o to, by swymi programami nie działała na dzieci w sposób szkodliwy, ale przeciwnie, by dostarczała im wzorów pozytywnych, kształtujących postawy prospołeczne. Nie chodzi o wprowadzanie jakiegoś rodzaju cenzury, ale o własne poczucie odpowiedzialności twórców.

WPROWADZENIE

Bulwersujące opinię publiczną opisy przestępstw dokonywanych przez dzieci skłaniają do zastanawiania się nad przyczynami tych smutnych zdarzeń. Uwaga często skupia się na oddziaływaniu telewizji. Badania OBOP (z lutego 1997 roku) pokazują, że 92% respondentów uważa, że ukazywanie w filmach scen okrucieństwa, tortur i zabijania przyczynia się do zwiększenia brutalności w naszym życiu, a 78% sądzi, że oglądanie scen brutalnych w telewizji i w kinie źle wpływa na rozwój psychiczny dzieci i młodzieży. To odczucie społeczne zgodne jest z wynikami badań naukowych nad oddziaływaniem telewizji na psychikę odbiorców. Wśród licznych prac na ten temat wiele zajmuje się wpływem telewizyjnych obrazów przemocy na wzrost agresywności wśród dzieci.

Przedstawione poniżej opracowanie opiera się na badaniach przeprowadzonych przez Ośrodek Psychologiczny im. Natalii Han-Ilgiewicz na zlecenie Rady Programowej TVP SA, a także Ośrodka Szkolenia i Analiz Programowych TVP SA.

Przez agresję rozumie się najczęściej zachowanie zmierzające do wyrządzenia krzywdy osobie, do której jest skierowane, a agresywność to względnie stała tendencja do zachowań agresywnych. Tendencja ta może się przejawiać na różne sposoby, takie jak napastliwość bezpośrednia (fizyczna i słowna), pośrednia (np. niszczenie przedmiotów), drażliwość, nienawiść itd.

Agresywność jest postawą, która jak wszystkie postawy, kształtuje się (na podstawie czynników wrodzonych) pod wpływem środowiska. Liczne badania pokazały, że choć agresywność może mieć komponent instynktowny, to jednak czynniki sytuacyjne mają na nią znaczny wpływ. Sytuacją wywołującą agresję może być frustracja, ale agresywna reakcja na frustrację zależy od wielu czynników osobowościowych i sytuacyjnych, a możliwe jest także pojawienie się agresji bez frustracji. Dzieje się tak na skutek społecznego uczenia się. Polega

ono na naśladowaniu przez dzieci zachowań innych osób i następuje w szeroko rozumianym środowisku.

Środowisko to może być bezpośrednio: szkoła, grupa rówieśnicza, a przede wszystkim rodzina. Jeżeli dziecko ma kontakt z osobami agresywnymi, które stają się wzorem takiego zachowania, samo staje się agresywne. Możliwe jest też uczenie się agresji przez podawanie wzorów agresywnego zachowania w środkach masowego przekazu. Wzory te budzą w dzieciach chęć naśladowania, czyli upodabniania się do modelu pod względem wyglądu, sposobu wyrażania się, zachowania itd. Ze względu na to, jak znaczny procent swego czasu dzieci poświęcają na oglądanie programów telewizyjnych, telewizja ma w modelowaniu agresji znaczenie szczególne. Oczywiście dzieje się tak wówczas, gdy programy telewizyjne nasycone są obrazami przemocy i jeżeli dzieci te obrazy oglądają.

Choć telewizja nie jest jedynym czynnikiem wpływającym na wzrost agresji u dzieci i w badaniach nie jest łatwo wyodrębnić jej oddziaływanie spośród innych zmiennych, jej znaczenie jest już stwierdzone. Mimo to jednak spotkać można różne opinie na ten temat i dlatego celowe wydaje się przedstawienie go twórcom telewizyjnym, od których zależy to, co jest dzieciom prezentowane.

Każda ocena jakiegokolwiek zjawiska oparta jest na jakichś założeniach. Ponieważ założenia te są bardzo różne, często nie całkiem świadome i nie uporządkowane, bardzo ważną rzeczą jest ich wyjaśnienie. Być może wyjaśnienie to jest nawet ważniejsze niż opiniowanie poszczególnych programów (co zresztą dokonuje się z reguły już po ich nadaniu), gdyż może służyć wypracowaniu zasad, które powinny być brane pod uwagę przez twórców i osoby decydujące o emisji. Nie mam tu na myśli tworzenia kodeksu cenzorskiego spisującego zakazane sceny, który pobudzałby pomysłowość do wymyślania sposobów obchodzenia go. Chodzi o poszerzenie świadomości osób decydujących o tym, co proponuje się dzieciom do oglądania, o elementy wiedzy psychologicznej dotyczącej oddziaływania telewizji.

Oczywiście opisane pokrótce założenia teoretyczne opiniowania nie zawierają całości wiedzy na ten temat, ale wyjaśniają psychologiczny i wychowawczy punkt widzenia. W przedstawionym opracowaniu przyjmuję cztery podstawowe założenia:

1. Telewizja rzeczywiście ma wpływ na widzów.
 2. Widzowie nie w pełni uświadamiają sobie ten wpływ.
 3. Programy przeznaczone dla dzieci powinny wspierać ich rozwój i telewizja publiczna jest za to odpowiedzialna.
 4. Programy dla dzieci powinny być oceniane jako pewna całość.
- Poniżej wyjaśnię te założenia.

WPLYW TELEWIZJI NA ODBIORCÓW

Mimo że badania wpływu telewizji na dzieci mają tak długą historię jak sama telewizja, niektórzy zaprzeczają istnieniu tego wpływu. Właściwie trudno zrozumieć to stanowisko, bo nie jest uzasadnione żadnymi badaniami, a tylko przeświadczeniem, że wpływ telewizji jest wymysłem pedagogów, którzy przelicząc odpowiedzialność na telewizję tłumaczą się z własnej nieudolności.

Rzeczywiście to, że wpływ kontaktów bezpośrednich, a przede wszystkim rodziny, ma dla rozwoju dziecka znaczenie zasadnicze, jest przez psychologów ogólnie uznawane. Jednakże już potoczna obserwacja wskazuje, że niemożliwe jest, aby oddawanie się jakiegokolwiek czynności przez kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt godzin tygodniowo mogło nie mieć dla człowieka żadnego znaczenia.

Jednocześnie liczne badania psychologiczne wpływ ten udowodniły. Dotyczy on zarówno osób dorosłych, jak i dzieci. Choć badania ujmują głównie oddziaływanie na dzieci, to zakres stosowania reklam i propagandy politycznej udowadnia oddziaływanie telewizji także na dorosłych.

Wpływ telewizji na dzieci ma szczególne znaczenie, dlatego że dziecko jest człowiekiem w okresie najszybszego rozwoju, kiedy kształtuje się jego osobowość i postawa. Dzieje się to pod wpływem czynników wewnętrznych (uwarunkowania genetyczne i aktywność własna) i zewnętrznych. Do zewnętrznych należą czynniki środowiska nieosobowego (przyrodnicze i kulturowe) i osobowego, bezpośrednio (np. rodzina, szkoła) oraz pośrednie. Środki masowego przekazu zaliczyć można do osobowych, bo konkretne osoby czy zespoły osób są autorami przekazywanych treści, ponieważ jednak brak w nich bezpośredniego kontaktu między nadawcą a odbiorcą, można je określić jako pośrednie. Wśród nich środkiem najpotężniejszym i najsilniej oddziałującym jest telewizja.

Oddziaływanie telewizji dokonuje się na trzy sposoby: 1. przez to, że czas poświęcany telewizji jest jednocześnie czasem odejmowanym innym zajęciom, 2. poprzez sposób przekazu i 3. przez przekazywane treści.

1. Już pierwszy z nich, czyli to, że czas oglądania programów telewizyjnych jest jednocześnie czasem, w którym dziecko nie wykonuje innych zajęć, jak na przykład czytanie książek, ruch na powietrzu, majsterkowanie, zabawa z kolegami, ma duże znaczenie. Biorąc pod uwagę wyniki badań mówiących o tym, że dzieci oglądają telewizję przez dwadzieścia parę godzin tygodniowo, trzeba stwierdzić wielkie znaczenie tego wpływu i warto zastanowić się, czy i w jakim stopniu korzystanie z programów telewizyjnych równoważy straty związane z rezygnacją z innych zajęć.

2. Telewizja oddziałuje na odbiorców także przez sposób korzystania z niej. Oglądanie programów nie wymaga żadnej aktywności fizycznej, choćby takiej jak pójście do kina, a nawet takiej jak przewracanie kartek przy czytaniu. Jest bardzo łatwym sposobem spędzania czasu: wystarczy wygodnie usiąść i uru-

chomić aparat. Podobnie rzecz ma się przy słuchaniu radia, ale to podobieństwo odnosi się tylko do bierności fizycznej, ponieważ przy korzystaniu z radia konieczna jest nieustanna aktywność psychiczna, polegająca na pracy wyobraźni i utrzymywaniu uwagi bez bodźców wzrokowych¹.

Obraz, i to obraz ruchomy, przyciąga uwagę. Nie trzeba sobie nic wyobrażać i do niczego myślowo dochodzić, bo wszystko jest podane wprost. Obraz może oczywiście mieć drugie znaczenie – symboliczne, jednak gdy dojście do niego sprawia trudności, dziecko pozostaje po prostu przy warstwie pierwszej, danej bezpośrednio na płaszczyźnie spostrzeżeń. Dlatego jeżeli programy nie zawierają specjalnych starań zmierzających do pobudzenia aktywności, można sądzić, że telewizja sprzyja bierności i lenistwu umysłowemu² oraz obniżeniu sprawności myślenia abstrakcyjnego³.

3. Telewizja oddziałuje też przez treści przekazywane odbiorcom. Programy zawierają między innymi informacje, filmy fabularne, a część z nich przeznaczona jest specjalnie dla dzieci. Dzieci korzystają oczywiście także z filmów dla dorosłych i można wówczas powiedzieć, że rodzice i opiekunowie ponoszą za to, w znacznej mierze, odpowiedzialność. Jednak za oddziaływanie na dzieci programów specjalnie dla nich przygotowanych odpowiedzialność ponosi nadawca, gdyż wychowawcy mają prawo oczekiwać, że są to programy stosowne dla dziecka.

Wpływy wychowawcze nie ograniczają się bynajmniej do przekazu słownego, czyli tego, co jest wypowiedziane wprost. Choć informowanie wychowanka jest konieczne, w analizie procesu wychowawczego można wyróżnić szereg innych rodzajów oddziaływania. Według klasyfikacji Antoniny Guryckiej⁴ są to: a) podawanie wzorów, b) nadawanie znaczeń, c) trening i d) prowokacja sytuacyjna.

a) Podawanie wzorów oznacza przedstawianie dziecku różnych modeli postępowania, które wywołują w nim chęć naśladowania, czyli upodobnienia do modelu pod względem wyglądu, sposobu wyrażania się, przekonań i zachowania. Ta klasa wpływów jest w oddziaływaniu telewizji szczególnie znacząca, gdyż dzieci mają tendencję do naśladowania zachowań modeli ukazywanych na ekranie.

b) Nadawanie znaczeń polega na wiązaniu określonych emocji z określonymi zdarzeniami, na przykład współczucia z widokiem cierpienia, lub też

¹ Por. J. M a y e n, *Radio i literatura*, Warszawa 1963.

² Por. P. W i t t y, *Children's Reactions to TV*, „Report Elementary English”, 1953, t. 15, z. 30, s. 21-25.

³ Por. M. B r a u n - G a ł k o w s k a, *Z zagadnień oddziaływania telewizji*, „Roczniki Filozoficzne”, 1971, t. XIX, z. 4, s. 195-205.

⁴ Por. A. G u r y c k a, *Struktura i dynamika procesu wychowawczego. Analiza psychologiczna*, Warszawa 1979.

przeciwnie – obojętności z obrazami często ukazywanego smutku. Ponieważ w telewizji prezentowanych jest wiele obrazów nasyconych emocjami, rodzaj prowokowanych emocji ma bardzo duże znaczenie dla kształtowania nastawień dzieci do różnych zjawisk.

Oglądanie programu może wzbudzić silne emocje, ponieważ emocje wywoływane przez telewizję następują bardzo szybko jedna po drugiej; mogą prowadzić do tego, że żadna z nich nie jest głębiej przeżyta i w rezultacie powoduje to tylko poczucie ogólnego pobudzenia i oszołomienia.

c) Trening jest powtarzaniem czynności powodującym wyuczenie się ich i przyzwyczajenie do ich wykonywania. Jeżeli chodzi o telewizję, korzystanie z niej polega nie tyle na powtarzaniu czynności, co na powtarzaniu przeżywania emocji wywoływanych przez programy. Częste przeżywanie podobnych uczuć powoduje, że stają się dominantą emocjonalną odbiorcy. Jeżeli są to uczucia dramatyczne, towarzyszące na przykład obrazom krzywdy, częste ich przeżywanie powodować może desensytyzację, czyli zubożenie emocjonalne na analogiczne bodźce.

d) Prowokacja sytuacyjna polega na stwarzaniu sytuacji wymagającej od wychowanka samodzielnego rozwiązywania problemu i własnej aktywności. Jest ona szczególnie ważna w wychowaniu. Percepcja programów telewizyjnych nie działa w tym kierunku, raczej przeciwnie – może przyzwyczajać do braku aktywności. Jeżeli jednak autorzy programu starają się o to, mogą zachęcać odbiorców do wykonywania różnorodnych czynności poprzez apel, czyli słowne wezwanie, zachętę i radę, przez przykład, czyli podanie wzoru zachowania, do którego chcą odbiorcę zachęcić, lub instruktaż – omówienie i pokazanie sposobu realizacji jakiegoś przedsięwzięcia.

Tak więc telewizja, niezależnie od tego, czy twórcy programów mają taką świadomą intencję, czy też od wychowywania się odżegnują nie chcąc nikomu nic narzucać, w rzeczywistości zawsze oddziałuje na odbiorców, szczególnie odbiorców młodych, którzy są w okresie kształtowania postaw i systemu wartości.

NIE ZNANE WIDZOM ODDZIAŁYWANIE TELEWIZJI

Oddziaływanie telewizji na widzów jest przez nich uświadamiane tylko częściowo. Mają oni oczywiście zdanie na temat tego, czy jakiś program im się podoba, ale – jak pokazują badania psychologiczne⁵ – nie potrafią ocenić zakresu wpływu tego programu na ich postawy. Dotyczy to osób dorosłych,

⁵ Por. R. Cialdini, *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, Gdańsk 1994.

a tym bardziej dzieci, które mogą powiedzieć, jaki film im się podoba, ale nie potrafią przewidzieć tego, jaki będzie miał wpływ na ich psychikę.

Badania świadomych ocen odbiorców są prowadzone w formie ankiet i kwestionariuszy przede wszystkim przez Ośrodek Badania Opinii Publicznej. Z badań tych możemy się dowiedzieć, które programy są przez dzieci najbardziej lubiane, jak w opinii samych dzieci programy te na nie wpływają, a także jakie na ten temat zdanie mają rodzice, ale nie możemy poznać ich wpływu faktycznego.

Z badań Biura Programowego TVP⁶ wiadomo, że wszyscy młodzi widzowie oglądają zarówno pierwszy, jak i drugi program telewizji publicznej. Trzy czwarte z nich uznaje program telewizyjny za dobry lub bardzo dobry; większość jest zdania, że programy dla dzieci i młodzieży są potrzebne, lubiane i ciekawe. Większość też uważa, że programy te wyjaśniają zjawiska przyrodnicze i techniczne, pobudzają zainteresowania, uczą tolerancji, pokazują szlachetne i wartościowe postawy, uwrażliwiają na muzykę, uczą poszanowania tradycji narodowych.

Podobne było zdanie rodziców, którzy w większości uważają, że programy oglądane przez dzieci sprzyjają rozwojowi ich zainteresowań i podejmowaniu jakiejś aktywności ruchowej lub uprawianiu sportu. Prawie wszyscy rodzice uznali programy dla dzieci za potrzebne, chętnie oglądane, a większość uważa je za wartościowe, urozmaicone, robione fachowo, wyrabiające gust estetyczny, pomagające rodzicom w wychowaniu dzieci i uczące poszanowania tradycji narodowych⁷.

Te pozytywne oceny mogą cieszyć nadawców, trzeba jednak odnosić się do nich z pewnym dystansem, gdyż w świetle innych danych wydają się czasem słuszne, a czasem nie. Na przykład twierdzenie o rozwijaniu zainteresowań przez programy dla dzieci wydaje się prawdziwe, gdyż jak wynika z analiz, połowa programów rzeczywiście temu sprzyja⁸. Natomiast pobudzanie przez telewizję do aktywności ruchowej wydaje się mniej pewne, jeżeli weźmie się pod uwagę, że dzieci (według badania OBOP z 1996 roku) w 71% oglądają telewizję więcej niż trzy godziny dziennie, w tym 37% więcej niż cztery godziny. Ta ogromna ilość czasu jest poświęcana na oglądanie programów telewizyjnych przy aprobacie rodziców, z których 77% uważa, że dziecko ogląda telewizję tyle czasu, ile trzeba, w tym niektórzy sądzą, że mogłoby oglądać jeszcze więcej.

⁶ Por. *Opinie dzieci o wybranych programach telewizji publicznej*, Biuro Programowe TVP, Warszawa 1996, styczeń.

⁷ Por. *Rodzice o programach telewizyjnych dla dzieci*, Biuro Programowe TVP, Warszawa 1996, styczeń.

⁸ M. Braun-Gałkowska, *Analiza programów dla dzieci w telewizji publicznej*, Ośrodek Szkolenia i Analiz Programowych TVP SA, Warszawa 1996.

Aż 62% rodziców i 67% dzieci uważa, że programy dla dzieci uczą poszanowania tradycji narodowych, podczas gdy dwukrotna analiza tych programów pokazała, że problemy ojczyzny nie występują w nich wcale. Tak więc rodzice nie tyle stwierdzają w swoich wypowiedziach zaobserwowane fakty, ile wyrażają, zgodne ze swoimi oczekiwaniami, przypuszczenia.

Podobnie rzecz ma się ze stwierdzeniem, że telewizja pomaga w wychowaniu dzieci. Jest to o tyle prawdziwe, że zapracowani rodzice zyskują w domu trochę spokoju, gdy dzieci oglądają program telewizyjny. Na dalszą metę jednak wpływ telewizji nie jest tak pozytywny. Liczne badania zagraniczne, opisywane też w publikacjach polskich zawierających obszerne bibliografie⁹, ukazują negatywne skutki oglądania telewizji przez dzieci. Szczególnie podkreślany jest negatywny wpływ obrazów przemocy i okrucieństwa. Dzieci stają się bardziej agresywne, gdyż agresja często oglądana rodzi przekonanie o tym, że jest to powszechny sposób postępowania, powoduje obojętność na widok cierpienia i stanowi wzór do naśladowania. Zwraca się też uwagę na niższą kreatywność, stany lękowe, nadmierne pobudzenie wyrażające się nadruchliwością i trudnościami w skupieniu uwagi, nasilenie postaw konsumpcyjnych i erotyzację wyobraźni pod wpływem telewizji.

Tak więc różnica między opinią o wpływie telewizji, wyrażaną na drodze samoopisu (jako odpowiedzi na kwestionariusze) przez dzieci i ich rodziców, a opiniami, będącymi wynikiem badań obiektywnych, bywa bardzo duża. Wyjaśnić ją można tym, że psychologiczne mechanizmy oddziaływania różnych czynników na zachowanie człowieka są bardzo skomplikowane i najczęściej pozostają poza jego świadomością. Chodzi tu zarówno o modelowanie i desensytyzację, jak i o bodźce działające na podświadomość. Ślady wcześniejszych doświadczeń wpływają na zachowanie nawet wtedy, gdy doświadczenia te nie są pamiętane i nie mogą być wyrażone poprzez samoopis. Ta „utajona pamięć”, będąca następstwem uprzednich doświadczeń, wpływa na postępowanie, ponieważ jednak nie jest uświadamiana, to badanie jej za pomocą kwestionariuszy jest nieadekwatne.

Ilustracją tego zjawiska mogą być badania nad dopełnianiem słów na podstawie części liter, z których te słowa się składają. Jak się okazało, słowa dopełniane przez badanych pochodzą najczęściej z pokazywanej wcześniej listy, mimo że badani nie są w stanie przypomnieć sobie ani rozpoznać, które

⁹ Por. L. Kirwił, *Negatywne skutki oddziaływania telewizyjnych scen przemocy na dzieci*, „Nowiny Psychologiczne”, 1995, z. 4, s. 23-34; M. Braun-Gałkowska, *Telewizyjne dzieci*, „Edukacja i Dialog”, 1995, nr 6, s. 11-17; T. Bach-Olasik, *Oddziaływanie telewizji na zachowania agresywne dzieci i młodzieży*, „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze”, 1993, nr 2, s. 56-59; J. Izdebska, *Rodzina, dziecko, telewizja*, Białystok 1996; M. Grygielski, *Psychologiczne aspekty oddziaływania na dzieci programów telewizyjnych*, w: *Wykłady z psychologii w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*, Lublin 1989, s. 127-147.

słowa były wcześniej eksponowane¹⁰. Inne badania pokazują, że przedmiot eksponowany w tak krótkim czasie, iż nie mógł być świadomie rejestrowany, wydaje się później bardziej znajomy, a także bardziej się podoba¹¹.

Tak więc z oddziaływania telewizji widzowie tylko częściowo zdają sobie sprawę, a częściowo jest ono nie uświadomione, ale przez to nie mniej realne i ważne.

ODPOWIEDZIALNOŚĆ TELEWIZJI ZA PROGRAMY DLA DZIECI

Już sama informacja o ilości czasu poświęcanego przez dzieci na oglądanie telewizji świadczy, że oglądają one nie tylko to, co jest dla nich przeznaczone. Trzydzieści parę godzin tygodniowo spędzonych przed telewizorem wskazuje na brak należytej opieki domowej, a zarazem brak rozeznania rodziców, jeżeli zważy się to, iż większość z nich uważa, że dziecko ogląda telewizję „tyle ile trzeba”.

Jednakże część rodziców kontroluje czas i rodzaj programów oglądanych przez dzieci i mają oni prawo oczekiwać od telewizji publicznej, że programy adresowane do dzieci są dla nich rzeczywiście odpowiednie.

Można by się zastanawiać, dlaczego dzieci nie nużą się oglądaniem programów dla dorosłych. Prawdopodobnie dzieje się tak dlatego, że większość z nich (seriale, teleturnieje, kabarety itp.) nie zawiera żadnych treści przekraczających możliwości intelektualne dziecka. Amerykański krytyk Neil Postman¹² uważa, że od XIX wieku powszechnie było uznane, że dziecko nie jest „małym dorosłym”, ale istotą wymagającą od dorosłych kształcenia i wychowywania. Rewolucję w tej zasadzie wprowadziła telewizja, której odbiór jest tak łatwy, że nie wymaga żadnego przygotowania, i dzieci korzystając z niej mają dostęp do wszystkiego, bez żadnych sekretów, które stopniowo odkrywałyby. Niszczy to ciekawość i wrażliwość dziecięcą. Dlatego rodzice powinni ograniczać korzystanie z telewizji przez dzieci, a nadawcy powinni przygotowywać programy, które nie miałyby wspomnianego negatywnego wpływu, a przeciwnie – wspierałyby rozwój dziecka.

¹⁰ Por. A. G. Greenwald, M. R. Banaji, *Utajone poznanie społeczne: postawy, wartościowanie siebie i stereotypy*, „Przegląd Psychologiczny”, 1995, t. 38, nr 1-2, s. 11-63.

¹¹ Por. R. F. Bornstein, *Exposure and Affect: Overview and Meta-analysis of Research*, „Psychological Bulletin”, 1989, z. 106, s. 265-289; J. R. Arkes, L. E. G. Xu. Boehm, *Determinants of Judged Validity*, „Experimental Social Psychology”, 1991, nr 27, s. 576-605; I. Beeg, V. Armour, T. Kerr, *On Believing What We Remember*, „Canadian Journal of Behavioral Science”, 1985, nr 17, s. 199-214.

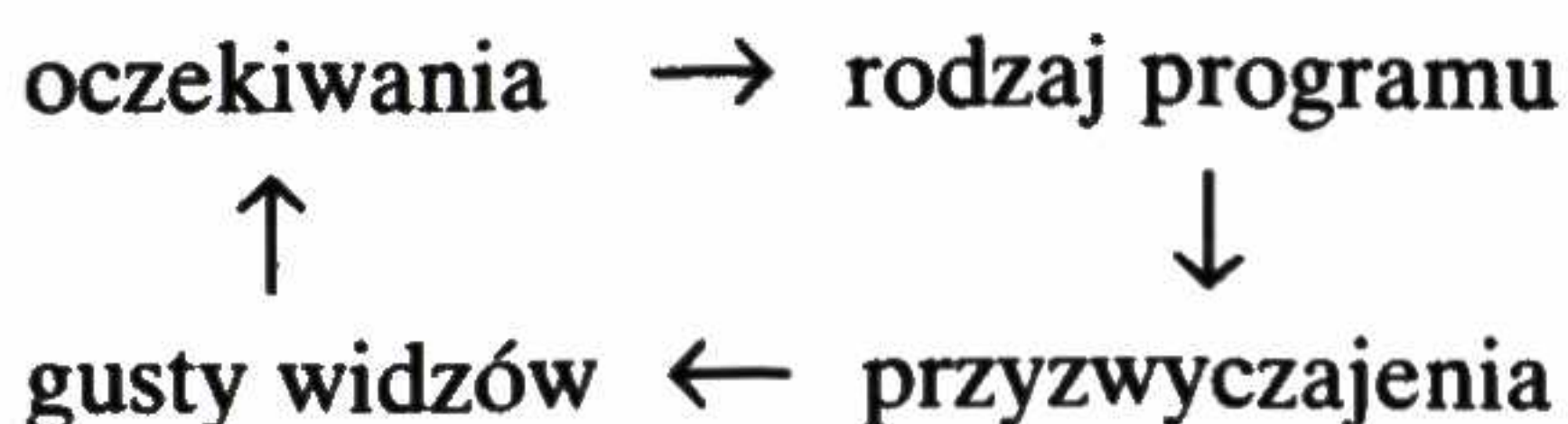
¹² Cyt. za: J. Petry Mroczkowska, *Wygności z ogrodu dzieciństwa*, „W drodze”, 1996, nr 3, s. 49-54.

Przez wspieranie rozwoju rozumem ukazywanie pozytywnych wzorów postępowania, lansowanie wartości wyższych oraz pobudzanie zainteresowań i aktywności. Niektórzy nadawcy zdają się obawiać, że filmy nie zawierające elementów przemocy będą dla dzieci nudne, a programy ukazujące wartości wyższe nie znajdą odbiorców. Nie jest to bynajmniej oczywiste.

W badaniach Biura Programowego TVP z 1996 roku w skierowanym do dzieci pytaniu o to, co chciałyby obejrzeć, spośród pięciu fikcyjnych tytułów pierwsze miejsce uzyskał program „Jak sobie radzić z problemami?”, czyli taki, z którego dzieci spodziewały się dowiedzieć czegoś ważnego. Także jeśli chodzi o „mocne, drastyczne sceny” mniej więcej tyle samo dzieci (około 1/4) uważa, że jest ich za dużo, i tyle samo uważa, że jest ich za mało, czyli nie wszystkie są ich zwolennikami.

Choćby jednak dzieci domagały się filmów najgorszych z punktu widzenia estetycznego i psychologicznego, nie znaczy to, żeby telewizja miała takie pragnienia realizować. Badania opinii publicznej określające oczekiwania widzów wpływają na to, jakie filmy są produkowane i rozpowszechniane. Jednocześnie jednak to, co jest pokazywane, kształtuje upodobania widzów.

Związek ten nie ma charakteru linearnego, w którym oczekiwania jednostronnie wpływałyby na rodzaj programów. Jego charakter jest bardziej skomplikowany: oczekiwania wpływają na charakter programów, programy rodzą przyzwyczajenia, które kształtują gusty wywołujące oczekiwania. Jest to więc związek cyrkularny:



Dlatego telewizja spełniając oczekiwania jednocześnie sama je kształtuje, a tym samym odpowiada za nie. Dotyczy to programów dla dorosłych, a w jeszcze większej mierze dla dzieci i młodzieży. Ponieważ telewizja jest jednym z czynników kształtujących młode pokolenie, ponosi część odpowiedzialności za to, jakie ono jest. Powinna więc nie tylko unikać programów wywołujących w psychice dziecka negatywne skutki, ale nadawać takie, które pomagają mu w rozwoju, a więc wprowadzają w świat wartości wyższych, wzmacniają wrażliwość moralną i estetyczną.

Rodzice są odpowiedzialni za to, żeby dzieci korzystały z programów dla nich przeznaczonych, ale telewizja odpowiada za ich wartość, a także za to, żeby były wyraźnie oznaczone w sposób wyróżniający je od programów dla dorosłych i dla młodzieży. Nie wszystkie programy dobre dla młodzieży (okres mniej więcej szkoły średniej) nadają się dla dzieci i obejmowanie ich ogólnym określeniem „dla dzieci i młodzieży” jest niesłuszne.

„CAŁOŚCIOWOŚĆ” ODDZIAŁYWANIA PROGRAMÓW TELEWIZYJNYCH

Twórców poszczególnych programów interesuje oczywiście ocena tego właśnie konkretnego dzieła. Z punktu widzenia odbiorców ważna jest także ocena ogólna programów traktowanych jako pewna całość, osobno dla dzieci, dla młodzieży i dla dorosłych.

Oddziaływanie telewizji dokonuje się poprzez sumę bodźców określonego typu. Pojedynczy film, nawet destrukcyjny, nie ma zwykle dużego znaczenia, a w każdym razie nie sposób udowodnić jego złych skutków. Podobnie też jeden program dobry nie wystarcza dla wywołania pozytywnych skutków wychowawczych. Oddziaływanie pojedynczych programów można badać tylko laboratoryjnie. Praktycznie wpływ na dzieci ma suma oddziaływań poszczególnych filmów. Dlatego, aby wypowiedzieć się na temat programów dziecięcych, nie wystarczy dokonać wyrywkowej oceny programów nadanych przypadkowego dnia, ale trzeba przeanalizować całość programów nadanych w jakimś okresie. Ponieważ programy dla dzieci powtarzają się cyklicznie, może to być na przykład program tygodniowy. Dopiero takie całościowe ujęcie pozwala na wyrobienie sobie opinii o jakości programów dla dzieci i ocenienie nie tylko tego, co ukazują, ale i tego, czego w nich brakuje.

Nie ma powodu zakładać, że każdy program dziecięcy będzie czymś w rodzaju lekcji wychowawczej, w dodatku omawiającej wszystko naraz. Jednakże jeśli jakiś ważny problem nie pojawia się wcale, powinno być to zauważone. Podobnie pojedynczy program hałaśliwy i bezładny nie ma może większego znaczenia, ale gdyby to był program typowy, miałyby to duże znaczenie negatywne dla psychiki odbiorców.

WPŁYW OBRAZÓW PRZEMOCY W ŚWIETLE LITERATURY PRZEDMIOTU

Wśród wielu aspektów oddziaływania telewizji na widzów szczególne znaczenie ma wpływ obrazów zawierających agresję i przemoc. Ich wpływ dokonuje się przez tak zwane społeczne uczenie się. Społeczne uczenie się agresji następuje w bezpośrednich interakcjach między dzieckiem a osobami agresywnymi, stającymi się wzorami agresywnego zachowania, a także gdy oglądanie takiego modelu dokonuje się poprzez film lub telewizję. Telewizja, dostarczając wielu wzorów zachowania agresywnego, wpływa na wszystkie aspekty postawy wobec innych, a więc na takie elementy, jak: 1. poznawczy, 2. emocjonalny i 3. behawioralny, czyli dotyczący zewnętrznych zachowań.

1. Telewizja, dążąc do zwiększenia swej oglądalności, stara się pokazywać wydarzenia spektakularne, wstrząsające, niezwykle. Nie ukazuje więc świata

„normalnego”, w którym samoloty i autobusy docierają do celu, rodzice opiekują się dziećmi, a sąsiedzi pozdrawiają się przy spotkaniu, ale tak zwane newsy, czyli to, co odbiega od normalności: samolot rozbija się, autobus wpada w przepaść, ojciec gwałci dziecko, a sąsiad morduje sąsiada.

W telewizji występuje więc nadreprezentacja agresji w stosunku do rzeczywistego stanu rzeczy. Według badań amerykańskich „telewizyjnych zbrodni” jest dziesięć razy więcej niż w życiu realnym. Połowa osób występujących w telewizji bierze udział w jakiejś konfrontacji związanej z użyciem przemocy, choć w rzeczywistości dotyczy to 1% Amerykanów. Sytuacja ta powoduje błędne wyobrażenia odbiorców, którzy są przekonani o szerszym niż w rzeczywistości rozpowszechnieniu przemocy w stosunkach międzyludzkich¹³. Może to prowadzić do uznania agresji za akceptowany element życia i powodować wprowadzenie jej do repertuaru zachowań normalnych i przyjętych w społeczeństwie¹⁴.

Wiedza o istnieniu przemocy w społeczeństwie jest elementem wiedzy o rzeczywistości, ale nadreprezentacja przemocy w telewizji powoduje wypaczenie tej wiedzy, tym bardziej że telewizja stała się jednym z najważniejszych źródeł wiedzy o świecie. „Im więcej czasu odbiorcy poświęcają telewizji, tym bardziej ich wyobrażenia upodabniają się do telewizyjnego wizerunku rzeczywistości, nawet gdy rozmija się on z ich osobistym doświadczeniem”¹⁵.

2. Przyjęcie wizji świata, w którym przemoc jest czymś powszechnie występującym, sprzyja zubożeniu na nią. Wielokrotne oglądanie scen przedstawiających walkę, wypadki i ludzką krzywdę, wywołujące początkowo silne pobudzenie emocjonalne, z czasem staje się coraz bardziej obojętne¹⁶. Częsty kontakt z takimi bodźcami powoduje desensytyzację. Bodźce przestają być stymulujące i znika reakcja psychofizjologiczna normalnie im towarzysząca¹⁷. Następuje rosnące zubożenie na tego typu sceny, które muszą być coraz bardziej wstrząsające, żeby wywołać reakcję.

Eksperymenty wykazały¹⁸, że oglądanie aktów przemocy może zahamować reakcję na przemoc spotykaną w życiu realnym. Dzieci oglądające film ze

¹³ Por. G. Gerbner, *Mass Media and Human Communication Theory*, w: *Sociology of Mass Communication*, red. D. McQuail, Marmondsworth 1972.

¹⁴ Por. J. W. Potter, *Examining Cultivation from a Psychological Perspective: Component Subprocesses*, „Communication Research”, 1991, nr 18 (1), s.77-102.

¹⁵ M. Mrozowski, *Między manipulacją a poznaniem. Człowiek w świecie mass mediów*, Warszawa 1991, s. 179.

¹⁶ Por. M. D. Griffiths, G. L. Shucford, *Desensitization to Television Violence: A New Model*, „New Ideas in Psychology”, 1986, nr 7 (1), s. 85-89.

¹⁷ Por. B. Rule, T. Ferguson, *The Effect of Media Violence on Attitudes, Emotions and Cognitions*, „Journal of Social Issues”, 1986, nr 442 (3), s. 25-50.

¹⁸ Por. E. Aronson, *Człowiek istota społeczna*, Warszawa 1995.

scenami agresji reagowały mniej emocjonalnie niż grupa kontrolna (oglądająca film o innych treściach) i nie były przejęte incydem, który powinien je wzburzyć. Tak więc pod wpływem częstego oglądania obrazów przemocy ludzie nie tylko stają się przekonani o jej „normalności”, ale także reagują na nią obojętnie.

3. Najwięcej badań dotyczy efektów behawioralnych oglądanej agresji. Znane eksperymenty A. Bandury¹⁹ na ten temat zostały następnie uzupełnione przez innych badaczy. Były to liczne, bardzo pomysłowo obmyślane i starannie zrealizowane eksperymenty. Ich wyniki wykazały, że dzieci naśladują zachowanie agresywne oglądane w filmach, rozwijają je i uogólniają na inne sytuacje, oraz że wpływ ten jest trwały.

Nawet oglądanie modelu agresywnego ukaranego za agresję, choć zmniejsza agresywność badanych dzieci w stosunku do oglądających modela nie ukaranego, to jednak nie do tego stopnia, żeby była mniejsza od agresywności dzieci agresji nie oglądających. Badania wykazały wysoką korelację między oglądaniem scen przemocy w wieku lat ośmiu a późniejszym posługiwaniem się przemocą w życiu. Z licznych eksperymentów wynika, że dzieci nie tylko naśladują konkretne zachowania agresywnego modelu, ale wymyślają nowe ich formy, czyli agresywność uogólnia się.

Istniały w psychologii koncepcje katharsis²⁰ mówiące, że oglądanie przemocy fikcyjnej redukuje ją w rzeczywistości, gdyż zaangażowanie emocjonalne towarzyszące oglądaniu obrazów umożliwia rozładowanie własnej agresywności. Badania zaprzeczyły tym twierdzeniom. Osoby preferujące programy telewizyjne eksponujące agresję okazały się bardziej wrogie i miały mniejsze poczucie winy²¹.

W tendencji do naśladowania telewizyjnych wzorów nie ujawniły się różnice między dziećmi oglądającymi filmy różnego typu (aktorskie, animowane, rysunkowe). Tak więc stopień realizmu modelu nie ma znaczenia, co jeszcze bardziej zwiększa zasięg oddziaływania i ukazuje pomyłkę tych, którzy myślą, że agresja w filmach rysunkowych prezentowanych dzieciom nie ma znaczenia.

Osoby oglądające przemoc na ekranie otrzymują wzory zachowania, które przez częste powtarzanie nabierają cech społecznego przyzwolenia. Oczywiście stopień i częstość naśladowania tych wzorów zależy od sytuacji dziecka,

¹⁹ Por. A. Bandura, *Social Learning Through Thought Imitation*, w: *Nebraska Symposium on Motivation*, red. M. R. Jones; Lincoln 1962, s. 196-211; tenże, *Influence of Models Reinforcement Contingencies on the Acquisition of Imitative Responses*, „*Journal of Personality and Social Psychology*”, 1965, nr 1 (6), s. 589-595; tenże, *Aggression: A Social Learning Analysis*, Englewood Cliffs, New Jersey 1973.

²⁰ Por. S. Feshbach, R. Singer, *Television and Aggression*, San Francisco 1971.

²¹ Por. L. A. Fehr, *Media Violence and Catharsis in College Females*, „*Journal of Social Psychology*”, 1979, nr 109 (2), s. 307n.

jego uprzednich doświadczeń, przeżywanych frustracji i wzorów zachowania w jego najbliższym środowisku. Wszystkie te czynniki modyfikują tendencję do naśladowania wzorów agresywnych podawanych w telewizji, jednak istnienie tej tendencji nie ulega wątpliwości.

Podsumowując można stwierdzić, że literatura światowa oparta na licznych, precyzyjnie przeprowadzonych badaniach stwierdziła, że telewizja ma znaczny wpływ na kształtowanie postawy agresywności. Każda postawa ma w sobie element poznawczy, emocjonalny i behawioralny, a jej kształtowanie następuje pod wpływem działania na wszystkie te elementy. Wpływ ten jest tym skuteczniejszy, im bardziej jest spójny, to znaczy gdy oddziaływanie na wszystkie elementy postawy zmierza w tym kierunku.

Jeżeli chodzi o oddziaływanie scen przemocy i destrukcji, to wpływ jest spójny, a przez to wzajemnie się uzupełniający i wzmacniający. Widz obserwując bardzo wiele scen agresji wyrabia w sobie przekonanie, że jest to coś powszechnego, „normalnego”. Jednocześnie ta częstotliwość powoduje odwrażliwienie emocjonalne na bodźce, które początkowo wywoływały duże wrażenie (np. widok cierpienia). Widz staje się na nie obojętny, co ułatwia naśladowanie wzorów agresji i agresywne zachowanie w życiu. Oddziaływanie to jest tym silniejsze, im więcej czasu dziecko poświęca na oglądanie telewizji i im bardziej programy telewizyjne nasycone są obrazami przemocy. Analizy pokazują, że nasycenie programów tymi obrazami jest bardzo duże, nawet programów dziecięcych²².

WPŁYW NA DZIECI OBRAZÓW PRZEMOCY W ŚWIETLE BADAŃ WŁASNYCH

W roku 1996 zostały przeprowadzone badania nad wpływem telewizyjnych obrazów przemocy na psychikę dzieci. W badaniach tych porównywano częstość oglądania filmów zawierających obrazy przemocy i specjalne nimi zainteresowanie, określane jako preferencja agresji w telewizji, z agresywnością dzieci mierzoną dwoma testami (kwestionariuszowym i projekcyjnym). Zmiennymi kontrolowanymi były wiek, płeć dzieci, a także techniki wychowawcze stosowane przez ich rodziców²³.

Wyniki badań potwierdziły znany z literatury przedmiotu związek między oglądaniem scen przemocy w telewizji a agresywnością dzieci. Związek ten wystąpił szczególnie wyraźnie odnośnie do dziewczynek, natomiast u chłopców

²² Por. M. Braun-Gałkowska, *Opinia o programach dla dzieci w polskiej telewizji publicznej*, Rada Programowa TVP SA, Warszawa 1995.

²³ M. Braun-Gałkowska, *Oddziaływanie telewizyjnych obrazów przemocy na psychikę dzieci*, Ośrodek Szkolenia i Analiz Programowych TVP SA, Warszawa 1996.

preferujących agresję telewizyjną ujawnił się spadek poczucia winy. Niskie poczucie winy, przy wysokiej agresywności, jaka wystąpiła u badanych chłopców, wskazuje na tendencje psychopatyczne.

Przy stwierdzeniu takiego związku może się oczywiście nasuwać pytanie o kierunek oddziaływania: czy dzieci oglądające agresję w telewizji stają się bardziej agresywne, czy też dzieci agresywne lubią takie programy oglądać? Na tak postawione pytanie badania oparte na analizie korelacji między zmiennymi nie mogą dać bezpośredniej odpowiedzi.

Jeśli weźmie się pod uwagę przedstawioną wyżej literaturę przedmiotu, to wynik badań wskazujący na związek między poziomem agresywności a oglądaniem programów z agresją nie dziwi. Bardziej zaskakujące są wyniki analizy biorącej pod uwagę płeć badanych dzieci. Jak się okazało, szczególnie wysoki związek między preferencją a agresywnością ujawnił się w grupie dziewczynek. Im więcej oglądają one scen z agresją, tym bardziej stają się agresywne.

U chłopców korelacja między agresywnością a preferencją również jest pozytywna, ale mniej silna. Poziom statystycznej istotności osiąga u nich tylko korelacja między preferencją a obniżeniem poczucia winy. W grupie badanych chłopców poziom preferencji, ujmowany ogólnie, był wysoki i można sądzić, że przy tak dużym nasyceniu czasu percepcją obrazów agresji ich zwiększenie już nie powoduje zwiększania agresywności, natomiast wywołuje desensytyzację (zobojętnienie).

Przyzwyczajenie do oglądania obrazów przemocy, oswojenie z nimi, powoduje przekonanie o powszechności, normalności takiego postępowania. Agresja staje się „normalna”, a więc słuszna i nie budzi poczucia winy. Zmniejszenie poczucia winy u chłopców z preferencją jest zgodne z wynikami badań wcześniejszych.

Widzowie przyzwyczajeni do obrazów przemocy oczekują ich od telewizji, a że przez częste oglądanie obrazy te przestają robić wrażenie, więc oczekują obrazów coraz bardziej drastycznych. Telewizja spełniając te oczekiwania powoduje odwrażliwienie i tym samym oczekiwanie scen coraz bardziej bulwersujących.

Oczekiwania widzów → Programy nasycone obrazami agresji
na programy z agresją



Desensytyzacja ← Przyzwyczajenie do agresji

Oglądanie przemocy przez dziewczynki jest rzadsze niż w przypadku chłopców. Być może dlatego nie wyrobiło w nich, w tym samym stopniu co u chłopców, przekonania o jej powszechności i spadku poczucia winy. Natomiast w bardzo znacznym stopniu modeluje agresję. Jeżeli wzrost agresywno-

ści doprowadzi do wzrostu preferencji obrazów agresji, ich spowszednienie może z czasem i u dziewczynek obniżyć poczucie winy, a więc zwiększyć tendencje psychopatyczne.

Bardzo silny związek między oglądaniem programów zawierających agresję a agresywnością dziewczynek jest wynikiem odmiennym od dotychczasowych badań. Mówiono w nich najpierw o mniejszym wpływie scen przemocy w telewizji na dziewczynki niż na chłopców, a w badaniach późniejszych o braku różnic związanych z płcią. Przypuszczalnie ta różnica między wynikami badań wywołana jest przez zmianę treści filmów, jaką można zaobserwować w ostatnich latach. Dawniej filmy podkreślały różnicę ról męskich i kobiecych, i nawet w filmach nasyconych agresją czynów agresywnych dokonywali mężczyźni: kowboje, bandyci, żołnierze, policjanci, tajni agenci. Kobiety były w nich kochankami, matkami, paniami domu. Obecnie obraz kobiety w filmach akcji zmienił się i kobiety na równi z mężczyznami strzelają, walczą, kopią, mordują. Ta zmiana może poprzez modelowanie powodować zmiany w zachowaniach dziewczynek, które identyfikują się z agresorkami i same stają się bardziej agresywne. Ten wynik badań potwierdza siłę społecznego uczenia się i jego znaczenie w kształtowaniu ról społecznych.

Problemem osobnym pozostaje pytanie o to, czy zmiana ideału kobiety z ciepłej i macierzyńskiej na agresywną i napastliwą jest społecznie korzystna. Oczywiście nie we wszystkich programach telewizyjnych prezentowany jest model kobiety agresywnej. W reklamach, na przykład, kobiety są śliczne, delikatne i głupiutkie. Być może to, jakie programy preferuje dziewczynka, będzie w jakiejś mierze decydować o tym, jaką kobietą stanie się, gdy dorośnie.

W prezentowanych badaniach okazało się, że wśród chłopców prawie nie można już znaleźć takich, którzy nie oglądaliby filmów „agresywnych”, stąd małe różnice między grupami. Natomiast wśród dziewczynek są jeszcze takie, które filmów z agresją nie oglądają, dlatego różnice między grupami są duże.

W związku z rosnącą agresywnością dziewcząt można się spodziewać, że w niedalekim czasie także wśród dziewczynek nie uda się znaleźć grupy kontrolnej (czyli o rzeczywiście niskiej „preferencji” w stosunku do „preferencji” wysokiej). Wtedy między badanymi grupami, mało różniącymi się „preferencją”, ta różnica w agresywności będzie mała. Nie będzie to jednak świadczyć o braku wpływu telewizyjnych obrazów przemocy na agresywność dzieci, ale o tym, że wpływ ten stał się już regułą.

Badania zostały więc przeprowadzone w ostatnim momencie. Być może niedługo nie będzie już dzieci, które nie oglądałyby w telewizji przemocy, podobnie jak nie ma takich, które nie miałyby kontaktu z telewizją. Nie będzie wtedy grup, które można by porównać między sobą, gdyż wyższa agresywność stanie się wśród dzieci powszechna.

PODSUMOWANIE

Jak się okazało, zarówno streszczona, obszerna literatura światowa, jak i prezentowane badania własne przeprowadzone w naszym kraju prowadzą do wspólnego wniosku, że oglądanie scen przemocy w telewizji powoduje wzrost agresywności u dzieci.

Telewizja, dostarczając wielu wzorów postępowania agresywnego, wpływa na wszystkie aspekty postaw wobec innych, a więc na ich element poznawczy, emocjonalny i behawioralny. Wiedza o istnieniu przemocy w społeczeństwie jest elementem wiedzy o rzeczywistości, ale nadreprezentacja przemocy w telewizji powoduje wypaczenie tej wiedzy, tym bardziej że telewizja stała się jednym z najważniejszych źródeł wiedzy o świecie. Przyjęcie wizji świata, w którym przemoc jest czymś powszechnie występującym, sprzyja obojętnieniu na nią. Wielokrotnie oglądane sceny przemocy i krzywdy, początkowo wzruszające, z czasem stają się coraz bardziej obojętne. Następuje obojętnienie na tego typu sceny, które muszą być coraz bardziej wstrząsające, żeby wywołać reakcję.

Tak więc pod wpływem częstego oglądania obrazów przemocy widzowie nie tylko są przekonani o jej normalności, ale także reagują na nią obojętnie. Dzieci, oglądające programy telewizyjne nasycone agresją, stają się obojętne wobec sytuacji przemocy także w życiu codziennym i nie mają poczucia winy przy własnych agresywnych zachowaniach.

Liczne badania pokazały, że dzieci nie tylko obojętnieją na zachowania agresywne, ale także naśladują je. Działa tu mechanizm uczenia się społecznego, gdyż dzieci identyfikują się z modelami oglądanymi na ekranie. Chłopcy mają tendencję do identyfikowania się z mężczyznami, a dziewczynki z kobietami. Dlatego telewizyjne modelowanie agresji najpierw dotyczyło chłopców, a teraz – gdy w filmach także kobiety stały się modelami agresji – rozszerzyło się na dziewczynki.

Istniała w psychologii koncepcja katharsis, mówiąca, że oglądanie przemocy fikcyjnej redukuje ją w rzeczywistości, gdyż zaangażowanie emocjonalne towarzyszące oglądaniu obrazów umożliwia rozładowanie własnej agresywności. Badania zaprzeczyły temu twierdzeniu. Osoby preferujące programy telewizyjne eksponujące agresję okazały się bardziej agresywne i miały mniejsze poczucie winy, czyli były bardziej psychopatyczne.

Obowiązkiem telewizji publicznej i prywatnej jest dbanie o to, by swymi programami nie działała na dzieci w sposób szkodliwy, ale przeciwnie, by dostarczała im wzorów pozytywnych, kształtujących postawy prospołeczne. Nie chodzi o wprowadzanie jakiegoś rodzaju cenzury, ale o własne poczucie odpowiedzialności twórców.

Trudno powiedzieć, jaka liczba scen destruktywnych w porównaniu do konstruktywnych odzwierciedla rzeczywistość, jednak przyjęcie negatywnego

obrazu świata, w którym dominuje walka, zemsta i brak życzliwości, powoduje powstanie przekonania o powszechności takich zachowań. Nie wystarczy, aby telewizja ograniczała obrazy przemocy – trzeba by prezentowała obrazy pozytywne.

Niestety także w programach dla dzieci bardzo często ich bohater modeluje negatywne formy zachowania (np. złośliwość, bicie i inne). Jeżeli jest to bohater budzący sympatię widza, jego posługiwanie się przemocą nabiera tym bardziej cech zachowania „normalnego”, prawidłowego. Zdarzenia rozgrywają się w aurze patogenicznej (zgiełk, wrzask, chaos), w której trudno dopatrzeć się jakiejś idei przewodniej, a młody widz odbiera tylko poszczególne obrazy, co zatrzymuje go w rozwoju na poziomie wrażeń. Wrażenia te są powierzchowne i szybko po sobie następujące, przez co powodują stan ogólnego nadmiernego pobudzenia emocjonalnego, a zarazem niewrażliwość na zdarzenia, które powinny budzić głębsze przeżycia. Dotyczy to zwłaszcza programów dla dzieci w wieku szkolnym. Przemyślenie więc koncepcji programów dla dzieci wydaje się bardzo ważne.

I na rodzicach, i na telewizji spoczywa odpowiedzialność za to, co oglądają dzieci, gdyż ma to poważny wpływ na ich zachowania i na to, jakimi ludźmi będą w przyszłości, a razem z nimi, jaki będzie w przyszłości świat.

SZTUKA – SACRUM – RYTUAŁ Współczesna perspektywa polska

Czasy komunikowania treści podstawowych, które niosła ze sobą biblia pauperum, należą już do historii. Współczesna religijność powinna raczej karmić się sztuką symboliczną, a nawet abstrakcyjną, zapraszając odbiorcę do współinterpretacji, a nie tylko do konsumpcji estetycznej dekoracji. Dlaczego współczesna sztuka sakralna nie mogłaby posługiwać się środkami wyrażającymi współczesną mentalność?

„Bez sztuki religia staje się dogmatem – pyta tylko «co?», a nie «jak?». Bez religii sztuka staje się formalna, elegancka i chłodna. Esteta jest jak deista: obaj wielbią martwe przedmioty, które nie wymagają ofiar ani nie obdarowują łaską”.

J. Weldon Smith

Związek pomiędzy sztuką i religią ma historię równie długą, jak długo istnieją obie te dziedziny ludzkiego doświadczenia. Chyba dopiero epoka europejskiego oświecenia wprowadziła między artystów i ludzi Kościoła wzajemną nieufność, a niekiedy nawet wrogość. Sytuacja odnośnie do tego historycznego kryzysu zaczęła zmieniać się w kilku ostatnich dziesięcioleciach.

Tak z perspektywy naszego doświadczenia mogłaby wyglądać najkrótsza diagnoza stanu, w którym znalazła się polska sztuka sakralna w czasie bezpośrednio poprzedzającym przełom polityczny w naszym kraju. Po długim okresie oddalenia, na początku lat osiemdziesiątych doszło w Polsce do nieoczekiwane spotkania artystów poszukujących przestrzeni wolności ze środowiskami kościelnymi zaangażowanymi w obronę praw człowieka. Spotkanie to nie było w żaden sposób przygotowane i doprowadziło w pierwszej fazie do wielu nieporozumień. Z czasem jednak pojawiły się próby dialogu, przełamywania barier nieufności oraz realizacje wspólnych projektów w postaci przykościelnych wystaw, konkursów, sympozjów i manifestów¹.

Okres wspólnych spontanicznych przedsięwzięć artystycznych nacechowany był publicystyczną doraźnością, plakatowym zaangażowaniem i emocją posługującą się bardzo wyrazistymi środkami. Kryteria ściśle artystyczne nie

¹ Sytuację sztuki niezależnej lat osiemdziesiątych wyczerpująco przedstawił w formie opisowej i dokumentalnej jeden z jej organizacyjnych koordynatorów: A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992.

miały wówczas pierwszorzędneho znaczenia. Liczyła się obecność, znak niezgody i wzajemna konsolidacja. Największą wartością tamtego czasu była niewątpliwie unia, która powstała między artystami i kręgami kościelnymi. Stało się jasne, że przeciwstawienie sobie sztuki i religii jest nieporozumieniem. Kościół katolicki w Polsce pełnił w tym okresie funkcję, która musiała się zakończyć w momencie uzyskania swobód obywatelskich. Po tych doświadczeniach pojawiła się sytuacja otwarta, weryfikująca dotychczasowe wzajemne odniesienia w praktyce nowej rzeczywistości.

EKSPLOZJA BUDOWNICTWA SAKRALNEGO

Od przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wybudowano w Polsce ponad tysiąc nowych świątyń. Po długim okresie przerwy zarówno księży (jako inwestorzy), jak i architekci stanęli przed nowymi, nie praktykowanymi dotąd wyzwaniami. Obie strony nie były odpowiednio przygotowane. Uzyskane pozwolenia na budowę kościołów zaczęto wykorzystywać w pośpiechu, zamawiając projekty o dużej skali przestrzennej, tak aby świątynie mogły pomieścić licznych mieszkańców nowych osiedli. Architekci, pozbawieni odpowiednich doświadczeń, wymiany myśli ze środowiskami artystycznymi Zachodu oraz edukacji w zakresie liturgii posoborowej, projektowali bryły nie zawsze odpowiednio przystosowane do naszych warunków, często dziwaczne i dalekie od dobrych wzorów. Brak współpracy przy projektowaniu wnętrza z liturgistą, plastykami i specjalistami w zakresie akustyki i oświetlenia spowodował wiele nieodwracalnych braków lub strat. Tylko niewielki procent współczesnych kościołów polskich zasługuje na miano realizacji udanych².

W obecnej polskiej praktyce wpływ na kształtowanie przestrzeni sakralnej mają często czynniki przypadkowe, wymykające się spod jakiejkolwiek kontroli fachowców. W zestawieniu z doświadczeniami Kościołów zachodniej Europy proces powstawania projektu i jego realizacji w warunkach przeciętnej polskiej parafii jest nacechowaną ryzykiem pomyłki grą takich elementów, jak: indywidualne upodobania proboszcza, nieprzewidywalny dopływ sił i środków wykonawczych, przypadkowy dobór ludzi realizujących wystrój wnętrza i to, co można określić mianem „gustu zbiorowego” parafian. Ten ostatni czynnik w praktyce odgrywa niekiedy decydującą rolę. Niezawiniony przez zainteresowanych brak wycucia estetycznego przestrzeni sakralnej owocuje nieświadomym przenoszeniem z hal ludowych i świetlic najgorszych wzorców kształtowania wielkich wnętrza. W ten sposób prezbiteria naszych świątyń stają się scenami przystrojonymi w palmy, wzorzyste dywany, błyszczą-

² Por. K. Kucza-Kuczyński, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991.

ce świeczniki i styropianową propagandę przypominającą „słuszne hasła”. Powszechna tęsknota za barokiem znajduje swoje ujście w nagromadzeniu prowizorycznych elementów wystroju wnętrza kościoła, które zazwyczaj pozostają trwałym akcentem estetyki katolickiej. Oczywiście nie dotyczy to wszystkich realizacji współczesnej architektury i sztuki sakralnej w Polsce. Mamy tu jednak do czynienia z praktyką na tyle powszechną, że trudno przejść obok niej obojętnie. Zważywszy, że Kościół w Polsce przez wieki był mecenasem najlepszych wzorców artystycznych, stajemy zdumieni faktem obecnego zalewu miernoty, kiczu i przypadku w kształtowaniu świątyń, które na stulecia pozostaną wizytówką kondycji duchowej naszego pokolenia.

Sytuacja współczesnej sztuki sakralnej w Polsce jest wyzwaniem dla ludzi Kościoła profesjonalnie zajmujących się wszystkimi dziedzinami twórczości artystycznej. Przeciętny Polak najczęściej spotyka się z żywą sztuką (plastyką, muzyką i słowem) nie w galerii, sali koncertowej czy w teatrze, ale właśnie w świątyni podczas niedzielnej liturgii. Jest to ogromna szansa oddziaływania na upodobania estetyczne znacznej części naszego społeczeństwa. Niestety, bardzo rzadko bywa ona wykorzystywana właściwie. Przyczyn takiego stanu rzeczy upatrywać można w kilku złożonych procesach.

Pierwszym czynnikiem, który należałoby skorygować, jest edukacja estetyczna kandydatów do stanu duchownego. Historia sztuki, zajęcia z literatury czy kultury współczesnej w programie studiów seminaryjnych są zazwyczaj traktowane marginalnie. Poziom przygotowania humanistycznego kandydatów do kapłaństwa odzwierciedla bardzo niską średnią krajową środowisk rodzinnych i szkolnych. Dlatego istotne jest pogłębione przygotowanie ludzi, którzy w przyszłości decydować będą (często indywidualnie) o estetyce liturgii i kształtowaniu gustów znacznej części społeczeństwa.

Drugi postulat skierowany jest do środowisk naukowych zajmujących się teorią sztuki sakralnej. Jedną z przyczyn kryzysu praktyki jest niedostatek teorii. Brakuje nam dziś choćby zarysów współczesnej ikonografii opracowanej przez specjalistów³. Zdziwiający jest fakt, iż w kraju prowadzącym najwięcej chyba w skali globalnej inwestycji w zakresie architektury i sztuki sakralnej nie ukazuje się żaden specjalistyczny periodyk, porównywalny choćby z wydawnictwami niemieckojęzycznymi, takimi jak „Kunst und Kirche” czy „Münster”. Bez promowania dobrych wzorów współczesnej ikonografii, bez forum wymiany myśli twórczej niemożliwe jest skuteczne rozwiązanie problemu nieudolnych realizacji w tym zakresie.

³ Teza ta powraca wielokrotnie na konferencjach i sympozjach dotyczących współczesnej sztuki sakralnej. Mimo upływu czasu proces kształtowania podstaw teoretycznych nowej ikonografii nie rozwija się w sposób istotny i zauważalny. Zob. *Sacrum i sztuka*, Kraków 1989. Materiały z konferencji zorganizowanej przez sekcję historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Rogóżnie w październiku 1984 roku.

Liturgia jako całość powinna stać się przedmiotem świadomego i profesjonalnego wysiłku twórczego. Dążenie do ideału przeżycia zbiorowego misterium, aktywnego uczestniczenia w poruszającym doświadczeniu religijnym dalekie bywa od powszechnego modelu cogodzinnej liturgii niedzielnej przypominającej nieraz suchą musztrę wojskową zbudowaną z pozornych dialogów, czy też nudną sesję polegającą na odczytywaniu kolejnych gotowych tekstów. Przygotowanie muzyków animujących śpiew liturgiczny, rozwijanie nowych form muzycznych i wreszcie kultura żywego słowa, zamiast martwych komunikatów, wydają się być postulatami oczywistymi, ale dalekimi od praktyki kontaktów Kościoła z twórcami.

KOŚCIÓŁ I TWÓRCY

Osobny problem stanowi formuła obecności ludzi sztuki w życiu społeczności kościelnej. Model doraźnych akcji, takich jak organizowane raz w roku tygodnie kultury chrześcijańskiej, wydaje się być dziś mniej aktualny niż w minionym okresie. Przesuwanie się punktu ciężkości z aktywności masowej na kontakty ukierunkowane bardziej indywidualnie domaga się nowych form współpracy.

Podstawowym warunkiem aktywnego udziału artystów w tworzeniu kultury chrześcijańskiej jest niezbędna przestrzeń wolności i wynikająca z niej podmiotowość i odpowiedzialność twórców. W warunkach społeczeństwa otwartego o wiele bardziej owocne i autentyczne wydają się być inicjatywy pochodzące nie tyle ze strony hierarchii kościelnej, ile formy organizowania się aktywności twórczej artystów w partnerskiej współpracy z duchowieństwem. Takie nowe organizacje przybierają kształt prawny stowarzyszeń bądź fundacji, podobny do modeli wypracowanych od dawna w państwach o długich tradycjach demokratycznych⁴.

Istotnym założeniem w sferze wzajemnych kontaktów jest określenie granic wolności, eksperymentu czy prowokacji. Niewłaściwe jest traktowanie instrumentalne twórców jako ideowych propagandzistów. Taka postawa skazana jest na mierną doraźność i wyczerpanie się elementu kreacji. Również stawianie cenzuralnych barier w obronie „maluczkich” wydaje się być paraliżujące, a nawet oddalające twórców od Kościoła. Potrzeba nowego języka wyrażona została przez jednego z twórców Teatru Ekspresji, przygotowujące-

⁴ Od ponad czterdziestu lat istnieje organizacja skupiająca artystów chrześcijan SIAC (Secrétariat International des Artistes Chrétiens), będąca unią lokalnych stowarzyszeń, takich jak Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst. Na polskim gruncie przykładami nowych form współpracy artystów i duchowieństwa są Fundacja Pro Arte Sacra z Gdańska i krakowska Fundacja św. Franciszka, promująca ideę ewangelizacji wizualnej.

go w Gdańsku współczesną wersję pasji, w postulacie skierowanym pod adresem hierarchii, aby bronić pozycji artystów w Kościele wobec powszechnie obowiązującego modelu pobożności tradycyjnej. Artyści też są częścią Kościoła i chcą mieć w nim możliwość posługiwania się właściwym dla nich językiem. Jediną barierą powinno być kryterium szczerości intencji twórcy. Jeśli w zamysle artysty ukryty jest choćby zamiar świadomego nadużycia symboli świętych czy też wywołania sensacji, to działanie takie nie powinno znaleźć się w orbicie Kościoła. Szczere poszukiwanie, dociekanie spraw ostatecznych, a nawet zmaganie się z Absolutem wydaje się być dobrym prawem artysty w przestrzeni sakralnej.

PYTANIA NA DZIŚ

Jakiej sztuki potrzebuje dziś polskie chrześcijaństwo? Czy ma to być sztuka ilustracyjna? Czasy komunikowania treści podstawowych, które niosła ze sobą biblia pauperum, należą już do historii. Współczesna religijność powinna raczej karmić się sztuką symboliczną, a nawet abstrakcyjną, zapraszając odbiorcę do współinterpretacji, a nie tylko do konsumpcji estetycznej dekoracji. Dlaczego współczesna sztuka sakralna nie mogłaby posługiwać się środkami wyrażającymi współczesną mentalność? Podobnie jak ludzie każdej epoki wyrażali swoją pobożność w sposób odpowiadający na potrzeby czasu, tworząc formy drogi krzyżowej czy litanii, również my powinniśmy twórczo zinterpretować kapitał objawienia językiem współczesnym, a nie anachronicznym kopiowaniem.

Czy istnieje dziś płaszczyzna żywego spotkania sztuki i religii? Istnieje, gdyż w naturze obu tych zjawisk nic się nie zmieniło. Nie zmieniła się też natura człowieka tęskniącego za symbolicznym i zmysłowym wyrażeniem tego, co niewyrażalne. Sztuka żywi się napięciami. Gdy ustąpiło napięcie ideologiczne, które było bezpośrednią przyczyną kontaktu artystów z Kościołem w poprzednim okresie, pojawiło się pole napięć o wiele bardziej uniwersalnych. Dzięki tym napięciom sztuka tworzona w naszym kraju ma szansę zaistnieć również w obiegu międzynarodowym, gdzie powrót do sacrum wydaje się być ważnym nurtem twórczych prądów. Gdy obserwujemy prace dyplomowe młodych artystów w akademiach sztuk pięknych, inspiracja metafizyczna jest nie tylko wyczuwalna, ale zdaje się być jedną z najistotniejszych. Włączenie tego twórczego potencjału w główny nurt życia religijnego w naszym Kościele jest szansą jego renesansu.

Giovanni REALE

UTRATA POCZUCIA FORMY PLATON I ONTOLOGICZNY WYMIAR PIĘKNA

Chodzi o odnalezienie drogi, która prowadzi do odkrycia ontologicznego wymiaru piękna i do powrotu do poczucia tego metafizycznego wstrząsu, który piękno wywołuje wtedy, gdy jest doświadczane w swym autentycznym sensie.

„Za czym tęsknimy widząc piękno? Za byciem pięknymi: zdaje nam się, że związane jest z tym wielkie szczęście. Ale jest to błąd”.

F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*

„Tylko Pięknu to właśnie przypadło w udziale, że ono jest najokazalsze i najbardziej godne umiłowania”.

Platon, *Fajdros*

NIETZSCHE WOBEC PIĘKNA

Nietzsche, świetny znawca duchowego świata greckiego i utalentowany artysta, nie mógł nie dostrzegać znaczenia piękna. Jednakże to właśnie ten wymiar pociąga za sobą wartości ontologiczne i aksjologiczne, które – chcąc być konsekwentnym – Nietzsche musi zanegować w swoim programie nihilistycznym.

Zrozumiałe jest zatem, że stosunek Nietzschego do piękna jest paradoksalny i dwuznaczny. W jednym z *Fragmentów pośmiertnych* przestrzega on, że piękno nie jest własnością rzeczy, ponieważ to sam człowiek je tworzy, a następnie przypisuje je rzeczom, by samego siebie zubożyć: „Wszelkie piękno i wzniosłość, którą przypisujemy rzeczom realnym i wyobrażonym, chcę odzyskać jako dziedzictwo i wytwór człowieka: jako jego najpiękniejszą apologię. Człowiek jako poeta, jako myśliciel, jako bóg, jako miłość, jako moc: och, co za królewska hojność, z którą obdarował rzeczy, by zubożyć się i czuć się nędznym! Jest to największy wyraz jego bezinteresowności: podziwiać i potrafić ukryć to, że to o n stworzył to, co podziwia” (11[87]).

Charakterystyczny jest jednak również następujący fragment o „powolnej błyskawicy piękna”: „Najbardziej wzniosłym rodzajem piękna jest to, które nie porywa nagle, które nie wywołuje gwałtownych i oszalamiających uniesień

(takie piękno łatwo wywołuje mdłości), lecz to, które wkrada się powoli, prawie niezauważalnie, które nosi się w sobie i które pewnego dnia odnajduje się we śnie, które jednak w końcu – po tym, jak przez długi czas leżało skromnie w naszym sercu – bierze nas całkowicie w posiadanie i wypełnia nam oczy łzami, a serce nostalgią. Za czym tęsknimy widząc piękno? Za byciem pięknymi: zdaje nam się, że związane jest z tym wielkie szczęście. Ale jest to błąd”¹.

Trzeba podkreślić, że nawet przy tej radykalnej redukcji, uznanie piękna, chociaż pozbawionego wszelkiego wymiaru ontologicznego i pojętego jako samooszukiwanie się człowieka, stoi w opozycji do nihilistycznej wizji świata.

Zwróćmy jednak uwagę i na to, że tekstu Nietzschego nie trzeba wcale interpretować jako stwierdzenia, że piękno jest iluzją. „Błędem”, o którym mówi Nietzsche, jest raczej łączenie piękna ze szczęściem. Jego zdaniem piękno nie daje i nie może dać szczęścia, ponieważ człowiek wybrał nie bycie szczęśliwym, lecz bycie „silnym”. Jest to jednak ponownie jedna z wielu twarzy nihilizmu: w odróżnieniu od fundamentalnej intuicji myśli greckiej, Nietzsche oddziela piękno i dobro. Uznaje on jednak piękno za „wytwór” i „dziedzictwo” człowieka, za coś, co zasługuje na szacunek i podziw, a zatem za autentyczną „wartość” (a więc nie tylko w sensie „przewartościowania” wartości, który Nietzsche wiąże z tym słowem).

Jak powiedzieliśmy, Nietzsche był artystą, a jako artysta uwrażliwiony był na piękno. Co więcej, piękno było jednym z głównych horyzontów jego patrzenia i myślenia. Natomiast dzisiaj nihilistyczny kryzys niszczy piękno. To my, stojący u progu trzeciego tysiąclecia, ponosimy konsekwencje tego kryzysu.

ZWYCIĘSTWO BRAKU FORMY

Jednym ze strukturalnych elementów klasycznego pojęcia piękna była „forma” pojęta w swym najgłębszym sensie, to jest w znaczeniu ontologicznym (jak zobaczymy, było to wielkie odkrycie Greków).

Utrata poczucia formy oznacza utratę poczucia piękna. To właśnie zauważam jednak we współczesnej literaturze, sztukach pięknych i muzyce.

Nie chcę rozpoczynać od złożonych i abstrakcyjnych rozważań krytyków, niejednokrotnie dość sztucznych i mylących, jako że nazbyt często w grę wchodzi tu różnego rodzaju interesy. Rozpocznę od refleksji nad sztuką współczesną, opartej na „zdrowym rozsądku”, by następnie przejść do metafizycznego sedna naszej kwestii.

¹ F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyludzkie*, I, część IV, s. 149.

„Czy sztuka abstrakcyjna jest sztuką?” – pyta Piero Ottone². I odpowiada: „Nie da się powiedzieć, czym jest sztuka [...]. Można w sposób niezwykle namalować kieliszek, wywołując wzruszenie w tym, kto patrzy; wartość obrazu polega na elementach formalnych, a nie na tym, co przedstawia. Chodzi o formę, a nie o treść. A zatem dzieło sztuki podziwia się i ocenia na podstawie jego formy. Czym jednak jest forma? W przypadku obrazu są to linie, kolory i ich połączenie”. I dodaje: „Odkrycie, że istotna jest forma, a nie treść, miało doniosłe konsekwencje dla twórczości artystycznej [...]. Jeśli tym, co się liczy w malarstwie, są rzeczywiście linie i kolory, to czy trzeba malować rozpoznawalne osoby i przedmioty? [...]. Tak rodzi się sztuka abstrakcyjna. Malarz poddaje się impulsowi rysowania linii i posługiwania się kolorami wedle swego wyczucia artystycznego nie troszcząc się o wierne oddanie [...] osób i rzeczy”³.

Tego rodzaju myślenie nie zatrzymało się na sztukach przedstawiających, odnajdujemy je również w literaturze i w muzyce. Na wszelkich poziomach ekspresji zwycięża nieistotność treści. Publiczność jest być może zakłopotana, ale „eksperci” są zadowoleni. „Istnieje gradacja zainteresowania według typów sztuki. Malarstwo, rzeźba pozostają ograniczone do niewielkich kół; to samo dotyczy muzyki. Spektakle teatralne mają szerszą publiczność; następnie przychodzi kino, co do którego dyskutuje się czy, i w jakich przypadkach, jest sztuką, a w końcu telewizja”⁴.

Podzielam w dużej mierze opinię Ottone co do utraty publiczności i dumnego samozadowolenia krytyków. Nie zgadzam się natomiast w jednym punkcie: to, co nazywane jest sztuką współczesną, nie opiera się na pierwszeństwie formy, lecz popada w błąd czystego formalizmu uprawianego jako cel sam w sobie. Oddziela ona w ten sposób formę od jej korzeni metafizycznych, zapominając o twórczym momencie właściwym samej formie, a polegającym na syntetycznym połączeniu treści, na unifikacji wielości swoich elementów, wprowadzaniu porządku w nieporządek.

Tym, co utraciliśmy, jest moim zdaniem poczucie formy wraz z jej wymiarem ontologicznym, a zatem również poczucie piękna, które płynie z formy. W różnych dziedzinach sztuki za dzieła o wybitnej wartości uchodzą abstrakcje, które wyrażają triumf tego, co bezkształtne i zdeformowane; mamy tu zatem do czynienia z prawdziwą brzydotą.

Nie są to kwestie wyłącznie akademickie. Wszyscy jesteśmy nimi dotknięci, ponieważ w architekturze obserwujemy podobne zjawiska. Wystarczy popatrzeć na owe budowle „bez właściwości”, aby zrozumieć, że sposób, w jaki

² P. Ottone, *Il tramonto della nostra civiltà*, Mondadori, Milano 1994, s. 184-194.

³ Tamże, s. 191n.

⁴ Tamże, s. 194.

rozbudowują się nasze miasta, jest skrajnym wyrazem dyktatury tego, co bezkształtne i zdeformowane. Od dawna zwracano uwagę na to, że tak zwana rozbudowa naszych peryferii jest podobna do narośli rakowej: przypomina komórki, które mnożą się bez jakiegokolwiek porządku.

Dlatego wydaje mi się, że André Frossard w jednej ze swych ostatnich książek słusznie pisał, że „wielkim błędem byłoby globalne odrzucenie sztuki współczesnej jako ostatecznego wyrazu nieuniknionego rozpadu duchowości i obyczajów, ponieważ ona tylko wiernie odwzorowuje niepewność nauk co do początku człowieka, natury i tego, co moglibyśmy określić jako uporządkowane kaprysy materii”.

Kryzys ekspresji w sztuce jest zatem częścią ogólnej utraty poczucia sensu i wartości. Nie usprawiedliwia to jednak przyzwyczajenia do deformacji: „Innym błędem byłoby popadanie w bezkrytyczny zachwyt nad «arcydziełami», które wiele zawdzięczają przypadkowi, mało talentowi, a niczego kontemplacyjnemu natchnieniu, dzięki któremu sztuka jest kłamstwem, które mówi prawdę. Wydaje się, że sztuka współczesna w rzeczywistości nie jest sztuką dekadencją, lecz przeciwnie – sztuką prymitywną, która kruszy i rozkłada formy oraz rozciera farby dla przyszłej wizji świata, o której jednak nie ma jeszcze najmniejszego pojęcia”⁵.

Frossard wspomina opinię Augusta Renoira o niewielkim obrazie Vermeera zatytułowanym „Koronczarka”. Jego zdaniem jest to najpiękniejszy obraz świata z racji syntezy delikatności, spokoju i perfekcyjnego dopracowania szczegółów. Chodzi zatem o takie połączenie treści i formy, które Frossard nazywa miłością, taką miłością, która w sztuce współczesnej wydaje się zupełnie nieobecna. Frossard nie precyzuje, co rozumie przez słowo „miłość”. Postaram się pokazać, że chodzi tu o miłość związaną z pięknem, którą tak dobrze zrozumiał Platon. Zanim jednak do tego przejdziemy, zbadajmy jeszcze bliżej „dobre intencje” sztuki współczesnej.

KILKA UWAG NA TEMAT ESTETYCZNO-FILOZOFICZNYCH „MANIFESTÓW” SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

W poprzednim paragrafie rozważałem kwestię piękna i sztuki na płaszczyźnie zdrowego rozsądku. Teraz chciałbym przenieść się na płaszczyznę bardziej teoretyczną i przyjrzeć się pojęciom, za pomocą których zazwyczaj usprawiedliwia się sztukę współczesną.

Czy możliwe jest jednak usprawiedliwienie tego, co bezkształtne i zdeformowane? Najczęstsza odpowiedź jest prosta: deformacja jest sposobem uka-

⁵ A. Frossard, *Incontro con l'uomo*, Piemme, Casale Monferrato 1994, s. 128.

zania wielorakiego zła związanego z dotychczasową formą lub ukrytego pod nią. Głównym oskarżonym było zazwyczaj „mieszczaństwo”, a w nieładzie i deformacji widziano konstruktywną i dobroczynną rewolucję w mieszczańskim sposobie pojmowania świata i życia. Pytano zatem: dlaczego nie zerwać z kanonami formy, dając przez to wyraz nieszczęściom przyniesionym choćby przez dwie wojny światowe?

Podobnie jak w przypadku nauki i filozofii, również tu mamy do czynienia z procesem ideologizacji wraz z wszelkimi jego negatywnymi skutkami. Jeśli uznamy, że sens sztuki polega na politycznej walce, to sama sztuka zniża się do poziomu narzędzia, tracąc (nawet jeśli tylko częściowo) duchową wolność, która winna ją charakteryzować.

Należy w każdym razie zdać sobie sprawę z tego, że protesty przeciwko zepsutemu społeczeństwu bądź przeciw absurdalnemu złu wojny nie stają się eo ipso sztuką; co najwyżej, szczególne i wyjątkowe sposoby nadawania odpowiednich form tym protestom sprawiają, że nabierają one wymiaru artystycznego. A zatem to forma, czy też lepiej: nowa forma – nowy porządek i nowa proporcja, wyraża napięcia, konflikty i protesty społeczności ludzkiej.

Weźmy jako przykład bardzo wpływowy manifest teoretyczny sztuki współczesnej, jakim był słynny tekst o ekspresjonizmie Hermanna Baha z 1920 roku⁶.

Publiczność, oglądająca obraz ekspresjonistyczny jest często zakłopotana: malarz nie może malować niczego innego niż to, co się widzi. Cóż jednak widzimy na tych obrazach? Spróbujmy odpowiedzieć: widzenie oznacza określoną relację między tym, kto widzi, i tym, co jest widziane. Przede wszystkim trzeba rozróżnić dwa sposoby widzenia: widzenie oczyma fizycznymi i widzenia oczyma ducha. To, co widzimy oczyma ducha, jest różne od tego, co widzimy oczyma fizycznymi – jest może nawet bogatsze. Na swoich obrazach ekspresjoniści chcą nam pokazać właśnie to, co widzi się oczyma ducha.

Bahr pisze: „Jeśli oczyma ducha popatrzymy na to, co normalnie widzimy oczyma ciała, zobaczymy świat, który w porównaniu ze światem [widzianym oczyma fizycznymi] wyda nam się zdeformowany, inny. Ten, kto potrafi widzieć oczyma ducha, widzi inaczej nie tylko niż widzi oczyma ciała, lecz również inaczej niż inny widzi oczyma swego ducha. Innymi słowy, człowiek różni się od innych bardziej w spojrzeniu duchowym niż w spojrzeniu cielesnym: spojrzenie duchowe jest bardziej zindywidualizowane, ponieważ jednostka uczestniczy bardziej bezpośrednio w spojrzeniu wewnętrznym niż w zewnętrznym”⁷.

⁶ H. B a h r, *Espressionismo*, Bompiani, Milano 1945.

⁷ Tamże, s. 69.

Za pomocą tego „drugiego spojrzenia” ekspresjoniści widzą i chcą nam pokazać niepokój i rozpacz ludzi i pustkę miejsc, które ludzie zamieszkują. W swych obrazach uczucia te wyrażają przez postacie bezkształtne i zdeformowane. Są one takie tylko dla oczu fizycznych, ale nie dla oczu duchowych, którymi patrzą ekspresjoniści, i dla duchowych oczu tych, którzy potrafią widzieć i rozumieć: „Chodzi bowiem o to, że człowiek chce się odnaleźć. Czy człowiek jest przeznaczony na to – pytał Schiller – by zaniedbał siebie dla jakiegokolwiek celu? Próba narzucenia takiego losu człowiekowi, wbrew jego naturze, to antyludzki wysiłek naszego czasu. Zredukowany do czystego środka, człowiek stał się narzędziem swoich wytworów; od kiedy nie jest lepszy od maszyny, nie ma już zmysłów. To ona pozbawiła go duszy. Oto stawka tej gry. Wszystko to, czego jesteśmy świadkami, jest niczym innym jak gigantyczną walką o człowieka, walką duszy z maszyną. Już nie żyjemy, jesteśmy przedmiotem życia. Nie jesteśmy już wolni, nie potrafimy decydować, człowiek jest pozbawiony duszy, natura jest pozbawiona człowieka. Przedstawiamy się jeszcze jako jej panowie, ale jej zemsta pochłonęła nas. Och, oby stał się cud! Oto pytanie: czy cud może przywrócić do życia człowieka pozbawionego duszy, zniszczonego, pogrzebanego? Nie było nigdy epoki bardziej rozdartej przez rozpacz, przez horror śmierci. Nigdy bardziej śmiertelna cisza nie panowała na świecie. Nigdy człowiek nie był mniejszy. Nigdy jego radość nie była tak nieobecna, wolność bardziej martwa. Oto krzyk rozpacz: krzycząc człowiek prosi o swoją duszę, krzyk strachu wznosi się z naszego czasu. Również sztuka krzyczy w ciemnościach, prosi o pomoc, woła o ducha: to ekspresjonizm”⁸.

Kiedy oglądamy niektóre obrazy Van Gogha lub Edwarda Muncha (takie jak *Krzyk*, *Oddzielenie*, *Strach*, *Zabójca*), które zainspirowały ekspresjonistów i niektóre teorie ekspresjonizmu, wówczas wydaje się, że Bahr ma rację. Jest tak jednak tylko dlatego, że malarz potrafił oddać formę, pozornie zdeformowaną, przez inną proporcję, to znaczy przez formę poetycką (a nie sztucznie czy fałszywie) przemienioną.

Bahr wyraźnie przeciwstawia ekspresjonizm impresjonizmowi, tak jakby pierwszy był antytezą drugiego. Podczas gdy ekspresjonista widzi swoje obrazy oczyma ducha i tak o nich mówi, impresjonista miałby widzieć tylko oczyma fizycznymi, „nie myśląc”. A zatem: „impresjonizm jest oddzieleniem się człowieka od ducha; impresjonista jest człowiekiem zdegradowanym do bycia gramofonem świata zewnętrznego. Impresjonistom zarzucano niekończenie obrazów. W rzeczywistości nie kończą oni czegoś więcej: aktu widzenia, ponieważ w społeczeństwie mieszczańskim człowiek nigdy nie doprowadza do końca swego życia, jak gdyby dochodzi tylko do jego połowy, dokładnie tam,

⁸ Tamże, s. 84n.

gdzie powinien rozpocząć się jego prawdziwy wkład w życie, tak jak akt widzenia zatrzymuje się w miejscu, w którym oko odpowiada na postawione mu pytanie. «Ucho jest głuche, usta są nieme – mówi Goethe – ale oko słyszy i mówi». [...] Oko impresjonisty tylko słyszy, ale nie mówi; słyszy pytanie, ale nie odpowiada. Zamiast oczu impresjoniści mają dwie pary uszu, ale nie mają ust. Człowiek epoki mieszczańskiej jest bowiem tylko uchem, słucha świata, ale nie wydaje głosu. Nie ma ust, nie potrafi mówić o świecie [...]. I oto ekspresjonista otwiera człowiekowi usta: człowiek zbyt długo słuchał milcząc, teraz chce, aby duch odpowiedział”⁹.

Są to bardzo istotne spostrzeżenia, jeśli jednak jest w nich nawet jakieś ziarno prawdy, to jest ono silnie skażone ideologią. Przede wszystkim wizja impresjonisty nie jest wizją pozbawioną ducha, pozostawiającą postawione jej pytanie bez odpowiedzi. Niech mi będzie wolno przytoczyć tu krótkie wspomnienie. Gdy byłem chłopcem, lubiłem kopiować obrazy impresjonistów. Nie przyczyniłem się przez to do rozwoju sztuki, ale było to pożyteczne ćwiczenie, które wiele mnie nauczyło: przede wszystkim tego, że owe „plamy barwne” wyrażają dużo więcej niż zwykłe wrażenie zmysłowe. W swej sztuce impresjonista wyraża doświadczenie chwili, ulotne spostrzeżenie rzeczywistości *hic et nunc*: tego drzewa, tego kwiatu, tej drogi, tego domu itd. Są to fragmenty świata wydobyte za sprawą światła ducha i przekazywane jako właśnie ten szczególny i ten niepowtarzalny moment światła i koloru w sposób, który przekracza sam wymiar fizyczny.

W ten sposób teoria Bahra sama się znosi: dzieła ekspresjonisty czy jakiegokolwiek innego współczesnego malarza nie tworzy to szczególne uczucie buntu i protestu, lecz sposób, w jaki malarz nadaje formę tym uczuciom, przemieniając w ten sposób chaos w kosmos. Tu właśnie tkwi, moim zdaniem, paradoks tak zwanej „awangardy” w sztuce współczesnej. Pozbawia ona sztukę „wartości” przez to, że poddaje ją jakiejś innej wartości (niekonięcznie protestowi społecznemu lub prometejskiemu buntowi jednostki). By przytoczyć inne przykłady: znaczna część tendencji „racjonalistycznych” w architekturze dwudziestowiecznej sprzyjała postawie obrazoburczej w odniesieniu do przeszłości, w imię postępu społecznego i „sztuki demokratycznej”; futuryści przedkładali aerodynamiczną linię najnowszego modelu samochodu nad Nike z Samotraki, podporządkowując piękno wymaganiom technologii. We wszystkich tych przypadkach paradoks awangardy polega na poddaniu sztuki jakiejś wartości „przewartościowanej” (w sensie Nietzschego), co sprawia, że staje się ona niewolnicą różnorodnych przejawów woli mocy. Nie sądźmy też, że ma to miejsce tylko w przypadku jakiegoś filozofa nauczającego *ex cathedra*: czyż ludzie sprawujący władzę nie czują swej po-

⁹ Tamże, s. 85n.

tęgi, kiedy wypełniają szkaradnymi budowlami peryferie metropolii, być może w przekonaniu, że „budują” z korzyścią dla mniej zamożnych? Czy w roszczeniu do naukowego planowania przestrzeni nie kryje się rodzaj hybris? Czy nie jest podejrzany humanizm niszczący środowisko w imię wyższej konieczności lub w imię szybkiego zaspokojenia potrzeb obywateli? Praktycznym skutkiem poddania piękna woli mocy (choć jest to retorycznie maskowane) jest nija-kość, która coraz bardziej naznacza naszą codzienną egzystencję.

Jeśli natomiast spojrzymy na dzieła Rafaela, Van Gogha, Renoira, Maksa Ernsta, to okaże się, że dzieło sztuki jest zawsze dziełem „demiurgicznym”, w sensie, który Platon przypisywał Demiurgowi porządkującemu świat: nadał on formę temu, co było bezkształtne (posługując się matematyką i jej prawami), i w ten sposób chaos nieuporządkowanej materii przemienił w kosmos, w którym panuje logos.

NAUKA I PIĘKNO

Również w nauce wybór „kieruje się poczuciem piękna” – tak przynajmniej twierdził matematyk Jacques Hadamard¹⁰, jeden z twórców dwudziestowiecznej matematyki czystej i stosowanej, ale również oryginał, który lubił konkurować w grze na skrzypcach z Einsteinem, a w starszym wieku wspinał się na Mont Blanc, by z wysokości podziwiać spektakl natury.

Zarówno z punktu widzenia biologicznego, jak i poznawczego postrzeganie piękna poprzez formę jest dla człowieka istotne.

Jak pisze Konrad Lorenz: „Wrażliwość na harmonię jest bez wątpienia funkcją tego szczególnego typu organizacji naszych organów zmysłowych i naszych struktur mózgowych, którą znamy pod nazwą postrzegania form (czy «postrzegania postaci»). Funkcja ta – nie racjonalna, ale «racjomorficzna» w sensie Egon Brunswika – jest jednym z głównych typów poznania ludzkiego. Chociaż jej mechanizmy nie są dostępne w introspekcji, to dzięki studiom Karla Böhlera i Egon Brunswika znamy te procesy na tyle, by nie wątpić, że mają one przyczyny naturalne. Percepcja form, właśnie dlatego, że nie jest dostępna samoobserwacji, przez wielu filozofów uważana jest za rodzaj objawienia przychodzącego z zewnątrz. Goethe nazywa ją objawieniem, wielu innych – «intuicją».

Percepcja form jest z jednej strony najbardziej zaawansowaną postacią poznania ludzkiego, ostrzem włóczni, którą duch ludzki przebija się przez nieznanne. Ale z drugiej strony jest ona strażnikiem tego, co już znane, maga-

¹⁰ J. Hadamard, *La psicologia dell'invenzione in campo matematico*, Cortina, Milano 1993.

zynem, w którym cierpliwie został zebrany materiał danych poznawczych, dużo większy niż mogłaby pomieścić nasza pamięć”. Na poziomie teoretycznym „obcowanie z pięknem jest najlepszym antidotum na błędne przekonanie [...], że tylko to, co można ściśle zdefiniować i policzyć, jest realne”¹¹.

Wszystko to ma również znaczenie praktyczne – może pomóc nam ulepszyć nasze miasta oraz bardziej szanować środowisko naturalne. Wychowanie współczesnego człowieka oznacza przede wszystkim pomoc w rozwijaniu zdolności do sądów o wartościach bardziej niż w rozwijaniu myślenia czysto „racjonalnego” (związanego z redukcjonizmem technologicznym): „Człowiek zdolny do widzenia piękna wszechświata nie będzie mógł nie zająć wobec niego postawy optymistycznej. Rozumiejąc całą wspaniałość, całe piękno stworzenia, będzie w stanie oprzeć się indoktrynacji i metodom propagandy. Prawda rzeczywistości nauczy go «nie mówić fałszywego świadectwa» swemu bliźniemu. Wyostrzywszy swoją wrażliwość na wielkie harmonie będzie w stanie odróżnić to, co zdrowe, od tego, co chore, i nie zwątpi w wielkie harmonie świata organicznego, choć będzie czuł głęboki ból w obliczu tragicznych cierpień i śmierci poszczególnych istot żyjących”¹².

GENEZA POJĘCIA FORMY

Przejdźmy teraz do metafizycznego znaczenia pojęcia formy. Aby zrozumieć ten problem w sposób adekwatny, dobrze będzie przypomnieć, że greckie odpowiedniki terminu „forma” to „idea” i „eidos”. Niestety, pierwszy z tych terminów nie został przetłumaczony, lecz dokonano tu po prostu transliteracji. W trakcie dziejów, a szczególnie w okresie nowożytnym, przybrał on znaczenie obce jego znaczeniu pierwotnemu. Dla człowieka współczesnego termin „idea” kojarzy się z pojęciem, myślą, reprezentacją mentalną. Natomiast dla Greka, a szczególnie dla Platona, *I d e a* nie była myślą, lecz *p r z e d m i o t e m* *m y ś l i* – tym, do czego myśl się zwraca. Warto też zwrócić uwagę na to, że terminy „idea” i „eidos” pochodzą od czasownika „idein”, który oznacza „widzieć”, a zatem oznaczają przedmiot widzenia. Przed Platonem terminy te używane były przede wszystkim na oznaczenie *w i d z i a l n e j* *f o r m y* *r z e c z y*, tj. formy zewnętrznej, formy fizycznej, która jest przedmiotem wzroku, to znaczy widzenia zmysłowego.

Natomiast od czasów Platona terminy te używane są na oznaczenie *w e w -* *n ę t r z n e j* *f o r m y* *r z e c z y*, *i c h* *i s t o t y*. W konsekwencji „drugiego żeglo-

¹¹ K. Lorenz, *Il declino dell'uomo*, Mondadori, Milano 1994, s. 111-113, 203.

¹² Tamże, s. 221n.

wania” Platona, to znaczy w konsekwencji odkrycia świata inteligibilnego, forma przechodzi z płaszczyzny fizycznej na płaszczyznę metafizyczną¹³.

Jak pisze Paul Friedlaender: „Platon posiadał [...] plastyczne oko Helleńczyka, oko tej samej natury, co oko Polikteta, który zobaczył kanon [...] czy oko, które grecki matematyk kierował na formy geometryczne. Wydaje się, że Platon był świadomy tego daru, którym spośród wszystkich myślicieli został obdarzony najhojniej”¹⁴.

Pozostaje mieć nadzieję, że coś z owoców daru udzielonego Platonowi dotrze również do nas. Odkryjemy wówczas, ponad nazbyt łatwymi schematami Bahra, że oko umysłu stanowi organ rozumienia zarówno w nauce, jak i w sztuce. Poniżej spróbujemy krótko to zilustrować.

STRUKTURALNE WIĘZY MIĘDZY FORMĄ, LICZBĄ I RELACJAMI LICZBOWYMI

W klasycznej Grecji architektura, rzeźba i ceramika opierały się na „kanonach” (odpowiadających prawom rządzącym muzyką), które stanowiły miarę doskonałości i wyrażane były w sposób ścisły przez liczby.

U podstaw formy i piękna znajdowały się zatem stosunki liczbowe i proporcje. Odnosiło się to zarówno do budowania świątyń, do produkcji waz, jak i do rzeźby, której poświęcimy tu kilka uwag. Jak wyjaśnia Władysław Tatar-kiewicz: „Również i rzeźbiarze greccy usiłowali dla swej sztuki ustalić kanon [...]. Kanon rzeźby również był ilościowy, polegał na stałej proporcji. «Piękno tkwi w proporcji... części ciała, tj. proporcji palca do palca, palca do przegubu, jego do dłoni, jej do łokcia, łokcia do ramienia, i wszystkich tych części jednych do drugich, jak to jest napisane w *Kanonie Polikteta*»”¹⁵. Kanon Polikteta wyrażał przede wszystkim proporcje części poprzez dokładne relacje liczbowe. W ten sposób doskonałość rzeźbionej formy wiązała się ściśle z figurami geometrycznymi.

Jak dalej pisze Tatar-kiewicz: „W klasycznym okresie Grecji powstała również myśl, że ciało doskonale zbudowanego człowieka można ująć w proste figury geometryczne, mianowicie koło i kwadrat. «Jeśli położy się człowieka na wznak z wyciągniętymi nogami i rękami i utkwisz jedno ramię cyrkla

¹³ Na ten temat zob. rozdziały czwarty i dziesiąty w: G. R e a l e, *Per una nuova interpretazione di Platone. Rilettura della metafisica dei grandi dialoghi alla luce delle doctrine non scritte*, Vita e Pensiero, Milano 1995.

¹⁴ P. F r i e d l a e n d e r, *Platone*, La Nuova Italia, Firenze 1979, s. 15n.

¹⁵ W. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki*, t. 1, *Estetyka starożytna*, Wrocław 1962, s. 69.

w miejscu, gdzie jest pępek, zakreśli się koło, to obwód tego koła dotknie końca palców u rąk i nóg»¹⁶.

Podobnie jeśli wyobrazimy sobie człowieka z rozciągniętymi ramionami i rozstawionymi nogami i przeprowadzimy prostą od ręki do ręki, następnie od prawej ręki do prawej nogi i od lewej ręki do lewej nogi i w końcu od nogi do nogi, to otrzymamy kwadrat, którego przekątne przecinają się w miejscu pępka i który wpisuje się dokładnie we wspomniany okrąg. Jest to klasyczny obraz homo quadratus.

PIĘKNO UTOŹSAMIA SIĘ Z DOBREM

Na podstawie tego, co wyżej powiedzieliśmy, staje się zrozumiałe, dlaczego Platon i inni myśliciele greccy utożsamiali (a przynajmniej uważali za nierozdzielne) piękno i dobro. Kulturowe podłoże tego przekonania potwierdza sam język, który stworzył nie możliwy do przełożenia w sposób ścisły na nasze języki termin „kalokagathia”, co oznacza: piękno-dobro.

Piękno, które utożsamia się z dobrem, jest zatem miarą, proporcją, prawdą, a także cnotą (w sensie greckim tego słowa, czyli doskonałym urzeczywistnieniem istoty rzeczy).

Trzeba również przypomnieć, że w dialogach Platona, a przede wszystkim w jego naukach nie spisanych, Dobro utożsamia się z Jednym, z najwyższą Miarą wszystkich rzeczy. Natomiast udzielanie się Dobra i Piękna polega na wprowadzaniu jedności w wielość za sprawą proporcji, porządku i harmonii.

A zatem porządek świata opiera się na liczbie i mierze – to jest właśnie sieć związków (logoi), która umożliwiła przejście od nieporządku do porządku. Według Platona wielkie znaczenie piękna polega na tym, że jest ono jedyną z form inteligibilnych, która jest dostępna również oczom fizycznym, a nie tylko oczom duszy. „Tylko Pięknu to właśnie przypadło w udziale, że ono jest najokazalsze i najbardziej godne umiłowania” (*Fajdros* 250 D-E).

PIĘKNO JAKO OBJAWIENIE ŚWIATA NADZMYSŁOWEGO W ŚWIECIE ZMYSŁOWYM

A zatem Piękno inteligibilne objawia się również w świecie zmysłowym. Piękno okazuje się rodzajem blasku bądź świecącej iskry, w których Dobro objawia się nam i nas pociąga.

¹⁶ Tamże, s. 72.

Tę tezę Platona Hans-Georg Gadamer tak wyraża z punktu widzenia swojej hermeneutyki: Piękno, jako blask czegoś nadzmysłowego w świecie zmysłowym, jest ze swej natury czymś najbardziej oczywistym, a zatem strukturalnie objawiającym. Dlatego, na końcowych stronach swego głównego dzieła, Gadamer pisze: „«Promieniowanie» nie jest tylko jedną z własności tego, co piękne, lecz stanowi jego zasadniczą istotę. Wyróżnik piękna, mianowicie to, że skupia ono bezpośrednio na sobie pożądanie ludzkiej duszy, opiera się na jego sposobie istnienia. Jest ono harmonią bytu, która nie tylko pozwala mu być tym, czym on jest, lecz pozwala mu także wystąpić jako wyważona harmonijna całość. To jest właśnie otwartość (aletheia), o której Platon mówi w *Filebie* i która należy do istoty piękna. Piękno nie jest po prostu symetrią, lecz przeświecaniem, które w niej występuje. Piękno ma charakter świecenia. «Świecić» zaś znaczy: świecić na coś i samemu zjawiać się w tym, na co pada blask. Piękno ma sposób istnienia ś w i a t ł a”¹⁷.

Człowiek współczesny, który w dzisiejszej kulturze jest świadkiem desakralizacji (demaskowania) piękna we wszelkich wymiarach i zapomnienia o nim w sensie nihilistycznym, właśnie u Platona mógłby szukać lekarstwa na tę dotkliwą chorobę.

Chodzi o odnalezienie drogi, która prowadzi do odkrycia ontologicznego wymiaru piękna i do powrotu do poczucia tego metafizycznego wstrząsu, który piękno wywołuje wtedy, gdy jest doświadczane w swym autentycznym sensie.

Tłum. z języka włoskiego *Jarosław Merecki SDS*

¹⁷ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, Inter esse, przekł. B. Baran, Kraków 1993, s. 435.

Henryk KIERSI

SPÓR O TEORIĘ SZTUKI

Piękna jest tyle, ile jest bytu; przed artystą rozpościera się wręcz nieskończone pole możliwych kryteriów piękna, ale miarą celowości jego sztuki będzie zawsze [...] realny świat.

Nic nie pojawia się w kulturze, czego uprzednio nie było w filozofii, niezależnie od tego, czy filozofia wystąpi w szacie myśli akademickiej, czy tylko w postaci założeń filozoficznych doktryn politycznych, religijnych lub artystycznych. Mówiąc inaczej, tak jak często cytowany Molierowski pan Jourdain mówi prozą, nie wiedząc o tym, tak każdy z nas – czy tego chce, czy nie chce – mówi „filozofią”. Co więcej, filozofia-umiłowanie mądrości (a kto nie chce być mądry!) nie jest przysłowiowym „kwiatkiem do kożucha” ludzkiej kultury, lecz czymś, co ze swej istoty pretenduje do roli jej fundamentu¹. Nic filozofii w tej roli nie zastąpi, ale też nic nie zwolni jej z odpowiedzialności za oblicze i za bieg kultury; wiemy skądinąd, że buduje się od fundamentu i że im fundament solidniejszy, tym budowla trwalsza.

Mamy to szczęście, że jako uczestnicy cywilizacji łacińskiej, która jako jedyna rozpoznała filozofię, będącą racjonalnym umiłowaniem mądrości, posiadamy szansę samoświadomego budowania kultury; wiemy także, że dorobek filozofii pokrywa się ideowo z dziejami wzlotów i upadków naszej kultury i że jest to skutek zmagania się kilku nurtów myślowych, z których dwa skrajne są takimi „wzlotami”, które powodują proporcjonalnie głęboki upadek ludzkich poczynań. Nurty te zdominowały czasy nowożytne i dlatego współczesność nazywamy nieprzypadkowo „czasami kryzysu”, czyli takiego stanu ducha, kiedy człowiek przestaje rozumieć siebie i otaczający go świat, a jego dynamizm – autorytatywnie namaszczany relatywizmem lub pełen błazeńskiego „hop, dziś, dziś!” – jest pozornym wzlotem, czyli faktycznym upadkiem. Ta diagnoza dotyczy filozofii sztuki, a w konsekwencji – samej sztuki.

Na wstępie odnotujmy pewną osobliwość à propos relacji filozofii sztuki do sztuki. Otóż o ile sztuka cieszy się społecznym poważaniem, filozofia sztuki,

¹ Por. *Zadania filozofii we współczesnej kulturze*, red. Z. J. Zdybicka, Lublin 1992; *U źródeł tożsamości kultury europejskiej*, red. T. Rakowski, Lublin 1994.

nazywana dziś estetyką, znajduje się w defensywie. Dlaczego? Zbiegają się z sobą różne powody, a do ważniejszych należą następujące:

Po pierwsze, potocznie sądzi się, że sztuka jest sprawą gustu, a ten jest uznawany za rzecz względną. Po drugie, estetyka porusza się „wieloma torami”, a bogactwo jej wyjaśnień jest tym przybytkiem, od którego wyjątkowo boli głowa: określa się ją jako dziedzinę o „mętnych wodach”, w których każdy estetyk złowi to, co chce złowić². Po trzecie, nawet wśród estetyków panuje przekonanie, że filozoficzne wyjaśnienia sztuki mają postać domniemań, które są notorycznie unieważniane przez ekspansywną sztukę. Po czwarte, wytyka się estetyce, iż jest ona poznawczo wtórna, czyli dedukcyjnie pochodna od tez teorii bytu, człowieka i moralności, co sprawia, że jej własne tezy są aprioryczne, poznawczo banalne i groźne dla sztuki³.

Wypada dodać, że chociaż artyści nigdy nie przepadali za teoretykami sztuki, dziś patrzą na nich z lekceważeniem: estetycy to kryptoartyści, leczący teoretyzowaniem swą twórczą impotencję, a estetyka jest dla sztuki tym, czym ornitologia dla ptaków! Ten srogi wyrok nie oznacza ucieczki artystów od teorii sztuki, wręcz przeciwnie, sami oddają się teoretyzowaniu na niespotykaną skalę⁴.

I kolejna osobliwość. Chociaż nawet w oczach samych estetyków akcje ich dyscypliny stoją nisko, żaden z nich nie podaje się do dymisji, a estetyka kwitnie instytucjonalnie!⁵ Widzi się w tym symptom kryzysu estetyki, a nawet zapowiedź jej nieuchronnej „śmierci”, ale w istocie jest to pocieszający dowód na to, że człowiek nie akceptuje pustki poznawczej, jaką jest brak rozumienia świata. Kryzys w estetyce wyraża się dużą ilością autotematycznych sympozjów lub debat poświęconych sztuce, ale rykoszetem estetyce i zalewem publikacji. Zanim poznamy owoce „ruchu” wokół estetyki, spytajmy, gdzie tkwią przyczyny jej kryzysu?

Jego źródłem jest pojawienie się u progu XX wieku sztuki awangardowej. Ma ona niejedno imię i układa się w bogaty wachlarz różnorodnych i równie radykalnych „izmów”, a jej ideowe przesłanie kryje się pod trafnie dobraną nazwą: „antysztuka” (lub „metasztuka”, „postsztuka”). Artyści awangardowi wystąpili z programem, którego współrzędne negatywne to antymimetyzm i antykallizm. Program ten był wymierzony w sztukę tradycyjną, naśladowującą naturę (przedstawiającą) i poszukującą piękna. Antyartyści programowo stro-

² A to z tej przyczyny, że postulowany tak zwany pluralizm metodologiczny to w istocie najzwyklejszy relatywizm.

³ Zob. H. K i e r e ś, *Spór o sztukę*, Lublin 1996, s. 50-54.

⁴ Uważa się, iż jest to konieczny „składnik” antysztuki, bez którego jej dokonania pozostałyby nie zauważone jako skutki celowych działań człowieka. Por. J. A l s b e r g, *Modern Art and Its Enigma*, London 1983, s. 7; L. K r u k o w s k i, *Art and the Concept*, Amherst 1987.

⁵ Por. S. M o r a w s k i, *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wrocław 1992, s. 113n.

nią od piękna, głosząc, że piękne jest wszystko (panestetyzm) bądź że rangę „estetycznego” zdobywa to, co zostanie wyróżnione przez artystę w akcie twórczym (woluntaryzm estetyczny), w związku z czym – dodają – poszukiwanie definicji piękna, a poprzez nie definicji sztuki – co spędzało sen z powiek estetykom i artystom tradycyjnym – jest pozbawione sensu. Za tymi tezami poszły określenia sztuki w rodzaju: „Sztuką jest wszystko”, „Sztuką jest to, co za sztukę zostanie uznane” (M. Duchamp, J. Cage, A. Kaprow, J. Kosuth).

Drugi błąd tradycyjnej teorii sztuki zawiera się w jej definicji: „Sztuka naśladuje naturę”. Określenie to było świętością dla filozofów, a przestrogą dla artystów: wisiało nad ich głowami jak przysłowiowy miecz Damoklesa i spychało ich sztukę w ramy zastanego świata, cenzurując jej istotę: twórczość. W miejsce mimezy antyartyści proponują abstrakcję polegającą na usunięciu ze sztuki figury – jako zasady organizacji dzieła (świata przedstawionego) – i zastąpienie jej przez wyizolowane plamy barwne, dźwięki czy porcje tworzywa poddane zasadzie kalejdoskopu, metodzie kreacji superrzeczywistości⁶. Jakie racje skłoniły antyartystów do tak radykalnych posunięć? Jakie cele chcą dzięki temu osiągnąć?

Mówi się, że źródłem inspiracji w sztuce jest natura oraz kultura; antysztuka wyrasta „z” kultury: z radykalnej negacji jej dotychczasowego wzorca. Antyartyści zarzucają tradycji, iż jest ona źródłem dewiacji poznawczej, która spycha sztukę na bezdroża estetyzmu. Ten ostatni wyraża się w hasle „Sztuka dla sztuki”, odrywa sztukę od życia i przesuwają ją do sfery „bezinteresownego upodobania estetycznego”, które jest właściwe – a dodają to nieprzypadkowo – dla burżuja czy mieszcza-filistra; estetyzm sprawia, że sztuka żyje pod dyktando snobistycznego salonu oraz pieniędzy.

Estetyzmowi sztuki tradycyjnej awangardowcy przeciwstawili aktywizm, wyrażający się w zawołaniu: „Sztuka jest formą życia!”, „Miejscem sztuki nie jest Parnas, lecz ulica!”. Tym hasłom towarzyszyła i sprzyjała modernistyczna myśl społeczna – socjalizm, którego idea żyła od dawna (od Platona) w utopiach, a który ożył pod wpływem racjonalizmu i pozytywizmu myśli pokartezjańskiej. Modernizm głosi, że jedynym panaceum na ludzkie biedy jest zmiana materialnych warunków życia, co zrodzi nowego człowieka: człowieka etycznego, ale socjaliści stanęli przed dylematem: ewolucja czy... rewolucja? Jedną z radykalnych odpowiedzi był socjalizm rewolucyjny i kolektywistyczny (komunizm), który u swych początków był szczególnie ponętny dla artystów, ponieważ programowo włączał sztukę – także awangardową – w ramy własnej „eschatologii”; jak wiemy, pokusie tej uległo wielu artystów. Po okresie wstępnego kokietowania artystów komunizm postawił przed nimi twardo egzekwowany wymóg „partyjności” sztuki, co oznaczało podporząd-

⁶ Por. P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Warszawa 1996, s. 201nn.

kowanie jej kanonowi tak zwanego realizmu socjalistycznego, powracającego do tradycyjnego mimetyzmu. Tego nie dało się pogodzić z ideologią awangardowości, artyści zatem mogli sprowadzić do wspólnego mianownika estetyzm „bezinteresownego upodobania” oraz aktywistyczny estetyzm socjalizmu kolektywistycznego: oba – choć na różny sposób – paraliżują twórczość w sztuce. Na czym polega ideologia awangardowości?

Zdaniem antyartystów istotą sztuki i zarazem osnową bytu ludzkiego jest wolność i kreatywność; wolność rozumieją negatywnie: jako brak jakichkolwiek przeszkód (np. w postaci cenzury społecznej czy ograniczeń moralnych) w ludzkich wyborach, natomiast kreatywność to dla nich czynność autoteliczna, twórcza „rewolucja w permanencji”, która zastąpi reakcyjne Philosophicum – internacjonalistycznym Creativicum. Ważnym, a na ogół nie dostrzeganym, składnikiem tego manifestu jest poznawcze traktowanie sztuki: ma ona być egzystencjalnym wnikaniem w dynamizm prabytu, przesłonięty przez świat potocznego doświadczenia, oparty na – pozornych ontologicznie i poznawczo – formie i figurze. Dzięki abstrakcji artysta dociera do „estetycznego” (zmysłowego), które jest niewyczerpanym rezerwuarem twórczych możliwości, jeśli zostanie poddany metodzie kalejdoskopu. Podmiotowym „skutkiem” źródłowego doświadczenia natury – i współkreacji z nią! – ma być „metanoia”: narodziny nowego, wyzwolonego z idoli tradycyjnej kultury człowieka. Zatrzymajmy się przy tej myśli.

Jak mówiłem, tłem filozoficznym antysztuki był modernizm, a w wymiarze filozofii społecznej socjalizm. Oba ruchy spotkały się ze sobą, ale mariaż się nie udał. Dlaczego się spotkały? Otóż nie tylko dlatego, że komuniści poszukiwali równie pilnie co dialektycznie legitymizacji moralnej w oczach świata, lecz głównie z tego powodu, iż głosiły one tę samą wizję człowieka: wolnego kreatora nowego świata! Dlaczego romans się nie udał? Otóż ideologia kolektywizmu to przede wszystkim „rząd dusz”, zawłaszczający całego człowieka i wtlaczający go w ramy totalitarnego społeczeństwa-mechanizmu, a tego nie byli w stanie wytrzymać nawet najbardziej zagorzali futuryści, piewcy idei człowieka-maszyny. A zresztą każdy okrzepli instytucjonalnie totalitaryzm, w wersji komunistycznej czy narodowej (jako faszyzm, czyli socjalizm narodowy), zionął nienawiścią do wszelkiej awangardy, traktując ją jako przejaw bezideowości i zgnilizny moralnej indywidualizmu⁷.

Po upadku modernizmu i totalitaryzmu na placu boju pozostaje awangarda, a właściwie: postawangarda, czyli awangarda z przetrąconym kręgosłupem ideowym, pozbawiona antropotwórczego prometeizmu. A równolegle pojawia się... postmodernizm. Czym jest filozoficzny postmodernizm?

⁷ Por. H. K i e r e ś, *Odpowiedzialność artysty wobec narodu*, „Człowiek w Kulturze” 1996, nr 8, s. 181-196.

Jest to pogląd, który w dużej części zachowuje ideologię socjalizmu, ale zmienia jego metodę: nie kolektywizm, lecz indywidualizm (kapitał plus przedsiębiorczość), jednakże bierze rozbrat z klasyczną tezą modernizmu, według której pomiędzy bazą – życiem materialnym, a nadbudową – życiem duchowym zachodzi ścisła zależność w rodzaju: „Byt kształtuje świadomość”. Dlatego postmodernizm w jego wymiarze społecznym trafnie nazwano socliberalizmem, co znaczy, że współrzednymi życia duchowego człowieka są: wolność, pluralizm i tolerancja, a mówiąc jeszcze inaczej: duch ludzki rozpoznał, że „wszystko już było” i że wkroczył w czasy „posthistoryczne”. Dodam, że w tym towarzystwie antysztuka czuje się znakomicie, znajduje społeczny mecenat i ideowego sprzymierzeńca w postfilozofii i antyestetyce⁸. Po tym nieodzownym dla pełni obrazu wyjaśnieniu powróćmy do sprawy owoców niepokoju myślowego wokół sztuki i estetyki.

Chociaż nie brakuje estetyków wyniośle milczących, sceptycznych lub wrogich wobec ideologii „anty”, brakuje rzeczowych argumentów przeciwko niej. W tej sytuacji liczna grupa orędowników postmodernizmu i antysztuki, mająca silne zaplecze w „byłych” modernistach i ich uczniach, zamienia estetykę na antyestetykę. Logicznego wsparcia dostarcza tak zwany antyesencjalizm, według którego minione dzieje filozofii to historia obsesyjnych i nieudanych poszukiwań „wszechobejmujących teorii”. Winna jest temu bezkrytycznie akceptowana „totalitarna mentalność ateńska”, lekceważąca jedyny autentyczny wzorzec życia duchowego: „Different times call for different philosophies” („różne czasy potrzebują różnych filozofii”), z której wynika, że nie ma niezmiennej esencji prawdy, sztuki czy piękna, lecz że „istnieją tylko interpretacje” prawdy, sztuki... itp. Wbrew nadziejom modernizmu wolno nam tylko różnorodnie interpretować świat, a więc obowiązuje asceza wobec „pociągu do uogólniania” czy „pokusy metafizyki” – i to jest postawa politycznie poprawna⁹. „Anty” informuje, że sztuka poprzedza estetykę. Jak się uprawia antyestetykę?

Skoro sztuka jest etnocentryczna, a jej pojęcie jest pojęciem tak zwanym otwartym, czyli oznaczającym to, co zależy wyłącznie od woli jego użytkownika (od konwencji), estetyka może być uprawiana dwojako: deskryptywnie – jako naukowy (pozbawiony ocen) opis zmian zachodzących w sztuce, lub „egzystencjalnie” – jako ekspresja doznań i skojarzeń estetyka. Jak się ocenia te koncepcje?

Dorobek deskryptywizmu oceniono jako beznamiętny katalog osobliwości, rodzaj księgi Guinnessa antysztuki, estetykę zaś „partycypującą”, pełną co prawda skojarzeń ogólnej natury, a także dramatycznych pytań i intymnych

⁸ Por. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, s. 128.

⁹ Por. H. Kiereś, *Postmodernizm, w: Filozofować dziś. Z badań nad filozofią najnowszą*, red. A. Bronk, Lublin 1995, s. 263-273.

wyznań, dotknął wyrok wydany stosunkowo dawno przez neopozytywistów: jest ona „fragmentem życiorysu estetyka”. Pierwsi nie rozumieją tego, o c z y m mówią; drudzy nie rozumieją tego, c o mówią. *Extrema se tangunt*¹⁰.

Zwolennicy „anty” są wyjątkowo obojętni na krytykę, traktują ją „per non est” lub jako znak reakcyjności, a swe siły poświęcają ilustrowaniu tezy o końcu odysei ducha ludzkiego: poszukują z alchemiczną gorliwością legendarnego „lapis philosophorum”, ale – uwaga! – z wyzwoleńczą samoświadomością, że nic takiego nie istnieje. Otacza nas jedynie „nieprzejrzysty Jetztzeit” (czas terażniejszy), a nasze duchowe poczynania to terapeutyczne „mącenie mętnej wody”. Nad ewentualną melancholią intelektualisty, który mógłby tęsknić do „mentalności ateńskiej”, dyskretnie czuwa bożek postmodernizmu uzbrojony w metodę dekonstrukcji czy dialektykę negatywną¹¹.

Przywołana ironia przekornie oddaje kliniczny charakter tak zwanego nastroju postmodernistycznego, ale przede wszystkim oznajmia, że ideologia „anty” nie jest partnerem do rzeczowej dyskusji. Jej zwolennicy nie znają i nie chcą znać dziejów i dorobku filozofii, ich wywody są skażone błędami logicznymi (np. *ignoratio elenchi*, *non sequitur*, *pars pro toto*), czego konsekwencją są relatywizm i irracjonalizm, wdzięcznie ukryte za słowami „pluralizm” i „tolerancja”. U podstaw tej puszkii Pandory leży ontologia, którą wyraża następująca teza historiozoficzna: „po” modernizmie pozostaje nam konsumpcja materialna, a w nadbudowie – autoteliczne „gry” kulturowe, dionizyjskie nurzanie się w apejronie „estetycznego”. A więc determinizm, ale bez teleologii¹².

W. Tatarkiewicz bodaj jako pierwszy w Polsce zareagował na kognitywizm sztuki awangardowej i winą za to obarczył... filozofię: „W filozofii jest jak na wojnie: gdy wojsko zawodowe kapituluje, za broń chwytają partyzanci. [...] Gdy filozofowie oświadczają, że przy pomocy pojęć nie mogą wykonać swego zadania, ująć własności i praw świata, to zadanie to próbują podjąć inni i rozwiązać po swojemu: artyści przy pomocy barw i kształtów”. Cytowany autor, znakomity historyk, dostrzega, że początki sztuki, jak ją nazywa: kosmicznej, sięgają greckiej starożytności, i dokonuje przeglądu szpaleru filozofów i artystów, którzy widzieli w sztuce narzędzie poznania prabytu¹³. Osta-

¹⁰ Por. K i e r e ś, *Spór o sztukę*, s. 54-70.

¹¹ Zob. A. M e g i l l, *Prophets of Extremity. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida, Berkeley* – Los Angeles – London 1985.

¹² W związku z tym postuluje się, aby paradygmat mimetyczny w estetyce zastąpić paradygmatem tak zwanego possybilizmu. Zob. L. D o l e ż e l, *Mimesis as Possible Worlds*, „Poetics Today” 3(1988) nr 9, s. 481: „Mimetic semantics will be replaced by possible-worlds semantics of fictionality”. Zob. także: D. M a i t r e, *Literature and Possible Worlds*, Middlesex 1983; M.-L. R y a n, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana, Bloomington 1991.

¹³ W. T a t a r k i e w i c z, *Nowa sztuka a filozofia*, w: tenże, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 196nn.

tecznie jednak godzi się z tym nowym-nienowym stanem rzeczy: są różne odmiany filozofii i odpowiadające im odmiany sztuki, zatem – konkluduje – estetyka jest skazana na wielotorowość, sztuka bowiem bądź naśladuje, bądź kreuje, bądź wstrząsa¹⁴.

Wspomniałem wcześniej, że taki koncyliaryzm (alternatywizm), choć bogato zilustrowany, nie zadowala, ponieważ erudycja nie zastąpi rozumienia przedmiotu. Co gorsza, alternatywizm nie różni się ideowo od wspomnianego już etnocentryzmu oraz instytucjonalizmu, które sankcjonują obecność „anty” w kulturze. W tej sytuacji wróćmy do starożytnej Grecji i spytajmy: jakie filozofie i jakie teorie sztuki oferuje tradycja i jak się one mają do współczesności? W odpowiedzi na te pytania zawrzemy ważną korektę historyczną oraz metateoretyczną.

Dla Greków sztuka była sprawnością wytwarzania, a jej dzieła były owocem naśladowania natury i doskonałości wniesioną przez człowieka do świata. Myśl tę wyraził zwięźle poeta Arystofanes: „Czego nam brak, tego nam dostarcza naśladowanie”. Jednakże drogi starożytnych rozeszły się, gdy przyszło im dookreślić pojęcia naśladowania, braku i jego negacji: piękna, a głównie, ważnego filozoficznie, pojęcia natury. Na tle różniących się teorii natury (arche, „rzeczywiście rzeczywistego”) pojawiły się trzy teorie sztuki.

I tak, według tak zwanego wariabilizmu ontologicznego, natura to ruch – nieokreśloność (Heraklit, Anaksymander); na tym gruncie pojawi się „maniczna” teoria sztuki (gr. mania – szlachetny szał); według tak zwanego statyzmu ontologicznego zasadą świata jest idea – tożsamość – niezmienność (Platon), a sztuka będzie miała charakter „eidetyczny” (gr. eidos – idea); według ostatniej koncepcji, związanej z „dorzeczną” i racjonalną metafizyką bytu, naturą jest forma substancjalna jako trwałe podłoże zmian (Arystoteles), a pojawi się tu teoria „prywatywna” (łac. privatio – brak)¹⁵.

Ujęcie „maniczne” wyrasta z tradycji homeryckiej, zgodnie z którą sztuka jest sprawą szlachetnego szału (mania, enthousiasmos, pneuma Theou), który pojawia się w artyście za sprawą działania bogów i muz. Później kontekst mitologiczny genezy sztuki zostanie zastąpiony kontekstem religii objawionych, a współcześnie modne jest odwoływanie się do pozytywnie niezdeterminowanej sfery tak zwanego sacrum. Inny depozyt myślowy tej teorii, zapoczątkowany przez stoików, widzi źródło sztuki w wolnej i twórczej wyobraźni, a trzeci, równoległy historycznie głosi, że źródłem sztuki jest kosmiczna „vis incognita”, której atrybuty to ruch i niezdeterminowanie wewnętrzne; ta anonimowa siła przejawia się na przykład jako gra (F. Schiller, L. Wittgenstein), wola mocy (F. Nietzsche), elan vital (H. Bergson), Id (Z. Freud), Bycie (M.

¹⁴ Definicja sztuki, tamże, s. 35. Na temat definicji sztuki tak zwanych alternatywnych (addytywnych, instytucjonalnych, etnocentrycznych) zob. K i e r e ś, *Spór o sztukę*, s. 94nn.

¹⁵ Por. tamże, s. 105-125.

Heidegger), Niewyraźalne (Th. Adorno), różnia (J. Derrida), „kwadrat semiotyczny” (J.-F. Lyotard).

Teoria ta suponuje dualizm ontologiczny: świat materialny jest światem bytowo niższym i poznawczo pozornym, a do świata rzeczywistego można dotrzeć dzięki intuicji ekstatycznej i bezinteresownej kreatywności. Podobnie jest w teorii „ejdetycznej”, tyle że w niej „rzeczywiście rzeczywiste” jest statyczne i absolutne w swej pełni bytowej, a cel sztuki to racjonalne jej zobrazowanie. O ile dla „manika” to, co estetyczne, jest tematem sztuki, dla „ejdetyka” jest ono medium tego, co logiczne, którym są na przykład idee (Platon), to, co idealne (R. Descartes), struktury (C. Lévi-Strauss), jakości czyste i „metafizyczne” (R. Ingarden).

Oba ujęcia mogą się spotkać na gruncie neoplatonizmu – kiedy na przykład natura jest historyczna i teleologiczna, zadanie sztuki to bądź projektowanie tego, co konieczne, bądź ilustrowanie wiedzy-recepty na prawdziwie ludzki świat (G. Hegel, K. Marks, A. N. Whitehead), a kiedy odrzuca się celowość w dynamizmie prabytu, sztuka to utopijna, terapeutyczno-kompensacyjna projekcja wartości (ideałów) na świat (odmiana optymistyczna: M. Dufrenne, A. Moles, R. Bayer) lub ekspresja absurdalności kondycji ludzkiej w świecie (odmiana pesymistyczna: A. Camus, J.-P. Sartre, O. Marquard, W. Weischedel).

Przedstawione teorie tkwią w konkluzjach dualizmu ontologicznego: jeśli sztuka chce pełnić ważną rolę w życiu kulturowym, musi być źródłem lub obrazem wiedzy o prawdziwym świecie, a ponieważ poznanie tego świata wymaga odwołania się do wyższego rodzaju poznania – ekstatycznego lub ejdetycznego – artysta i jego sztuka zyskują status społecznego uprzywilejowania!

Przenieśmy się w czasy nowożytne i współczesne. Jak wiemy, w czasach nowożytnych odżywa dualizm filozoficzny: świat rozpada się ontycznie – na rozciągłość (materię) i myślenie (ducha) oraz poznawczo – na „doxa” i „episteme”, a człowiek staje przed koniecznością przezwyciężenia tej schizofrenicznej sytuacji. Nieprzypadkowo zwrócono uwagę na sztukę jako miejsce syntezy cogito i jego korelatu: „estetycznego”. Pojawia się modernizm, dla którego poiesis-techne staje się paradygmatem kultury, ale który – jak pamiętamy – konkretyzuje się dwojako: jedni są zdania, że warunkiem przeniesienia człowieka w porządek etyczny jest bezinteresowne obcowanie z „sacrum estetycznym”, z „veritas aestheticum absolutum”, będącym syntezą wszystkich porządków (A. Baumgarten, I. Kant), drudzy postulują aktywizm, kolektywną przemianę świata poprzez projekcję cogito na rozciągłość (na „estetyczne”), co ma przywrócić człowiekowi zapoznaną przez tradycję tożsamość (A. Comte, K. Marks). Odpowiedzią na porażkę tego projektu jest postmodernizm z ideologią „anty”: synteza materii i ducha, bytowania i poznania jest logicznie wykluczona, nie zbawimy ducha ludzkiego, możemy go jedynie różnorodnie interpretować.

W tym wszystkim uczestniczyły i uczestniczą nadal sztuka i estetyka, mówiące pozornie odmiennymi językami, rozpiętymi pomiędzy Scyllą „ejdetyzmu” a Charybdą „manizmu”, obie skażone gnozą i metanoizmem. Pośrednie potwierdzenie tej tezy znajdziemy w cytowanej tak zwanej alternatywnej definicji sztuki: sztuka naśladuje (odtwarza), konstruuje bądź wyraża. Zdaniem jej autora, W. Tatarkiewicza, pierwszy człon alternatywy – naśladowanie – określa kanon sztuki tradycyjnej, pozostałe, czyli konstrukcjonizm i ekspresjonizm, dotyczą sztuki awangardowej, która – jak wykazaliśmy – ma swą wersję modernistyczną („ejdetyczną”) oraz postmodernistyczną („maniczną”). W istocie więc nie jest to definicja sztuki, lecz wyliczenie znanych nam teorii sztuki, konkurujących ze sobą od starożytności.

Przy okazji usuńmy inne nieporozumienie, obecne w badaniach estetyków i skracające im perspektywę poznawczą. Sądzi się mianowicie powszechnie, że mimetyzm cechuje sztukę przedawangardową, co nie jest prawdą, ponieważ wszystkie teorie sztuki – maniczna, ejdetyczna i prywatywna – są teoriami mimetycznymi, ale rozumienie „mimesis” jest w nich różne, bo różne są w nich koncepcje natury¹⁶. Wynika z tego, że pojęcie naśladowania nie definiuje sztuki, ale należy do jej teorii. I kolejna, niezwykle ważna sprawa: skoro teoria sztuki zależy od teorii natury, problem sztuki przenosi się na grunt sporu o filozofię, o taką jej odmianę, która oddaje sprawiedliwość samej rzeczywistości. Poznaliśmy już dwa nurty filozoficzne i ich konsekwencje w teorii sztuki i w samej sztuce. Wiemy też, że – wbrew przekonaniu postmodernistów – statyzm i wariabilizm nie wyczerpują historycznie i ideowo dorobku filozofii, że jest w nim obecny trzeci nurt i trzecia teoria sztuki. Czas je poznać.

Przede wszystkim zatrzymajmy się nad aspektem metateoretycznym naszego problemu i spytajmy o to, co składa się na pełne wyjaśnienie faktu sztuki.

Wyjaśnienie to będzie wszechstronne i bezstronne, jeśli postawimy następujące pytania: Co to jest sztuka? Jaka jest ostateczna racja istnienia sztuki? Jaki jest związek sztuki z rzeczywistością przyrody i kultury, związek widziany pod kątem prawdy, dobra moralnego, piękna i religii?

Kolejność pytań jest nieprzypadkowa, pokrywa się ona z etapami badawczymi, ponieważ wraz z progresją poznawczą bogaci się treściowo i zakresowo problem sztuki. Dodam, że wyróżnienie tych pytań i ich wzajemne logiczne ustosunkowanie jest możliwe wyłącznie na gruncie filozofii klasycznej, wywodzącej się z tradycji arystotelesowsko-tomaszowej. Dlaczego? Powodów jest wiele, ale najważniejszy z nich to obecność w tej tradycji tak zwanej teorii aspektu, czyli wyróżnienia „theoria” i odróżnienia, a także odniesienia jej do „praxis” oraz „poiesis”, co – na podstawie naturalnej afirmacji świata, gwaran-

¹⁶ Antyartyści chętnie przywołują w swych manifestach pojęcie natury i głoszą, jak np. J. Cage, że ich działalność to „imitation of nature in her manner of operation”. Zob. R. Kostelanetz, *Aesthetic Contemporary*, Buffalo – New York 1978, s. 28.

tującej bezzałożeniowość i realizm (prawdziwość) oraz analogiczność – pozwala odróżnić relacje bytowe transcendentalne i kategoriałne, opisać ich powiązania, a jednocześnie rozpoznać możliwe źródła błędów: pomieszania bytowania z poznaniem, istoty z aspektem, przyczyny ze skutkiem itp. Przełożmy to na „język” teorii sztuki.

Co to jest sztuka? „Sztuka jest trwałą dyspozycją (cnotą rozumu praktycznego) do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia” (Arystoteles, *Etyka nikomachejska* VI 4 1140a i b), co Tomasz ujął lapidarnie: „Ars est recta ratio factibilium” (*Summa theologiae* I-II 57 3; 4.1). Określenie to jest owocem opisu doświadczenia dostępnego każdemu, jest więc bezzałożeniowe, obejmuje swym zakresem wszelką ludzką wytwórczość, dzięki czemu unika błędu redukcjonizmu (esencjalizmu). Inaczej mówiąc, podana definicja nie zawiera kryterium oceny sztuki. Jest to ważne, ponieważ w estetyce pomieszano ze sobą te dwa aspekty i związane definicję sztuki z problemem piękna, wikłając badania w nierozstrzygalny spór o uniwersalne kryteria piękna. Słuszną reakcją na to był antyesencjalizm, ale jego własna tradycja filozoficzna – empiryzm i nominalizm – wymusiła akceptację drugiej skrajności: relatywizmu w teorii piękna, a w konsekwencji rezygnację z piękna i zepchnięcie sztuki w antysztukę.

Dlaczego sztuka? Przytoczona wcześniej wypowiedź Arystofanesa znalazła swe adekwatne sformułowanie w łacińskiej formule: „Ars imitatur naturam et supplet defectum naturae in illis in quibus natura deficit” – „Sztuka naśladuje naturę i uzupełnia poznane w niej braki” (Tomasz z Akwinu, *In IV Sent.* 42.2). Co to znaczy: „Sztuka naśladuje naturę”?

W tradycji klasycznej naturą nie jest ani idea, ani przyroda, ani mityczna „vis incognita”, lecz forma substancjalna, która jest w bycie-konkrete trwałym podłożem zmian, w poznaniu zaś jest tym, co ujmujemy z tego konkretnego, kiedy mówimy: koń, drzewo, człowiek. Natura jest więc ujmowana w pojęciu ogólnym jako istota czegoś i tym samym stanowi poznawczą podstawę kategoryalizacji świata. Powstawanie czegoś „z natury” polega na bytowym powiązaniu formy z „pobudzającą” ją, lecz bierną materią (pierwszą); ta dynamiczna współzależność, uwarunkowana także okolicznościami zewnętrznymi, jest powodem wystąpienia braków. Są one złem ontycznym, czyli brakiem dobra przysługującego bytom na mocy ich natury, a umiejscawiają się w ich aspektach integrujących i doskonałościowych. Poznanie braków dokonuje się na tle wiedzy istotowej; bez niej nie wiedzielibyśmy, co jest – bezwzględnie lub względnie – konieczne dla czegoś. Poznanie braku otwiera sposobność jego eliminacji, a do tego służy sztuka. Ostateczną racją istnienia sztuki jest fakt występowania braków bytowych. Wynika z tego, że naśladowanie w sztuce to działanie celowe, analogiczne do celowości natury. Jak mówi Tomasz: „Artifex utitur materia, quam natura facit”, z czego wynika, że „Ars imitatur naturam in sua operatione” (*In VIII Phys.* 2.974; *Summa theologiae* 117.1; *In Polit.* I 1).

Jaki jest związek sztuki z rzeczywistością? Sztuka nie jest poznaniem, lecz obrazem ludzkiej wiedzy o świecie i wyrazem woli doskonalenia świata. Jej dzieła wnoszą realne zmiany do świata, a zatem ich dobro i piękno zależy od prawdziwości tej wiedzy. Błąd w poznaniu jest błędem w działaniu, a w takim przypadku sztuka – choćby formalnie piękna, na czym właśnie polega jej „syreni śpiew” – będzie pomnażać braki w świecie, a tworzący ją człowiek ponosi za to moralną odpowiedzialność. Wszelka sztuka zmierza ze swej istoty ku pięknu jako doskonałości bytowej, zatem wydzielenie sztuk tak zwanych pięknych jest bezzasadne i mylące¹⁷. Piękna jest tyle, ile jest bytu; przed artystą rozpościera się wręcz nieskończone pole możliwych kryteriów piękna, ale miarą celowości jego sztuki będzie zawsze – i od tego nie ma odwołania – realny świat.

Na koniec powtórzmy, że w sporze o teorię sztuki biorą udział: teoria „maniczna”, której zapleczem jest filozoficzny wariabilizm; teoria „ejdetyczna”, wywodząca się ze statyzmu; teoria „prywatywna”, której kontekstem jest realistyczna metafizyka bytu. Dwa pierwsze ujęcia sztuki mają charakter kognitywny, narzucają sztuce określone kanony twórcze i interpretacyjne, a więc jest ona w naszym pojęciu jedynie ilustracją fałszywych teorii świata¹⁸. Natomiast teoria „prywatywna” nie suponuje żadnych kanonów, pozostawia artyście wolność, ale wskazuje na ogólne kryterium oceny celowości w sztuce: rzeczywistość.

Przywołana wiedza o teoriach sztuki i ich filozoficznych uwarunkowaniach daje artyście rękojmię samoświadomego budowania kultury, chroni jego sztukę przed zawłaszczaniem przez hałaśliwe i bezpardonowe ideologie, będące rezultatem „małego błędu na początku, który jest wielkim błędem na końcu”.

¹⁷ Por. H. Kiereś, *Mimesis: pomiędzy filozofią a humanistyką*, w: *Mimesis w dyskursie literackim*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1966, s. 40-55.

¹⁸ Polemikę z „wariabilizmem” i „stacyzmem” (terminy W. Tatarkiewicza) przeprowadził już Arystoteles, wykazując, iż są to ujęcia niezgodne z doświadczeniem, wewnątrznie sprzeczne i prowadzą do błędów w działaniu kulturowym człowieka. Zob. *Metafizyka* I 3-4. Por. M. A. Krąpiec, *Metafizyka*, Lublin 1971, s. 77nn.

SŁOWO I WARTOŚĆ

Paweł PRZYWARA

FRUTTI DI MARE

pamięci Tadeusza Przywary

Zobaczę ten świat, którego nie zobaczy. Tato powie: zadzwoń w poniedziałek albo we wtorek, kiedy już załatwię formalności. Powiem: zadzwonię i w poniedziałek, i we wtorek. Tato upewni się: jak się z nim widziałeś, nic nie mówił.

Stoję na brzegu, na którym raz po raz osadza się łza mojego dziadka. Zarzucam sieć na wszystkie bruzdy jego twarzy i zbieram powleczone kryształkami soli wspomnienia. Każde jest owocem innej chwili. Trzymam dłoń pomarszczoną i drżącą, suchą i słabą, wiotką gałązkę na fali oddechu. Podaję kompot rabarbarowy, chłodny. Tonie w ustach dziadka, kropla do kropli. Przez okno domy, przechodnie, dzieci, nieruchome w upale trawy. Nie mówi, już nic nie może powiedzieć. Nawet się nie uśmiecha. W jego oczach powierzchnia słonej wody. Ale nie chce spać. Jestem, jestem, mówię, gdy spogląda na mnie. Jestem. Nie wiem, po czym wiem: ostatnie spotkanie. Po krzykach mężczyzny siedzącego obok na brzegu i jęczącego do mnie coś, czego nie rozumiem? Po tym, jak się obracam w stronę korytarza i mówię: zaraz przyjdzie do pana pielęgniarka?

Widzę, jak maluje w parku. Widzę, jak poprawia mnie, ucząc szkicowania profilu. Widzę, jak na wystawie wpisują się do książki pamiątkowej, jak dostaje kwiaty, jak idzie o lasce zmęczony, rozgoryczony. Jak przyjeżdżamy na imieniny i kroi tort. Jak narzeka, że go wszystko boli. Jak daje mi pieniądze, mówiąc: we mnie masz zawsze przyjaciela. Widzę, jak uczy się chodzić po wypadku. Widzę, jak nie umie chodzić. Widzę, jak zsuwają się drobinki kroplówki. Widzę, jak słucha, że mówią wokół. Widzę na brzegu człowieka kręcącego gałkami radia. Widzę opalającego się młodego mężczyznę bez nogi. Widzę rozmowy na ławce. Widzę, plaża nie ma końca: wciąż ktoś. Widzę, jak tato karmi dziadka i go goli na środku. Widzę mewy poniżej chmur, mewy uspokajających słów. Widzę, jak mama łagodnie opowiada, siedząc na brzegu w wiklinowym koszu, co się wydarzyło, jak nam się wiedzie.

Widzę, jak trzyma trzęsącą się laurkę od wnuczki. Widzę, jak uczy się pisać i rysować po wypadku. Widzę, nie potrafi. Widzę, jak nie może wyłowić z morza tego, co było. Widzę kryształki soli w zagłębieniach jego dłoni. Widzę, jak ciężko jest oddać wygląd dłoni, kiedy jestem dzieckiem. Widzę, jak ten wygląd jest wyraźny w spojrzeniu, a sfalowany i rozptywający się po przyłożeniu

kredki. Widzę, jak napotkawszy ołówek i chleb, moja dłoń chleb wybiera. Widzę, jak dziadek pije kakao i w kuchni na brzegu stołu pokazuje mi listy od synów. Widzę, skarży się na omyłkowe telefony nad ranem do lokomotywowni, na ciasnotę butów, na ceny. Widzę, chce naprawić wszystko po wypadku. Widzę, pragnie coś powiedzieć, lecz się krztusi i kaszle. Widzę, jak tato mówi do mnie: lepiej, żeby mała tego nie widziała, niech zostanie tutaj.

Widzę, jak mówię: jeszcze jutro przyjdę rano przed wyjazdem. Widzę, jak będzie wtedy spał, a kobieta w fartuchu posprząta korytarz. Widzę, jak go nie obudzę, żeby dalej odpoczywał. Widzę, jakie będzie jego mieszkanie: sztalugi, blejtramy, tubki, paleta ulubiona, pędzle, portrety, pejzaże, martwe natury, ordery. Widzę, kiedy stryjek Krzysiek będzie wioził pociągiem dla niego moździerz odkopany w lesie. Widzę, jak będą mi się podobać w dzieciństwie niemieckie chełmy i lornetka. Widzę, jak będę się przyglądał posągowi kobiety w przedpokoju. Widzę, jak będę przynosił dziadkowi wodę ze studni, bo lepsza niż z kranu, i trzepał przed świętami dywany. Widzę, jak będę palcami gładził fakturę na płótnie. Widzę, jak dziadek umieści kawałek skały w obrazie ze wzbijającymi się wronami. Widzę, jak namaluje Chrystusa idącego przez pole pszenicy z krzyżem.

Widzę, będę się użalał rodzicom: mówi już tylko o swoich chorobach. Widzę, tato powie: czy ja też taki na starość będę. Widzę, mama powie: uważaj, żeby między tobą a ojcem nie było tak samo, jak między nimi. Widzę, dziadek powie na osiemdziesiąte któreś urodziny: Cyganka wywróżyła mi 95, tylko nie wiadomo, rok życia czy kalendarzowy. Widzę, powiedzą: życia, nie kalendarzowy. Widzę, ucieszy się naszym przyjazdem ubiegłej zimy, w Wigilię.

Zobaczę ten świt, którego nie zobaczy. Tato powie: zadzwoń w poniedziałek albo we wtorek, kiedy już załatwię formalności. Powiem: zadzwonię i w poniedziałek, i we wtorek. Tato upewni się: jak się z nim widziałeś, nic nie mówił. Odpowiem, nie. Po niedzieli będzie duszno, wieczorem burza i nieczynny telefon na wsi. Będę boso na mokrym i chłodnym piasku. Pochyłę się i wydobędę kremowobiałą muszlę o poszumie snu. Zatrzymam.

Stoję na brzegu policzka, na którym raz po raz osadza się łza mojego dziadka.

Gdy odchodzę, odchodzi na zawsze.

Stefan SAWICKI

O POEZJI, CZYLI O PRZEKRACZANIU GRANIC

To, ku czemu poezja w istocie dąży, nawet wtedy, gdy podąża małymi krokami, to nie czas konkretny, lecz czas niczym nie ograniczony, nieustannie trwający, a więc – wieczny [...], to prawda, choćby odślaniana tragicznym wymiarem istnienia, to całość [...], to pełnia możliwości.

„Urodziłem się 18 VIII 1937 r. w Pont de Cheruy (dep. Isère) we Francji. Dzieciństwo miałem spokojne i piękne. Mając jeszcze 7 lat śniło mi się, że posiadam zdolność lotu. W tym czasie zacząłem uczęszczać do francuskiej szkoły elementarnej i sny zaczęły się zmieniać jak nowe obrazy w fotoplastykonie. Drugą wojnę światową pamiętam tylko ze smaku czekolady, którą obdarowywali nas Amerykanie. Pamiętam jeszcze pająka na suficie naszej piwnicy, w której musieliśmy się ukrywać przez dwa tygodnie. Kiedy miałem 11 lat, rodzice doszli do wniosku, że należy opuścić słodką Francję i powrócić do jeszcze słodszej Polski”.

Tak zaczyna się życiorys Edwarda Stachury, dołączony do podania o ponowne przyjęcie na wyższe studia w roku 1958. A tak się kończy: „Jeden rok, tzn. 1956, włóczyłem się po Polsce napotykając wszędzie ślady wilków, a nigdy ich samych. Potem zacząłem studiować filologię francuską na KUL-u, gdzie doskonała dobroć kilku osób wzruszyła mnie do głębi. Studia przerwałem przede wszystkim z własnej winy, a może z winy wierności tradycjom moich wielkich «ancêtres»”¹.

Pierwsze zdanie tej krótkiej biografii przywołuje fakty. Ale już następne wyłamuje się z ram faktografii. Pojawia się wyraźnie osobisty, afirmujący stosunek do czasu i kraju dzieciństwa. Zaraz potem przekroczone zostają nie tylko fakty, lecz cała realna rzeczywistość: wkracza świat snu. Wraz z nim przestaje obowiązywać fizyczne prawo ciężenia, ustępuje archetypicznemu motywowi lotu, marzeniu o uwolnieniu się z ograniczeń przestrzeni. Odtąd cały tekst studenckiego podania staje się przeplotem faktów i aksjologicznie nacechowanych jakości, realności i snu, rzeczywistości i marzenia. A nawet same fakty, przywoływane jakby z konieczności, dla zachowania genologicznego minimum, omijają oficjalność wkraczając w sferę prywatności i intymności.

¹ Życiorys Edwarda Stachury, do druku podał S. S., „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 23.

Naruszona zostaje bezpośrednio powiadomienia: ironia ujawnia się poprzez przywoływane – a tu pominięte – elementy bajki zwierzęcej, powagę gatunku – urzędowego życiorysu – podważa kpina.

Nie interesuje poetę określony czas, lecz czas doświadczony, nie konkretna przestrzeń, lecz przestrzeń dostrzeżona lub przewyciężona, nie historia oficjalna, lecz dzieje osobiste, nie język bezpośredniej informacji, lecz język aluzji, ironii, metafory. Krępują wszelkie ograniczenia i zacieśnienia: fakt, konkret, powierzchnia zdarzeń, potoczna empiria, „normalne” funkcje języka, użyteczność gatunku wypowiedzi. Zwykły życiorys przekształca się w „curriculum vitae privatum”. Wielorakie przekraczanie granic oczywistości – rodzi poezję.

W jednym z wtorkowych zapisów swego *Dziennika* z roku 1957 Witold Gombrowicz zanotował:

„Leżałem w słońcu, sprytnie zaszyty w łańcuchu górskim, jaki tworzy piasek naniesiony wiatrem na krańcu plaży, [...] Żuki jakieś – nie wiem jak je nazwać – pracowicie snuły się po tej pustyni w celach niewiadomych. I jeden z nich, nie dalej niż na odległość mojej ręki, leżał do góry nogami. Wiatr go przewrócił. Słońce piekło mu brzuch, co zapewne było mu wyjątkowo nieprzyjemne zważywszy, że ten brzuch zwykł zawsze pozostawać w cieniu – leżał przebierając łapkami i wiadomo było, że nic innego mu nie pozostaje jak tylko to monotonne i rozpaczliwe przebieranie łapkami – i już omdlewał, po wielu może godzinach, już konał.

Ja, olbrzym, niedostępny mu swoim ogromem, który to ogrom czynił mnie dla niego nieobecny – przyglądałem się temu machaniu... i, wyciągnąwszy rękę, wydobyłem go z kaźni. Ruszył naprzód przywrócony w jednej sekundzie życiu”².

Dziennik nie jest gatunkiem tak użytecznym jak urzędowy życiorys, ale posiada niewątpliwą cechę użyteczności: utrwalanie przemijającego czasu. Gombrowicz zanotował przygodę z żukiem: skupienie uwagi na najbliższym przejawie życia w warunkach pustynnej prażonej słońcem plaży, w sytuacji *dolce far niente*. Ale to zwykłe zahaczenie o coś pustej świadomości zaczyna rozrastać się i pogłębiać, przekraczając granice biernej obserwacji. Pojawia się następny żuk w tym samym, pełnym niemego cierpienia, położeniu. Potem trzeci, czwarty, kolejny, kilkanaście żuków, wreszcie cała plaża, ba! – całe wybrzeże pokryte jest żukami, jakby znakami wzywającymi pomocy i ratunku. Rozpaczliwa próba ocalenia ujawnia swą bezsilność wobec ilościowego wymiaru zjawiska.

„Wiedziałem, to nie może trwać wiecznie – wszak nie tylko ta plaża, ale całe wybrzeże, jak okiem sięgnąć, było nimi usiane, więc musi nadejść moment,

² W. Gombrowicz, *Dziennik (1957-1961)*, w: tenże, *Dzieła zebrane*, t. 7, Paryż 1971, s. 46n.

w którym powiem «dość» i musi nastąpić ten pierwszy żuk nieuratowany. Który? Który? Który? Co chwila mówiłem sobie «ten» – i ratowałem go nie mogąc się zdobyć na tę straszną, nikczemną prawie arbitralność – bo i dlaczego ten, dlaczego ten?”³.

I oto dzienna notatka o biernej obserwacji człowieka próżnującego, jedna z tych mało ważnych, przekształca się w narrację o pełnej zaangażowania, niemal szaleńczej, akcji ratunkowej. Zaczyna się ujawniać sens głęboki opisywanych zdarzeń. Kartka z dziennika nabiera wymiaru traktatu o bólu i cierpieniu jako zła, o zasięgu tych zjawisk, o śmierci i naszej wobec niej bezsilności, o sytuacji i pozycji człowieka w świecie, o jego stosunku do innych stworzeń: niemocy czy niemal okrutnym braku miłości? Wyraźnie przekracza Gombrowicz-diarysta granice opisu zaobserwowanych faktów i zjawisk, ewokuje refleksję natury egzystencjalnej i moralnej, głębszy i ogólniejszy wgląd w rzeczywistość. Wtorkowa notatka z *Dziennika* staje się przypowieścią.

*

Stachura przekracza granice faktu ku sobie, starając się uwewnętrznić zdarzenia. Gombrowicz przekracza je ku obiektywnej sytuacji istnienia, uogólniając parabolicznie ich wymowę. Różne są kierunki tej transgresji, lecz podobny rezultat: tekst o funkcjach praktycznych staje się dzięki niej poezją. Poezja, rozumiana tu jako literatura o szczególnym nasileniu swych cech, wymaga przekroczenia granicy użyteczności: czy to ku wnętrzu człowieka, czy to ku głębi rzeczywistości. Co więcej: wydaje się, że wielokierunkowe przekraczanie granic jest związane z jej istotą. Można by powiedzieć, wykorzystując frazeologię biblijną, że duch poezji wieje, kędy chce.

*

Poezja jest związana z czasem, musi się z nim liczyć, nawet w opartej na powtarzaniu organizacji wiersza. Ale równocześnie ten czas przekracza. We wspomnieniach cofa się do przeszłości, w opowieściach typu science fiction wychyla się ku przewidywalnej przyszłości. Czas wypowiedzi zostaje przekroczony przez czas zdarzeń, ale równocześnie czas zdarzeń staje się zależny od czasu wypowiedzi. Poezja przekracza też czas przez swą ogólność. Jest czasowo nienasycona. Chce czas opanować, zgłębić, zatrzymać, przywrócić, wyprzedzić, znieść jego granice. W kropli czasu potrafi dostrzec wieczność. Prawdziwa poezja dzieje się w czasie stale aktualnym.

Poezja poszerza nasze doświadczenie o nowe przestrzenie – realne i śnione. Pozwala zapanować nad przestrzenią, ale też odczuć opór przestrzeni przekra-

³ Tamże, s. 47n.

czanej. Równina ze znanego wiersza Miłosza pod tym tytułem nie rezygnując z konkretności („Biel zim, kos błyski, pożary i dymy”) tak dalece rozciąga się wszcz i w głąb, i w dal, że zatracą w końcu jakiegokolwiek kontury, stając się „przez wieki wieków niepojętą” przestrzenią istnienia.

Poezja przekracza jednostkowość zdarzeń i bohaterów. W jednej łzie umie zawrzeć ogrom doświadczonych nieszczęść, w jednym błysku bata – ból niewolniczego poniżenia, w jednej ludzkiej twarzy – całą dobroć i pokorę człowieczeństwa. Burzy też nasze naturalne ograniczenia. Jest jak Mickiewiczowska młodość: wylatuje nad poziomy, łamie to, czego nie potrafi złamać rozum, sięga tam, gdzie nie zdoła sięgnąć wzrok. Nie zna pojęcia kresu, chyba że kres ten ma przebudzić, przełamać ograniczenia, uwolnić od ślepoty czyjąś świadomość.

Nauka stara się uporządkować rzeczywistość, opanować ją pojęciowo, zawrzeć w pewne kategorie, nawet jeśli te kategorie wyłaniane są z badanych zjawisk. Nastawiona jest na wyodrębnianie i podział, nawet jeśli posługuje się pojęciami typologicznymi, a nie klasyfikacyjnymi. Stara się rozróżniać, także wówczas, gdy rozróżnianie traktuje jako etap przygotowawczy do jednoczącej syntezy. Poezja nie respektuje podziałów, burzy sztywne pojęcia, chce objąć całość rzeczywistości, której dotyka. Lęka się utracić cokolwiek z jej bogactwa. Jest wrogiem systemów (prócz tych, które sama sobie świadomie narzuca), jej żywiołem są wielorakie przybliżenia.

Poetyckie poznanie nie ogranicza się do powierzchni. Nieustannie tę powierzchnię zjawisk przełamuje. Jest, jak dawno zauważono, filozoficzniejsze od historii. Dociera do istoty zjawisk, do jakości ludzi i rzeczy, do tego, co jawi się „pomiędzy”, pozwala bezpośrednio obcować z tym, co intelektualnie określają pojęcia. „Nie rzeczy naturalne, ale naturę rzeczy powinna przedstawiać sztuka”. To Norwidowe aforystyczne określenie powinności sztuki wskazuje na jej nieukontentowanie pierwszym planem przedstawianej rzeczywistości.

Tekst o intencji bezpośredniego powiadomienia, deklaracji czy pouczenia musi przekroczyć samego siebie, granice własnej tożsamości, aby stać się tekstem poetyckim. Zakwestionować siebie przez znak zapytania, ironię, czy nawet parodię. Jeśli te znaki sprzeciwu, niszczące oczywistość wypowiedzi, są sugerowane w tekście, odbiorca spełnia po prostu skierowane doń dyrektywy autora. Jeśli sam stwarza sytuację odbioru kwestionującą bezpośrednio, zbyt oczywiste znaczenia, staje się współtwórcą poetyckości. Wiedzą o tym aktorzy wygłaszający nieco „zwietrzałe” teksty poetyckie, gdy przez odpowiednią intonację komplikują ich wymowę, przybliżając je do oczekiwań wrażliwego współczesnego odbiorcy.

Metaforę uznaje się, i słusznie, za esencję poetyckości. Czymże jest metafora? Czy nie opiera się ona w istocie na zasadzie przekraczania granic słów, znaczeń, pojęć i znaczonych nimi desygnatów? To przekraczanie umożliwia bardzo dziwne nieraz spotkania i powstawanie nowych poetyckich całości. Ich

hybrydowość jest źródłem bardziej subtelnej, głębszej, innego widzenia świata, które drwi z rozgraniczeń nie dostrzegających analogii.

Kuropatwę zamienię w kamień,
Sarnę w kruchą i smutną panią,

Dla mnie księżyc jak wyżeł złoty
Mleczną drogą biegnie za tropem.

Tak pisał Andrzej Bursa o poezji w wierszu *Moje polowanie* (w. 5-8)⁴.

*

Jeśli poezja to, jak starałem się ukazać, ustawiczne przekraczanie granic: czasu, przestrzeni, materii, powierzchni zjawisk, konkretności zdarzeń, zwykłych funkcji słowa, to trudno nie uznać, że jej wewnętrznym imperatywem jest niepokorność wobec dookolnej rzeczywistości i ograniczeń w kontakcie z nią.

Gdyby wozami Eliasza
przepchać się przez globy i próżnie
które w stole milczą czy dudnią?...

– tak kończy swoją *Stołową piosenkę prawie o wszechbycie* Miron Białoszewski⁵.

To, ku czemu poezja w istocie dąży, nawet wtedy, gdy podąża małymi krokami, to nie czas konkretny, lecz czas niczym nie ograniczony, nieustannie trwający, a więc – wieczny, to przestrzeń szeroko otwarta, nieskończona, to istota, a więc i głębia zjawisk, to prawda, choćby odsłaniana tragicznym wymiarem istnienia, to całość, choćby i przez fragment doświadczana, to pełnia możliwości, zwłaszcza możliwości słowa.

Nie sposób nie zauważyć, że ta rzeczywistość absolutna – ujawniana, może przeczuwana, która zarysowuje się na horyzoncie poezji, jest bliska rzeczywistości obecnej w przeżyciu religijnym. Nie chodzi naturalnie o to, aby zacierać granice między poezją a religią. Niektórzy nawet sądzą, że tam, gdzie zaczyna się dojrzała religia, poezja jakby obumiera. Wydaje się, że sztuka nie jest w stanie o własnych siłach dotrzeć do rzeczywistości „sanctum” ani wprowadzić jej realnie w życie człowieka. Ale kierunek doświadczeń poetyckich i religijnych jest podobny. Poezja przekraczając to, co zmysłowo oczywiste, zmierza ku rzeczywistości, która żywi religię.

⁴ A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, oprac. S. Stanuch, Kraków 1982, s. 159.

⁵ M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987, s. 63n.

Różnie się do niej zbliża. Czasami zbliżenie to jest niemal niewidoczne. Wydaje się, że poetę bez reszty absorbuje w przeżyciu jakiś konkretny: „martwa natura” czy ślady naszej codzienności. Dopiero interpretacja potrafi ukazać głębsze znaczenia tekstu i sugerowane nimi asocjacje. Ale bywa też, że poezja – jakby wbrew swym kompetencjom – usiłuje wkroczyć bezpośrednio w granice przeczuwanej, innej rzeczywistości – różnie zresztą przywoływanej przez wyobraźnię. Najbardziej przy tym przekonująca jest, sędzę, wówczas, gdy ukazuje nam tę rzeczywistość poprzez metafory, paradoksy, przemilczenia, gdy nie stara się jej realistycznie ukonkretnić, ale przybliża ją poprzez strzępy wypowiedzi wskazujące drogę naszej odbiorczej współpracy. Tak jest w wierszu Norwida *Do Zeszłej*, przeznaczonym do wyrycia „na grobowym głazie”. Można by go nazwać liryczną *Boską Komedią* w miniaturze. Tekst to wysokiej próby poetyckiej, który w dziewięciu zaledwie wersach zawiera teologiczną wizję całej rzeczywistości, ujętą w aspekcie ludzkości zmierzającej ku swemu wiecznemu przeznaczeniu:

Sieni tej drzwi otworem poza sobą
Zostaw – - wlećmy już dalej!...
Tam, gdzie jest N i k t i jest O s o b ą:
Podzielni wszyscy, a cali!...

*

Tam, milion rzes, choć jedną łzą pokryte,
Kroć serc łkających: „G d z i e T y?”
– Tam, stopy dwie, gwoźdźmi przebite:
Uciekające z planety...
.....
Tam, milion moich słów – tam – lecą i te⁶.

*

W artykule *Czym jest poezja* („Ethos” 1989, nr 4) usiłowałem odpowiedzieć na pytanie zawarte w jego tytule. Wychodząc od Bühlerowskich funkcji języka i ich późniejszych uzupełnień zaproponowanych przez Ingardena i Jakobsona, zwróciłem szczególną uwagę na dotychczas rzadko uwzględnianą funkcję ewokatywną, odnosząc ją nie tylko do wyznaczanych przez znak desygnatów, lecz rozciągając ją na wszystkie elementy sytuacji komunikacyjnej, a więc na nadawcę, odbiorcę, kod językowy, wreszcie na sam tekst. Starłem się wykazać, że wraz z nasilaniem się tej funkcji w wypowiedzi, rodzi się w jej obrębie poezja. Wymaga ona w odbiorze maksymalnej aktualizacji funkcji ewokatywnej. Dopiero tekst o wyraźnej jej denominacji staje się tekstem

⁶ Interpunkcja tekstu ustalona przeze mnie na podstawie autografu.

poetyckim, powołującym do specyficznego istnienia zawarte w nim możliwości – od świata przedstawionego po różnorodne jakości i wartości. Poezja jest – w tym ujęciu – sztuką językowej ewokacji. Wraz z zanikiem sprawności ewokatywnych języka ginie to, co nazywamy poezją.

Jeśli trafne jest to określenie istoty poezji, to wielokierunkowe przekraczanie granic w obrębie tekstu stanowi równocześnie źródło jego ewokatywności. Stwarza bowiem zupełnie nowe sytuacje, nowe napięcia i spiętrzenia, które uwyraźniają to, co można by nazwać sytuacją sporu. Konflikt uintensywnia istnienie i dlatego jest ważną metodą ewokacji.

Lecz i odwrotnie: sam proces ustawicznej transgresji podlega ewokacji, uobecnieniu. Obcując z poezją wchodzimy w przestrzeń otwarcia, uwalniania się od różnorodnych ograniczeń lub stwarzania własnych, „innych” uporządkowań – z wyboru. Obcujemy z rzeczywistością przekraczającą siebie, która przewyższa tę na co dzień przez nas rozpoznawaną. Z rzeczywistością głębszą, bardziej absolutną, do której tęsknimy, której się obawiamy, którą przeczuwamy lub w którą wierzymy. Rzeczywistość to nie-zwykła, nazywana niekiedy rzeczywistością „świętującego sensu”, różnie zresztą przez różnych rozumiana, odczuwana, doświadczana. Poezja przez swą istotę wprowadza w sytuację spotkania z transcendencją, jej jakościami i wartościami. Homo transcendens mógłby być synonimem poety.

*

Od jakiegoś czasu podejmowana jest przez wielu problematyka sacrum w badaniach literackich. Obejmuje ona przecież nie tylko motywy religijne, religijne nacechowanie stylu, postawę religijną podmiotu mówiącego czy też gatunki literackie o religijnej genezie bądź funkcji. Wskazuje także na transcendentny, wręcz sakralny horyzont poezji i sztuki w ogóle, z którym badający te dziedziny twórczości człowieka, piszący o nich, musi się liczyć, aby nie być niewrażliwym na to, co dla nich – tak bardzo istotne. Co więcej, musi się liczyć, aby uniknąć takich czy innych, znanych historii wiedzy o sztuce, interpretacyjnych zniekształceń czy wyraźnych nadużyć, które wynikały z apriorycznego usuwania w cień „wyższych” jej aspiracji. Licząc się jednak z transcendentną istotą sztuki, powinien też każdy jej badacz pamiętać o wymaganiach nauki, respektować przez nią zakreślone granice i granic tych dla żadnych, choćby i zbożnych, celów nie przekraczać.

Józef FERT

OKRUCHY BEZRADNEJ DOBROCI...

Cóż proponuje nam Herbert? Nieustanną aktywną wolę prawdy. Nieustanną czujną wierność życiu. Być może, będziemy wówczas [...] być – jak mistrzowie holenderscy, całkowicie zanurzeni w życiu i odbierający od niego [...] honoraria.

W szkicu *Łaska kata* w tomie *Martwa natura z wędzidłem*¹ Zbigniew Herbert opowiada o ostatnich chwilach Jana van Oldenbarnevelta², a właściwie o obrazie, z którego Wielki Pensjonariusz spoziera na poetę jak „wielki, stary, konający żółw na piasku – zapadający się coraz głębiej”. Herbert patrzy w spłowiele oczy portretu, namalowanego przez nieznanego mistrza, i relacjonuje niezwykle zdarzenie, jakie towarzyszyło egzekucji tego męża – ongiś zasłużonego współtwórcy niepodległej mieszczańskiej Holandii, obecnie – zwykłego skazańca. Rzecz dzieje się późnym popołudniem:

„Kat prowadził skazańca do miejsca, gdzie jeszcze zatrzymało się światło, i mówił: «Tutaj, wielmożny panie. Będzie pan miał słońce na twarzy».

Można zadawać sobie pytanie, czy kat, który ściał głowę Wielkiego Pensjonariusza, był katem dobrym. Dobroć kata polega na tym, że wykonuje on swoje zadanie szybko, sprawnie, i niejako bezosobowo. [...]. Jego cnotą powinno być milczenie i powściągliwy chłód. Powinien zadać cios bez nienawiści, bez współczucia, bez uniesienia.

[...] Kat – rzemieślnik śmierci stał się postacią dwoistą i pełną znaczenia, kiedy rzucił w ostatnim momencie okruch bezradnej dobroci”.

Oglądam ten Herbertowski „medalion” i zastanawiam się, czy autor pod słowem „kat” nie ukrył jakiegoś innego słowa, a pod tym „innym” jeszcze innego? I może k a t to po prostu pseudonim p o e t y?

¹ Wrocław 1993, s. 137-139.

² „Jan van Oldenbarnevelt, polityk holenderski (Amersfoort 1547 – La Haye 1619), Wielki Pensjonariusz Holandii, który służył Wilhelmowi Milczącemu. Przyczynił się ogromnie do ustanowienia republiki Zjednoczonych Prowincji (przymierza z Francją i Anglią, rozwoju handlu, dwunastoletniego pokoju z Hiszpanią, 1609). Bronił republiki przeciwko Maurycemu z Nassau, który go skazał”. (Tłum. red.), *Le petit Robert*, w: *Dictionnaire universale des noms propres*, Paris 1991.

Ale idźmy dalej, skoro twórca *Pana Cogito*, odkrywając potencjalną „perłę” sensu w wyplówałym od starości zdarzeniu – dziś liczącym już 372 lata – dawno ruszył w dalszą drogę wśród znaków znaczenia, z jakich utkany jest świat (a przynajmniej ten zauważany przez poetę).

Czy nie przypisuję mu jednak czegoś więcej, niż on sam by sobie życzył? Posłuchajmy innego lirycznego sprawozdania. Oto przypowieść *Pan Cogito a perła*:

„Czasem przypomina sobie Pan Cogito, nie bez wzruszenia, młodzieńczy swój marsz ku doskonałości, owe juvenilne per aspera ad astra. Otóż zdarzyło mu się pewnego razu, gdy spieszył na wykłady, że wpadł mu do buta mały kamyk. Umieścił się złośliwie między żywym ciałem a skarpetką. Rozsądek nakazywał pozbyć się intruza, ale zasada amor fati – przeciwnie, znoszenie go. Wybrał drugie, heroiczne rozwiązanie.

Z początku wyglądało to niegroźnie, po prostu doskwieranie i nic więcej, ale po jakimś czasie w polu świadomości pojawiła się pięta, i to w momencie, kiedy młody Cogito mozolnie chwycił myśl profesora rozwijającego temat pojęcia idei u Platona. Pięta rosła, nabrzmiewała, pulsowała, z bladoróżowej stawała się purpurowa jak zachodzące słońce, wypierała z głowy nie tylko ideę Platona, ale wszystkie inne idee.

Wieczorem przed udaniem się na spoczynek wysypał ze skarpetki obce ciało. Było to małe, zimne, żółte ziarenko piasku. Pięta była przeciwnie duża, gorąca i ciemna od bólu”³.

Pięta – nie perła. Ciemna od bólu pięta – nie nieśmiertelna idea. A jednak Herbert porusza tu stary jak świat łańcuch asocjacji: cierpienie – idealizacja – dzieło. Oto przykład sprzed wieku:

„Dla smakoszów intelektualnych, znających się na wytworności wyrobów umysłowych, był to wytrysk diamentów, z których każdy w promiennym łonie zawierał myśl”⁴.

To jeden z autentycznych gestów entuzjazmu wobec pewnego dzieła – przez moment zachwycającego, następnie kompletnie zapomnianego na pół wieku. Do wieńca komplementów dla wielkiego poety – źródła owego „wytrysku diamentów” (choć może to tylko w samym słuchaczu-recenzencie było to źródło) – zaraz wplotło się trochę cierni (zapewne dla stymulowania procesu krystalizacji następnych jego arcydzieł). Krytyk, ukryty pod łatwo wówczas czytelnym pseudonimem „Dr Omega” (Józef I. Kraszewski), dzieło tak wy-

³ Zob. Herbert, *Pan Cogito*, Wrocław 1993, s. 13.

⁴ Cytat z anonimowego sprawozdania z publicznej lektury *Rzeczy o wolności słowa* Cypriana Norwida, opublikowany w krakowskim „Czasie”, nr 117 z 1869. Autorką sprawozdania była, być może, Zofia Węgierska, ostatnia wielka przyjaźń poety (por. *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, wybór tekstów, opracowanie i wstęp M. Inglot, Warszawa 1983, s. 119-121; omyłka: łonie – tomie).

soko przez innego recenzenta wyniesione wyrzuca bez wahania poza nawias społecznej uwagi, a to, niestety, odniósł również do samego autora. Oto jak się to robiło w ubiegłym wieku:

„Mówią, że perła o blaskach opalowych jest konchy chorobą, mówią, że kosztowne balsamy ze zranionych tylko rdzeni płyną – miałaby poezja być także owocem organicznego jakiegoś zwichnięcia? Niechże nas Bóg obroni, byśmy tak sądzić mieli, lecz mimowolnie myśl ta się narzuca, patrząc na istne chorobliwe organizacje niektóre poetyczne, na rozbolełe dumy i niedotkliwe ich zranienia, na to ubóstwianie samych siebie i rozklęczenie przed swym Geniuszem tych, co się mają za wieszczą”⁵.

Konkluzja obszernego omówienia dzieła jest mordercza: „Nigdy ani Mickiewicz, ani Słowacki, ani Krasiński [...] nie zbliżyli się tak twórczością do chaosu [...]. Do dwóch bogów przybywa nam trzeci. Bóg – ruina – Norwid”⁶.

Łańcuch zgrzyta i sypie się z niego rdza patetycznej przesady, jaką obrósł w ciągu wieków i pokoleń – wśród wszystkich ufnych, nieszczęśliwych i zadufanych.

Ale w Herbertowskiej przypowieści jest coś więcej niż zimna ironia wiedzy o niemożliwym – tli się też nieprawdopodobny okruczeństwo czegoś innego, choć przecie oderwanego od pnia absurdu i groteski. I ono nas może ocalić od udręki bezsilnej gestykulacji? Czy jest nią idea ludzkiej doskonałości? Owego maksimum człowieczeństwa jako całości intelektualnej i moralnej? Doskonałości, która nie odwraca oczu od niedoskonałego – jedyne, jakie znamy – życia? Doskonałości, którą trzeba odkryć na nowo... Oczywiście, Herbert wysyła w niepewną podróż nie tylko swoje literackie kreacje (wśród nich najbliższego mu przyjaciela Pana Cogito), ale też sam próbuje podążać za nimi (narażając się niejednokrotnie na niemiłe konsekwencje jawności słowa i czynu...).

W „marszu ku doskonałości” Pan Cogito odwiedza lustro, w którym mgłą się jakieś twarze – nieskończony palimpsest doświadczeń własnych i ogólnoludzkich; przywołuje z przeraźliwych odchłani dzieciństwa postaci ojca, matki, siostry, rodzinne miasto; rozmyśla o perle i o piekle, o przepaści i o sekwoi, o magii i o Spinozie, o zmarłym przyjacielu i o Judaszu... nie ma końca rozmyślanom Pana Cogito. Jest to bodaj jedyna racja jego istnienia, toteż gramoląc się z odchłani swoich przeczuć, odczuć, odwołań, przywidzeń, przesyśleń i przewąchań próbuje za wszelką cenę przybierać postawę wyprostowaną,

⁵ Dr O m e g a [Józef Ignacy Kraszewski], *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”*. Dodatek do wychodzącego w Dreźnie i redagowanego przez Kraszewskiego pisma „Tydzień Polityczny, Naukowy, Literacki i Artystyczny” 1870, nr 1 (cytat z antologii *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, s. 121-123).

⁶ Tamże, s. 123.

czyli racjonalną. Ale jakże pogodzić ze sobą w jednym akcie mowy tyle tak wewnętrznie skłóconych zadań: godność, racjonalność, poetyckość? A może po prostu jest jednym z tych, co dali się uwieść dawnym tęsknotom i fobiom Starego Poety:

Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej,
która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą
i pozwoliłaby się porozumieć nie narażając nikogo,
autora ni czytelnika, na męki wyższego rzędu.

W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego:
powstaje z nas rzecz, o której nie wiedzieliśmy że w nas jest,
więc mrugamy oczami, jakby wyskoczył z nas tygrys
i stał w świetle, ogonem bijąc się po bokach⁷.

Racjonalność i irracjonalizm, o których nie może jednak orzec, iż płyną z górnych i zupełnie czystych źródeł... A może współczesny mędrzec powinien się po prostu zadowolić resztkami ze stołu nauk i nie zazierać za kulisy wiedzy prowadzącej do poznania prawdy – czyli „obiektywności”? Może powinien cierpliwie czekać na efekt obiecywany tak solennie przez tych, którzy operują m e t o d ą, a dla skrócenia czasu sobie i innym oczekującym, acz nie wezwanym, kłaść pasjansa kalamburów? Czy nie zauważył, że przed bramami poznania stoi Anioł z ognistym mieczem błęd u l o g i c z n e g o... na szczęście i on ma kłopoty: „Kłopot w jednolitym traktowaniu rodzajów błędów logicznych sprawiają wadliwości językowe, zwane semiotycznymi. Trudność rodzi się stąd, iż nie są to niedoskonałości samej czynności myślenia ani poznawania, jak inne błędy logiczne. Mają w sobie coś z błędu praktycznego, choć z drugiej strony stanowią najczęstsze źródło defektów myślenia zakończonego asercją zdania. Tak więc trudno byłoby je traktować jako wady pozalogiczne. Dla uniknięcia jawnej nieścistości można by wprowadzić na pograniczu błędów myślowych (teoretycznych) i pozamyślowych (praktycznych) pośredni typ błędów tzw. prakseologicznych, do których kwalifikowałyby się właściwe wadliwości semiotyczne i w pewnym stopniu metodologiczne. Błędy prakseologiczne stanowiłyby naruszenie warunku sprawności wykonywanych czynności, tj. celowości, skuteczności i ekonomiczności”⁸.

Jak więc jest dobrze? Jak stosownie? Praktycznie? Prakseologicznie? Przyzwoicie...

⁷ Początek wiersza *Ars poetica?*. Cz. Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 337.

⁸ S. Kamiński, *Metoda i język. Studia z semiotyki i metodologii nauk*, do druku przygotowała U. M. Żegleń, w: *Pisma wybrane*, t. 3, Lublin 1994, s. 219.

Nie powinien przysyłać syna

zbyt wielu widziało
przebite dłonie syna
jego zwykłą skórę

[...]

lepiej było królować
w barokowym pałacu z marmurowych chmur
na tronie przerażenia
z berłem śmierci⁹

Ale czy poezja ma nas zawsze prowadzić jedynie w stronę klęski: szyderstwa, szubienicy, boku otwartego włócznią... irracjonalnej nadziei zmartwychwstania?

Syn – minie pismo, lecz ty spomnisz, wnuku,
Co znika dzisiaj (iż czytane pędem)
Za panowania Panteizmu-druku,
Pod ołowianej litery urzędem¹⁰;

A może z tym „powołaniem poety” jest zupełnie inaczej, to znaczy tak, jak sądził Gombrowicz, że nie my mówimy językiem, ale „język nami mówi”? Więc nie warto aż tak się tym wszystkim przejmować? Bawić się językiem? Dostarczać godziwej rozrywki innym? Czerpać z usług godziwe zarobki...

Cytowany wcześniej Czesław Miłosz podejrzewa, że „[...] sztuka poczyna się z nienormalności, z mniej czy bardziej maskowanej choroby, i że częścią tej nienormalności jest rodzaj moralnego kalectwa”¹¹.

To, co artystę u s p r a w i e d l i w i a, jest a r c y d z i e ł o, czyli coś tak koniecznego i naturalnego jak „spirale w muszli”, ale – snuje dalej swoje podejrzenia Miłosz – współczesna poezja ucieka od rzeczywistości i zamiast żłobić owe k o n i e c z n e „spirale”, chroni się w muszli „własnego” języka „jako w system luster czysto literackich odniesień”. Według Poety tendencja ta pochodzi z odczucia, że rzeczywistość jest „za trudna”¹². Wobec tego nie trzeba wykonywać dramatycznych gestów, lecz pokornie przyznać, że „umiemy wyrazić tyle tylko, na ile język, zawsze historycznie uwarunkowany, pozwala”¹³.

⁹ *Rozmyślania Pana Cogito o odkupieniu* – w cytowanym tomie *Pan Cogito*, s. 75n.

¹⁰ Z wiersza Cypriana Norwida *I. Vade-mecum* – w zbiorze: *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, s. 19.

¹¹ Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Lublin 1986, s. 161.

¹² Tamże, s. 162.

¹³ Tamże, s. 166.

A jednak nie do końca się to sprawdza; nie wszyscy współcześni chronią się w sztuczne raje własnych nieprzekładalnych „komunikatów” artystycznych. Owszem, tendencja, o której mówi Miłosz, jest nader mocna, może nawet dominująca. Rzecz w tym, że choć raz po raz artyści rozbijają się o mur rzeczywistości, która jest „za trudna” (ale mimo że to najczęściej popycha ich do ucieczki w wykreowane przez siebie „bezpieczne” nadrzeczywistości, nie należy naigrawać się z tej ich trwogi przed wyrażaniem niewyraźnego, a tym bardziej popychać ich do kłamstwa), to obok tego, prawdopodobnie głównego nurtu współczesności, toczy swe zimne wody inny nurt, ten śmietelnie odważny, ten balansujący na granicy banału i opowiadki z morałem, ten okrutny dla siebie i świata niczym lancet chirurga zaprzątniętego myślą o poznaniu całej prawdy, niezależnie, czy pacjent przeżyje, czy też nie – nurt poezji, która pragnie dotrzeć do tajemnicy, poznać ją, wyrazić, zamiast krzyku proponując „łaskę półtonów”:

krzyk dotyka ciszy
ale przez ochrypnięcie
a nie przez wolę
opisania ciszy¹⁴

Taką drogą postępując idzie się najczęściej „wśród odwróconych plecami i obalonych w proch” (*Przesłanie*), w nagrodę za wierność zbiera się „chłostę śmiechu zabójstwo na śmietniku”... ale jeśli ktoś wybrał wierność p r a w d z i e, nie ma alternatywy.

Czy jednak decydujący się pójść za Panem Cogito zyskuje coś naprawdę? Raczej niewiele, a nawet całkiem prawdopodobne, że nic, gdyż na tej drodze nic się ostatecznie nie zdobędzie z tego, co ludzie rozsądni nazwali zdobyczą, nie uchyli się też ołowianych kulis prawdy, nie dostąpi się szczęścia... Ale może „postawa wyprostowana” ma inne przeznaczenia; może ocala ostatnie włókna racjonalności – ludzką godność, czyli świętość. Może da odczuć odpowiedzialność za siebie, za ludzkość, świat, prawdę... choćby były tylko złudzeniem. A jaką perspektywę otwiera wybór drogi bezpiecznej niewoli, fronetycznego chaosu, znieczulonej śmierci? I dlaczego to współczesność coraz wyraźniej – i nie od dzisiaj zdaje się, skręca w tę stronę? „Znakomita część sztuki współczesnej opowiada się po stronie chaosu, gestykuje w pustce albo mówi o historii własnej jałowej duszy”¹⁵.

I jaka jest „przeciw włóczy złego” nasza tarcza, nas „ludzi z końca wieku”? A może przez te sto lat, od chwili, w której zabrzmiały gorzkie i bez-

¹⁴ *Pan Cogito a pop*, s. 51.

¹⁵ *Cena sztuki* – w tomie *Martwa natura z wędzidłem*, s. 45.

nadziejne pytania innego poety¹⁶, nic się nie zmieniło, jedynie okrucieństwu wewnętrznego doświadczenia świata pozbawionego metafizycznych fundamentów historia dopisała praktyczne okrucieństwo systemów społecznych, eksperymentujących ze śmiercią jako narzędziem porządkowania stosunków społecznych?

Cóż proponuje nam Herbert? Nieustanną aktywną wolę prawdy. Nieustanną czujną wierność życiu. Być może, będziemy wówczas b y ć – jak mistrzowie holenderscy, całkowicie zanurzeni w życiu i odbierający od niego stosowne (tj. wystarczające do egzystencji, choćby tylko zdawkowej) honoraria:

„Można im tylko zazdrościć. Jakiegokolwiek były nędze i blaski, zawody i klęski ich kariery, rola ich w społeczeństwie, ich miejsce na ziemi były niekwestionowane, zawód uznany powszechnie i tak oczywisty jak zawód rzeźnika, krawca czy piekarza. Nikomu nie przychodziło do głowy pytanie, po co istnieje sztuka – ponieważ świat bez obrazów byłby po prostu niepojęty”¹⁷.

Droga Herberta jest możliwa. Jego wierność życiu jest owocna. Wprawdzie –

cmentarze rosna maleje liczba obrońców
ale obrona trwa i będzie trwała do końca

i jeśli Miasto padnie a ocaleje jeden
on będzie niósł Miasto w sobie po drogach wygnania
on będzie Miasto¹⁸

Oczywiście, pewności spojrzenia na świat okiem artysty nie zawsze towarzyszy równie spokojne doświadczenie jego realiów. Zresztą znak zapytania nie jest najgorszym ze znaków kultury...

„Kat van Oldenbarnevelta złamał reguły gry, wyszedł ze swojej roli, co więcej – naruszył zasady etyki zawodowej. Dlaczego tak postąpił? Był to na pewno czysty odruch serca. Ale czy skazaniec, odarty z ziemskiej glorii, nie dopatrzył się w tym szyderstwa?”

¹⁶ Słowa z wiersza Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Koniec wieku XIX* – w tomie *Poezje*, seria II, Kraków 1894, s. 13-14.

¹⁷ Tamże, s. 44n.

¹⁸ Wiersz z roku 1982: *Raport z oblężonego Miasta*; pierwodruk w tomie wydanym w drugim obiegu: Z. Herbert, *18 wierszy*, Kraków 1983, Oficyna Literacka (cytat z edycji *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992, s. 102).

Rafał A. ZIEMKIEWICZ

POLSKA FANTASTYKA – SPOTKANIE TRZECH POKOLEŃ

Fantastyka była w PRL szczeliną, w której znaleźli azyl ludzie twórczy, zatroskani teraźniejszością i przyszłością, nawykli do analizowania różnych historycznych sytuacji i oglądania świata z różnych punktów widzenia. Dzisiaj ten zgromadzony wówczas ludzki i intelektualny kapitał procentuje.

James Graham Ballard określił ją mianem „literatury przezroczystej”. Niby istnieje, ma zapalonych zwolenników, ale przez ludzi z zewnątrz rzadko bywa dostrzegana, a jeśli – to poprzez dalekie od prawdy stereotypy. Czasami wychodzi jej to na dobre – i tak właśnie stało się w dwóch ostatnich dekadach istnienia PRL.

Mowa o fantastyce, czy też, jak to się dawniej przyjęło określać: science fiction. Zachodni literaturoznawcy poświęcili jej wiele prac, opisując ją jako zjawisko raczej kulturowe niż literackie. Ale nie przeszkadza im to zaliczać wielu wywodzących się z tego obszaru pisarzy do kanonu anglojęzycznej prozy XX wieku (by wymienić tylko Raya Bradbury’ego, Philipe’a K. Dicka, Ursulę K. Le Guin czy Kurta Vonneguta jr.).

Na Zachodzie jednak, zwłaszcza w USA, krytyk jest po prostu badaczem, dla którego analiza „mydlanych oper” może być równie ciekawa, a może nawet ciekawsza, niż analiza wierszy uhonorowanych Noblem. W Polsce natomiast krytyk czuje się przede wszystkim „arbitrem elegancji”, promotorem i kapłanem Sztuki, który samym swym zainteresowaniem nobilituje utwór, autora oraz jego środowisko. Dlatego też polska krytyka od lat konsekwentnie stara się fantastyki nie dostrzegać¹. Moim zdaniem powinna tego żałować: przez ten dziwny dąs przeoczyła okazję równie rzadką i ciekawą, jaką na przykład dla geologów byłaby możliwość obserwowania na własne oczy procesu wypiętrzania się wulkanu. Straciła okazję prześledzenia, jak literatura użytkowa, konwencjonalna, o ambicjach ograniczonych do rozrywki, dydakty-

¹ Wyjątkiem jest twórczość Stanisława Lema, ale i o niej nasi literaturoznawcy dowiedzieli się dopiero z krytycznoliterackich kwartalników niemieckich. Zresztą Lem, być może także wskutek okazywanego mu lekceważenia, sam bardzo głośno odżegnywał się od swych korzeni, co pozwoliło krytykom rozgrzeszyć się z nieuwagi zgrabnym frazesem: „mimo pozornej przynależności do konwencji SF, jest to literatura wartościowa...”

ki i stawiania paranaukowych hipotez, gwałtownie awansuje, biorąc nagle na siebie zadania, wydałoby się, wielokrotnie przekraczające jej możliwości.

OD GERNSBACKA DO CAMPBELLA

Ujmując rzecz od strony historycznoliterackiej, science fiction (SF) narodziła się z połączenia tendencji do wybiegania myślą w przyszłość, oświeceniowej fascynacji postępem technicznym i rozwojem nauki oraz pozytywistycznego scjentyzmu. Za jej prekursorów i klasyków przyjęło się uważać Julesa Verne'a i Herberta George'a Wellsa², jednak osobne zjawisko kulturowe uczyniła z niej amerykańska literatura popularna. Za sprawą Hugo Gernsbacka, wydawcy jednego z popularnych magazynów, Verne'owski „romans naukowy” zamienił się w SF, taką, jaka do dziś kojarzona jest potocznie z tym określeniem: uprawdopodobnioną naukowo (lub częściej pseudonaukowo) baśń o kosmicznych raketach, robotach i kosmitach. Nie jest przypadkiem, że taka forma fantazjowania, oferowanego w obiegu literatury popularnej, a nie – jak dotąd – wysokiej, zaistniała właśnie w USA, w kraju, gdzie po raz pierwszy pojawiły się taśmy fabryczne, domowy sprzęt zmechanizowany czy sieci telewizyjne. Ameryka Północna była w początkach stulecia krajem najbardziej zwróconym w przyszłość, przekonanym, iż niesie Złoty Wiek dla ludzkości – a zarazem krajem, w którym postęp techniczny najszybciej i na najszerszą skalę wkroczył w życie szarego, prostego człowieka, zmieniając je na lepsze.

Poetyka, zaproponowana przez Gernsbacka, została doprowadzona do doskonałości w latach czterdziestych i pięćdziesiątych naszego wieku przez Johna W. Campbella, czołowego wydawcę i animatora klasycznej SF. Oczyszczył on fantastykę naukową z elementów romansu oraz powieści awanturkowej i narzucił jej solidne wymagania, nie artystycznej wprawdzie, ale merytorycznej natury. Był to przede wszystkim wymóg naukowego prawdopodobieństwa. Klasyczna, Campbellowska SF nie uwodzi czytelników sensacyjnymi fabułami, wątki miłosne są w niej prawie nieobecne, bohaterowie zaś wydają się bladzi i stereotypowi. Jej silną stroną jest natomiast projektowanie zastosowań dla jeszcze nie opracowanych technologii. Autorzy SF współtworzyli wiele spośród mitów współczesnej kultury popularnej: to oni zarazili ludzkość marzeniem o lotach kosmicznych, wymyślili telewizję satelitarną, komputery i dziesiątki rozmaitych wynalazków. Sam Campbell do końca życia za swój najwięk-

² Do tej listy należałoby dołączyć także Jerzego Żuławskiego, którego trylogia *Na Srebrnym Globie – Zwycięzca – Stara Ziemia* mogłaby równie zapładniająco wpłynąć na wyobraźnię pisarzy przełomu wieków. Niestety, to znakomite dzieło nie zaistniało poza polskim obszarem kulturowym.

szy sukces uważał wydrukowanie w 1942 roku opowiadania o budowie nowego rodzaju broni wykorzystującej energię rozszczepionego jądra atomu. Opowiadanie podawało szczegóły technologiczne tak bliskie temu, nad czym pracowali uczestnicy tajnego „Projektu Manhattan”, że autor i wydawca zostali zatrzymani przez FBI pod zarzutem szpiegostwa.

Klasyczna SF była swoistą zabawą naukowców, inżynierów i młodych entuzjastów nauki – jeśli można to tak określić: „igraszką ścisłego umysłu”. Pisali i czytali ją zazwyczaj ludzie profesjonalnie związani z naukami ścisłymi, studenci i młodszy pracownicy naukowcy. Specyficzna tematyka opowieści narzuciła specyficzną formę ich pisania i odbioru – autorzy SF całkiem otwarcie czerpali od siebie nawzajem, korzystali z tej samej, wspólnej składnicy rekwizytów, scenerii i wątków fabularnych. Było to warunkiem rozwoju: prekursorzy „romansu naukowego” musieli poświęcać znaczną część każdego utworu na uprzywilejowanie czytelnikowi fantastycznego świata i tłumaczenie go nawet poprzez wplatanie w tekst rysunki i wykresy. Dopiero dzięki upowszechnieniu się w klasycznej SF zasady „serialowości”, ich następcy mogli w penetrowaniu budowanego wspólnym wysiłkiem uniwersum pójść znacznie dalej. Zapłacili jednak za to zamknięciem się na długie lata w „getcie SF”, w kręgu zaprzysięgłych zwolenników rozumiejących zasady gry w pół słowa. Dla ludzi spoza tego kręgu ich produkcje były po prostu niezrozumiałe; wejście do grona miłośników SF wymagało swoistego wprowadzenia, zapoznania się z kanonem lektur, bez których niemożliwy był odbiór nowo powstałych utworów³. Stąd czytelnicy SF („fanowie” – jak przyjęło się mówić w środowisku) przejawiali zawsze nieporównywalnie silniejszą, niż odbiorcy innych popularnych gatunków, skłonność do zrzeszania się w klubach i federacjach (czyli w tzw. fandomie), wydawania amatorskich pism (fanzinów) oraz organizowania krajowych i międzynarodowych zjazdów (konwentów).

Wiele utworów, uważanych dziś za klasyczne i ważne w rozwoju fantastyki, pozostawało w tym czasie poza obiegiem magazynów i kieszonkowych serii w kolorowych okładkach. Częściowo poza nim istniał fantastyczny horror i tak zwana fantasy, czyli odmiana fantastyki rezygnująca z pozorów naukowego prawdopodobieństwa⁴. Całkowicie w „wysokim” obiegu literackim funkcjonowały antyutopie Huxleya, Orwella czy Stapledona. Utwory te były wciągane

³ Opis takiego „nawrócenia” i inicjacji w SF zawarła m.in. Vera Graaf w przedmowie do książki poświęconej klasycznej SF: *Homo futurus* (Warszawa 1975, PIW, Biblioteka Krytyki Współczesnej).

⁴ Fantastyka tego rodzaju miała swoje magazyny (np. amerykański „Weird Tales”, założony dziesięć lat przed „Amazing Stories” Gernsbacka) i serie książkowe, nie wytworzyła jednak tak zamkniętego grona odbiorców i w miarę odchodzenia SF od naukowości, łączyła się z nią: zawsze zresztą traktowano ją jako ten sam segment rynku. Obecnie w praktyce wydawniczej nie oddziela się SF od fantasy.

w obręb „getta” i uznawane za „swoje” przez fandom dopiero w późniejszym czasie, w ramach stopniowej ewolucji gatunku, która doprowadziła do jego otwarcia – mówiąc najprościej do przemiany science fiction w fantastykę.

W SŁUŻBIE POPULARYZACJI

Mimo znakomitej tradycji twórczości Żuławskiego i Grabińskiego, polska fantastyka więcej zawdzięcza amerykańskiej SF niż rodzimym prekursorom. W czasie zaborów, choć generalnie literatura nasza wyznaczała sobie wtedy inne zadania, znalazło się w niej miejsce zarówno na adresowane głównie do młodzieży „romanse naukowe” w typie Verne’a⁵, jak i na pogłębioną refleksję nad przyszłością. Jednak w okresie międzywojennym Polska była krajem nabyt cywilizacyjnie zacofanym, aby mogła się pojawić podobna do amerykańskiej, popularna SF, zafascynowana postępem wiedzy i techniki. Te same impulsy, które stworzyły ją w USA, u nas inspirowały awangardową poezję futurystów i poezję grupy Peipera – rzecz po prostu dotyczyła zbyt wąskich kręgów społecznych. Natomiast w rolę pełnioną w Ameryce przez SF weszły w międzywojennej Polsce awanturniczo-przyszłościowe romanse o wymarzonej polskiej mocarstwowości, odpieraniu najazdu hord ze Wschodu i przeciwdziałaniu knowaniom obcych wywiadów, usiłujących wykraść genialne wynalazki rodzimych naukowców lub inżynierów⁶. Wszystko to pozostawało na marginesie naszej literatury. Taka sytuacja utrzymywała się także w pierwszych latach powojennych, zanim literatura popularna nie została całkowicie eksterminowana w ramach socjalistycznej polityki kulturalnej państwa.

Na tym tle pojawiło się po wojnie kilku prekursorów science fiction, z których jedynie Stanisław Lem, czerpiący inspirację głównie z twórczości Żuławskiego i Wellsa, zdołał zająć trwałą pozycję w ówczesnym życiu literackim (jak zresztą wynika ze wspomnień pisarza, decyzja ostatecznego poświęcenia się fantastyce w dużym stopniu była skutkiem przypadku i zablokowania przez wydawniczą cenzurę jego prozy współczesnej). Mniej fortunni rówieśnicy Lema dość szybko zniechęcali się i milkli, przechodząc do dziennikarstwa lub twórczości popularnonaukowej; część z nich wróciła do fantastyki w latach siedemdziesiątych.

⁵ Wśród tego typu prozy zwraca uwagę kilkanaście powieści Władysława Umińskiego, łączącego przygodową fabułę – głównie podróżniczą – z rozbudzaniem zainteresowania nauką i techniką oraz umiejętnie przemyślanym kształtowaniem postaw patriotycznych.

⁶ Z niezliczonej gęstwy brukowych wydań wymieńmy tylko powieści takie, jak: *A gdy komunizm zapanuje* i *Wyspa Lenina* Edmunda Jezierskiego, *Huragan od wschodu* Wacława Niezabitowskiego czy *Czandu* Stefana Barszczewskiego; po wojnie przykładem tego typu piśmiennictwa jest socjalistyczna utopia Zygmunta Sztaby *Gięda przestaje notować*.

Natomiast pojawienie się w Polsce odpowiednika Campbellowskiej, „serialowej” SF było zasługą nieustrudzonego popularyzatora nauki i techniki, Zbigniewa Przyrowskiego, i początkowo nie miało ono nic wspólnego z literaturą. Przyrowski, który w połowie lat pięćdziesiątych wydawał czasopismo „Młody Technik”, dowiedział się po prostu, iż na wielu zachodnich uczelniach technicznych zachęca się studentów do czytania i pisania fantastyki naukowej. Uznawszy, że to dobra metoda rozwijania technicznych zamiłowań i ścisłego myślenia, zaczął zamawiać tego rodzaju opowiadania u krajowych autorów. Początkowo szło to niezwykle opornie, ale z czasem SF stała się nieodłączną częścią pisma, a sam „Młody Technik”, organizujący konkursy i zbierający swe najlepsze publikacje w antologiach, skupił sporą „stajnię” autorów, z której wyszło wielu pisarzy znaczących dla tego gatunku.

Model science fiction, jaki uprawiano na łamach „Młodego Technika”, dziś jest już definitywnie zamknięty i wyczerpująco opisany przez krytykę⁷. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ten typ prozy traktowany był przez państwo nieco lepiej niż, dajmy na to, literatura kryminalna lub romanse. Science fiction broniła się swoimi walorami dydaktyczno-popularyzatorskimi, swoim nakierowaniem na „śluszne” tematy, jak podbój kosmosu czy postęp techniczny; sprzyjało jej poparcie, jakiego w czasie wyścigu w kosmos udzielano naukowym fantazjom w „bratnim Związku Radzieckim”. Pod koniec lat pięćdziesiątych zaczęto ostrożnie wpuszczać na nasz rynek przekłady klasycznej SF amerykańskiej, obowiązkowo równoważone odpowiednią dawką fantastyki sowieckiej. Pojawiły się pierwsze serie książkowe, na czele z najdłuższą i najbardziej zasłużoną serią „Fantastyka – Przygoda” wydawnictwa „Iskry”. W tym samym wydawnictwie ukazało się na początku lat siedemdziesiątych sześć tomów corocznego almanachu *Kroki w nieznane*, redagowanego przez Lecha Jęczmyka. Ponad czterystustronicowy tom za każdym razem prezentował znakomity wybór przekładów i najlepszych tekstów krajowych, uzupełniony szkicami popularnonaukowymi i krytycznymi. Była to właściwie namiastka branżowego pisma, które po wieloletnich, bezskutecznych staraniach miało zaistnieć dopiero w roku 1982. Dzięki *Krokom w nieznane*, trochę także dzięki seriom książkowym, środowisko ożyło, autorzy zaczęli stopniowo wychodzić na szersze wody, próbować swych sił w ambitniejszych zamierzeniach.

Na korzyść polskiej SF tego okresu przemawiał także fakt, iż utrzymała ona stosunkowo wysoki poziom merytoryczny i literacki. Mimo użytkowych zadań i braku ambicji artystycznych nie była piśmiennictwem, które by obra-

⁷ Ryszard Handke w pracy *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki* (Wrocław 1969) definiuje ten model jako „opowieść o cudownym wynalazku”. Nakreślony przez niego obraz wyczerpująco uzupełnił Antoni Smuszkiewicz pracą *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej* (Wrocław 1980).

żało inteligencję i smak wyrobionego odbiorcy. Autorzy musieli równać do wysokich czytelniczych oczekiwań, rozbudzonych i przez Lema, i przez przekłady. W sytuacji, gdy można było przełożyć i wydać zaledwie ułamek procenta tego, co by wydać należało, zarówno z amerykańskiej klasyki, jak i z SF rosyjskojęzycznej wybierano wówczas do prezentacji dokonania najlepsze, samą śmietankę. W początkach lat siedemdziesiątych, na tle ówczesnego pejzażu kulturalnego PRL, SF okazała się ofertą ciekawą także dla twórców pragnących czegoś znacznie więcej niż tylko postawienia w zbeletryzowanej formie śmiałej hipotezy.

CIENIE I BLASKI

Podczas rozmowy prowadzonej w telewizyjnym filmie o historii polskiej SF Zbigniew Przyrowski zwrócił moją uwagę na niezwykle ważną okoliczność, może jedną z głównych, z racji której science fiction w Polsce stała się czymś innym niż na Zachodzie. Otóż w latach, kiedy „Młody Technik” rozpoczynał promowanie rodzimej SF, środowisko polskich adeptów nauki i techniki było w ponadnormalnym stopniu nasycone ludźmi o zainteresowaniach humanistycznych i literackich. Zapowiadało się, że komunizm będzie trwać jeśli nie wiecznie, to w każdym razie jeszcze przez kilka pokoleń. Młodzi ludzie, wychowywani przez swe rodziny w tradycji patriotycznej, wchodząc w tym czasie w dorosłość, szukali sposobu przeniesienia przez nią w miarę czystego sumienia. Studia humanistyczne, sprowadzone do marksistowskiej indoktrynacji, nie dawały na to szansy, natomiast politechniki i nauki ścisłe, płacące znacznie mniejsze serwituty panującej ideologii, były dla nich drogą bezpieczniejszą, którą wybierali często nawet instynktownie.

Ta swoista pokoleniowa formacja inżynierów i naukowców z historycznego przymusu przyjęła science fiction ze szczególną sympatią, jako znakomity sposób dawania w wolnym czasie upustu literackim ciągłom, niejako na marginesie aktywności zawodowej. Z czasem pojawiła się pokusa, by w tych relaksujących opowiadaniach przemycić także coś z siebie, coś z prawdziwych emocji i ważnych dla autora przemyśleń. Z dzisiejszej perspektywy łatwiej ten proces prześledzić. Wówczas przebiegał on bardzo powoli, wymagania stawiane fantastyce przez wydawców praktycznie nie zostawiały miejsca na „wypisanie się”, nie było tradycji ani wzorców, które by do tego zachęcały – sam fakt, że w ogóle tak można, stawał się dla kolejnych autorów wielkim odkryciem. Mimo to wertując stare roczniki pisma można dostrzec, jak w miarę upływu czasu klasyczna SF w polskim wydaniu stopniowo „mądrzała”, nabierała wyrafinowania, także formalnego.

Lata siedemdziesiąte przyspieszyły tę ewolucję. W życie weszło kolejne pokolenie zainteresowanych literaturą młodych naukowców i inżynierów, ob-

ciężonych doświadczeniem Marca i Grudnia, przytłoczonych życiem w schizofrenicznym świecie postępującego rozkładu, maskowanego propagandą sukcesu. Science fiction była dla tej grupy pokoleniowej poważną ofertą przedarcia się ze swoimi uczuciami i myślami do odbiorcy⁸. Była literaturą żywą, zapładniającą intelektualnie. Wprawdzie książka 1984 Orwella pozostawała na indeksie, ale funkcjonowały na rynku dzieła takie, jak: *451^o Fahrenheita* Bradbury'ego, *Non stop* Aldissa czy *Drugi najazd Marsjan* Strugackich. Pokazywały one, że SF może być również metaforą świata realnego, może ponad swoje podstawowe funkcje pełnić także rolę języka artystycznego. Zaczęto pisać inaczej; styl „Młodego Technika” przestał być jedynym i najlepszym. Głównym ośrodkiem polskiej SF stał się na pewien czas – do czasu powstania „Fantastyki” – studencki dwutygodnik „Politechnik”, z którego wyszło wielu czołowych autorów gatunku.

Pojawił się wreszcie trzeci czynnik, zdecydowanie zmieniający obraz polskiej fantastyki – zorganizowany ruch jej miłośników. Pod koniec lat siedemdziesiątych kluby fanów SF w całej Polsce skupiały kilkanaście, może nawet kilkadziesiąt tysięcy osób, głównie uczniów i studentów. Pojawiły się polskie fanziny i ogólnokrajowe imprezy, zaczęto przyznawać fanowskie nagrody. Kluby stały się sposobem życia i dostarczały umysłowego fermentu⁹. Sam jestem jednym z ich wychowanków i pamiętam, jaką rolę w kształtowaniu moich gustów i poglądów odegrały cotygodniowe spotkania i nie kończące się dyskusje w warszawskim „Sfanie” i na konwentach. Moja opinia może zostać uznana za nieobiektywną, twierdzę jednak, że kluby fantastyki odegrały dla części mojego pokolenia taką samą rolę kulturotwórczą, jaką dla pokoleń poprzednich STS czy „Bim-Bom”.

Lata siedemdziesiąte przyniosły także niezwykle wzrost liczby czytelników fantastyki. Na ówczesnym rynku nie było właściwie nic „do czytania”, SF zastępowała więc nieobecnych MacLeanów i Ludlumów. Zastępowała także nieobecną literaturę współczesną, reagującą na realia życia. Książki były stosunkowo tanie, zresztą wobec charakterystycznego dla wysoko rozwiniętego socjalizmu zjawiska, jakim był chroniczny brak towarów w sklepach, nie było na co wydawać tracące z dnia na dzień na wartości pieniądze. Książki SF, bez

⁸ Ten proces wyczerpująco opisał Maciej Parowski w eseju *Kilkunastu Hamletów* (w: M. P a r o w s k i, *Czas fantastyki*, Szczecin 1990).

⁹ Jak zauważył Stanisław Lem opisując fandom zachodni, kluby fantastyki ściągały często ludzi na różne sposoby w swoim środowisku wyobcowanych, nie znajdujących z nim wspólnego języka. Trochę podobnie było i w polskim fandomie – dla mojego pokolenia kluby były swego rodzaju wspólnotą odmieńców, okularników i marzycieli, znajdujących w literaturze, nie tylko fantastycznej, odpowiedź na swoje poszukiwania, podczas gdy ich rumiani i wolni od bólu istnienia rówieśnicy woleli zbierać się raczej na dyskotekach i boiskach. Wydaje mi się to warte zaznaczenia, bo literatura w znacznej mierze jest właśnie dziełem odmieńców i dlatego też znaczenie fandomu było większe, niż wynikałoby to tylko z jego liczebności.

względu na autora, tytuł i zawartość, sprzedawano na pniu: trudno rzec, jakie mogłyby wtedy być ich nakłady, gdyby nie ustalano ich odgórnie przydziałami papieru. Sprzedanie dwustu, trzystu tysięcy egzemplarzy powieści złej, nudnej, czasem wręcz nie dającej się czytać, nie wydawało się wówczas problemem.

Ogromnie to polskiej fantastyce zaszkodziło. Stała się wręcz wymarzoną polem dla każdego, kto tylko umiał nagryzmolić parę zdań i miał znajomych mogących załatwić druk. Wiązały się z nią wielkie, jak na owe czasy, i niewyobrażalnie łatwe do zarobienia pieniądze. O ile wcześniej SF wydawana była rzadko, ale trzymała wysoki poziom, tak teraz dzieła ważne i autorzy z prawdziwego zdarzenia dosłownie zginęli w masie koszmarnych chałtur, bezwstydnej grafomanii, powielanych do obrzydzenia schematów. Czołowym wydawcą krajowej SF stał się partyjny koncern Krajowa Agencja Wydawnicza, bodaj jedyny wówczas mający zawsze pod dostatkiem papieru¹⁰, gdzie człowiek odpowiedzialny za wydawnictwa z dziedziny fantastyki nie krył nawet swego poglądu, iż wystarczy, by na jakimkolwiek poziomie lokowała się co dziesiąta wydana w jego serii książka. W rzeczywistości jednak przyzwoitego poziomu nie osiągała nawet co dwudziesta pozycja.

Co gorsza, w ówczesnym życiu kulturalnym, całkowicie zdominowanym przez „układy” i „dojścia”, najbardziej beznadziejne chałtury okazały się mieć najznakomitsze recenzje. Powstały potężne koterie wzajemnie się wspierających autorów, wydawców i tak zwanych działaczy, powiązanych partyjno-towarzyskimi układami korumpującymi krytyków. Na wielkich pisarzy zaczęto hałaśliwie lansować kompletnych grafomanów, publikacjom, będącym popisem złego smaku i pisarskiej nieporadności, towarzyszyły napuszone i głupie, pseudokrytyczne szkice, okrzykujące te wypociny jakąś nową, wielką jakością i trąbiące „koniec ery Lema”. Bardzo to wszystko odpychało środowisko literackie, które jeśli nawet było w pierwszej chwili ciekawe zjawiska, nie mogło nie nabrać szybko wobec niego dystansu. Zwłaszcza że dokonania naprawdę interesujące, autentyczne były w takiej sytuacji rynkowej niedostępne dla nikogo, poza zapalonymi zwolennikami wykupującymi je dosłownie spod lady. Nie wyłuskiwały ich także rządzone układami i zresztą wkrótce już przez nikogo nie traktowane poważnie recenzje. Nastąpiło w polskiej literaturze fantastycznej niezwykle rozszczepienie: z jednej strony wtedy właśnie zaczęła ona sięgać wyżej niż kiedykolwiek, przekształcać się w artystyczny język, anektować nowe tradycje; z drugiej zaś ten jej nurt przysypany został grubą warstwą hałaśliwej chałtury, znikając zupełnie z pola widzenia i zainteresowań uczestników tak zwanego życia literackiego.

¹⁰ Podstawowy nakład KAW wynosił 150 tysięcy egzemplarzy i na przełomie dekad 70-80 rozchodził się przez około dwa miesiące. Często następowały po nim dodruki, do trzystu tysięcy. W tym samym czasie „Czytelnik” czy „Iskry” wydawały fantastykę w nakładach 30-40 tysięcznych.

NOWE POKOLENIE

Polska literatura fantastyczna przeszła ten okres bez szczególnych strat tylko dzięki temu, iż udało się jej na taką sytuację odpowiedzieć stworzeniem własnego, alternatywnego życia literackiego. Tym właśnie niezależnym salo-
nem literackim stał się na przełomie dekad 70-80 fandom. Kreował on swoją literacką hierarchię, kontestując zarówno obojętność oraz niekompetencję krytyki głównego nurtu, jak i szalbierstwa oficjalnych zarządców fantastyki z nominacji wydziału kultury KC. Wyrazem tej hierarchii były przyznawane spontanicznie nagrody, pełne ognia i jadu recenzje ukazujące się w fanowskich drukach oraz frekwencja na spotkaniach autorskich. W klubach SF aktywnie działała większość pisarskiego narybku, wówczas jeszcze nastolatków, którzy za lat dziesięć mieli ukształtować zupełnie nowe oblicze polskiej fantastyki. Bez tego własnego, osobnego życia literackiego, dokonania posuwające SF do przodu i przydające jej pisarskich walorów mogłyby przejść nie zauważone, zginąć w masie, nie znajdując ani uczniów, ani kontestatorów.

Sukces ilościowy lat siedemdziesiątych przyciągnął rzesze czytelników i entuzjastów SF zupełnie innego rodzaju niż dotąd. Byli to najczęściej ludzie młodzi, wcale nie związani z nauką czy techniką, zupełnie nie zainteresowani sprawami, w których Campbell czy Przyrowski upatrywali jedyny sens fantastyczno-naukowego pisania. Kosmiczne pejzaże, skoki w czasie i inne atrybuty naukowej fantazji były dla nich istotne jedynie jako pożywka dla wyobraźni, także jako język metafory, skrótu, hiperboli, pozwalający oderwać się od szarej i odrażającej rzeczywistości stanu wojennego.

Przełom dekad był w polskiej fantastyce momentem wspaniałego, niepowtarzalnego spotkania trzech pokoleń. Przedstawiciel „inżynierów z przymusu”, Janusz A. Zajdel, złapał nagle, jak to określiła kształtująca się wówczas wewnętrzna krytyka SF, „drugi oddech”, publikując – z wielkimi kłopotami i perturbacjami – serię Orwellovskich, antykomunistycznych powieści, nazywanych wówczas „socjologicznymi”¹¹. Sekundowali mu w tym rówieśnik Edmund Wnuk-Lipiński i autorzy z „Politechnika”¹². Rzecz charakterystyczna: z wyznań autorów wynika, że zamiarem każdego z nich było napisać kolejną, klasyczną powieść SF, osnutą wokół naukowego bądź technicznego konceptu.

¹¹ Był to oczywiście eufemizm. Stosowniejsza nazwa „fantastyka polityczna” brzmiałaby wówczas jak donos.

¹² Do czołówki „fantastyki socjologicznej” przełomu dekad zalicza się powieści: Janusza A. Zajdla *Cylinder van Troffa*, *Limes inferior*, *Wyjście z cienia*, *Cała prawda o planecie Ksi*, *Paradyzja*; Edmunda Wnuka-Lipińskiego *Wir pamięci*, *Rozpad połowiczny*, *Mord założycielski*; Marka Oramusa *Senni zwycięzcy*, *Arsenał*, *Dzień drogi do Meorii*; Macieja Parowskiego *Twarzą ku ziemi*; Wiktora Żwikiewicza *Druga jesień*.

Dopiero podczas pracy pojawiała się pokusa innego pokierowania wątkami, wzbogacenia treściami dotąd w SF nieobecnyymi.

Te właśnie nowe treści okazały się spełniać oczekiwania gwałtownie zmieniającego się kręgu odbiorców. W fandomie fantastyka socjologiczna wywołała entuzjazm. *Limes inferior* i *Wir pamięci* okazały się prawdziwym objawieniem – w początkach lat osiemdziesiątych chyba nie było fanowskiej imprezy, na którą nie zapraszano by Zajdla i na której nie byłby on oblegany. Podobną popularność w fandomie zyskał sobie wówczas Marek Oramus, bardziej „gorący” od Zajdla w swych tekstach, piszący potocznym, żywym językiem, zrywający ostatecznie z bezpłciowością i bezbarwnością bohaterów klasycznej SF.

Ostatecznym dowodem zmiany była fala debiutów, jaką przyniosły lata osiemdziesiąte – fala znacząca już choćby tylko przez swe rozmiary, obejmująca w ciągu dekady kilkuset młodych autorów i parę tysięcy tekstów. O ile „fantastyka socjologiczna” rozsadzała Campbellowską konwencję (to znaczy spełniając jej wymogi, nasycala ją nowymi treściami), to młoda fantastyka lat osiemdziesiątych konwencję tę po prostu łamała i odrzucała. Naukowe prawdopodobieństwo, hipotezy, perspektywa całej cywilizacji – wszystko to poszło w ką, a zastąpione zostało „odjazdem”, wizją, metaforą, snem. Tradycyjne, inżyniersko-naukowe środowisko miłośników SF znalazło się teraz w zdecydowanej mniejszości. Fantastykę pisało się tak, jak się pisze młodzieńcze wiersze – po to, by podzielić się swoimi odczuciami, obawami, aby „odreagować” rzeczywistość¹³. Różnorodność podejmowanej tematyki i autorskich strategii czyni praktycznie niemożliwym opisanie zjawiska w tak krótkim i z konieczności zwięzłym tekście¹⁴. Znaczącą rolę w tej młodej literaturze odegrała poetyka, którą Lech Jęczmyk nazwał żartobliwie „fantastyką w stylu punk”. Pojawiły się próby podobne do brytyjskiej szkoły „kosmosu wewnętrznego” („inner space”), idące w stronę surrealizmu, malowania „krajobrazów duszy”. Pojawiła się też na szeroką skalę konwencja fantasy: z czasem doczekała się ona swojego polskiego mistrza w osobie Andrzeja Sapkowskiego, autora, któremu konwencja ta posłużyła do mogącej funkcjonować na różnych poziomach kulturowej gry archetypami i tradycjami.

Może się wydawać, że autorzy fantasy czy horroru, także ci, których fantastyka przypomina znacznie bardziej eksperymenty nadrealistów niż dokonania

¹³ Ta utrata wzorców i kryteriów klasycznej SF miała także swoją złą stronę. Stanowiły ją m.in. teksty nazwane przez wewnętrzną krytykę „antyimportowymi”, fala dość bezmyślnych naśladownictw MacLeana, pakowanych dla łatwiejszej sprzedaży w kostium i scenerię SF. Pod koniec lat osiemdziesiątych ta fala zdawała się przytłaczać młodą fantastykę, jednak zalanie rynku prawdziwą, zachodnią produkcją sensacyjno-kryminalną położyło jej istnieniu gwałtowny kres.

¹⁴ Wyczerpujący opis znaleźć można w eseju Macieja Parowskiego *Czary mary punk bang!* (w: M. Parowski, *Czas fantastyki*).

autorów ze „stajni” Campbella, niewiele mają do zawdzięczenia Zajdłowi czy Oramusowi. Nie byłoby to prawdą. Znaczenie fali „fantastyki socjologicznej” z początku lat osiemdziesiątych daleko przekracza jej bezpośrednie kontynuacje, których zresztą nie było zbyt wiele. Jej rewolucyjność nie polegała, co sugerują niektórzy krytycy, na kabaretowym łypaniu okiem do widza i przemycaniu politycznych aluzji. Nie, zasługą Zajdla i innych było pokazanie, że można w tej konwencji pisać o sobie i o swoim świecie, że można w niej zawrzeć to, co stanowi prawdziwe, odczuwane na co dzień udręczenie duszy. Dla Zajdla tym udręczeniem był komunistyczny reżym. Dla aktywnych dziś na rynku pisarzy fantastyki tematem wartym wypowiedzenia się przed czytelnikami może być wszystko – rozterki i poszukiwania religijne (jak na przykład u Jacka Dukaja), poczucie upadku wartości i katastrofalnego zdziczenia postmodernistycznej cywilizacji (Jacek Ingłot, Mirosław P. Jabłoński), niemożność dochowania wierności tradycyjnym, męskim cnotom (Andrzej Sapkowski), roztrząsania historiozoficzne (Konrad T. Lewandowski) czy poszukiwanie w sobie samym freudowskiej bestii, tylko z pozoru liczącej się z jakimikolwiek normami kultury czy religii (Feliks W. Kres). W każdym przypadku takie, a nie inne użycie metody fantastyki nie byłoby możliwe, gdyby nie owo niezwykle spotkanie oczekiwań i potrzeb trzech pokoleń, jakie dokonało się na terenie fantastyki w końcu lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych.

SZCZELINA W PRZYSZŁOŚĆ

Dowodem niepodważalnym jest tu fantastyka na Zachodzie. W liczącej sobie ćwierć miliarda obywateli ojczyźnie SF, Stanach Zjednoczonych, żaden z kilku istniejących magazynów SF nie przekracza jednorazowego nakładu 30 tysięcy egzemplarzy (większość utrzymuje sprzedaż na poziomie kilku tysięcy). Na tym tle Polska, z drukowaną dziś w siedemdziesięciu tysiącach egzemplarzy „Nową Fantastyką” i w dwudziestu tysiącach „Feniksem”, z kilkoma krajowymi powieściami i około stu opowiadaniem wydawanymi co roku, wygląda imponująco. Ani w Ameryce, ani w zachodniej Europie fantastyka nie jest uważana za język artystyczny. Ci spośród jej autorów, którzy przełamali stereotypy, funkcjonują w „normalnym” obiegu literackim, bez etykiety „fantasy & science fiction”. Etykieta ta zarezerwowana jest dla komercyjnych widowisk w typie *Star Trek* czy *Dnia niepodległości*.

W Polsce, jak napisałem na wstępie, lekceważący stosunek do fantastyki i jej nieznanomość wyszły jej na dobre. W początku lat osiemdziesiątych jeden z fandomowych znajomych cytował mi słowa, jakimi dyrektor osiedlowego domu kultury uzasadniał „przygarnięcie” klubu SF: „To bzdury, ale lepiej, żeby się młodzież zajmowała bzdurami, niż ma rzucać kamieniami w milicję”. Podobnie myśleć musieli towarzysze z KC, decydując się w 1982 roku na

wydawanie „Fantastyki”. Jeszcze kilka lat później wciąż wyobrażali sobie, że pismo to będzie publikować bezpieczne, popularnonaukowe historyjki w stylu „Młodego Technika” z lat sześćdziesiątych. Bardzo się pomylili. Fantastyka była w PRL szczeliną, w której znaleźli azyl ludzie twórczy, zatroskani teraźniejszością i przyszłością, nawykli do analizowania różnych historycznych sytuacji i oglądania świata z różnych punktów widzenia. Dzisiaj ten zgromadzony wówczas ludzki i intelektualny kapitał procentuje.

Jan F. JACKO

KONCEPCJA TEATRU RAPSODYCZNEGO W RECENZJACH KAROLA WOJTYŁY

Rapsodocy dostrzegli, że teatr jest „za małym zwierciadłem rzeczywistości”, a jedyną szansą, by mógł on obraz rzeczywistości udźwignąć, są skróty i płynąca z niego perspektywa.

AKTOR [...]

Stałem się jakby łożyskiem,
którym przetacza się żywioł
– na imię mu człowiek

K. Wojtyła, *Profile Cyrenejczyka*

Teatr był wielką pasją młodszych lat Karola Wojtyły, który poszedł za powołaniem kapłańskim mając już osiągnięcia w dziedzinie reżyserii i aktorstwa¹. Od dziecka był on zaprzyjaźniony z Mieczysławem Kotlarczykiem. Znajomość ta zaowocowała powstaniem Teatru Rapsodycznego, w którym Wojtyła był aktorem, reżyserem, a nieraz i autorem scenariusza. Na kształt tego teatru miał on bardzo duży wpływ². Świadczą o tym jego teatralne recenzje, gdzie nie tylko komentuje on spektakle Teatru Rapsodycznego, ale też określa jego założenia, które w niniejszym eseju chciałbym przypomnieć³.

¹ Już jako piętnastoletni chłopiec Wojtyła zagrał Hajmona w *Antygonie* Sofoklesa. W latach 1936-1937 Wojtyła grał też m.in. w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, *Judaszu z Kariothu* Rostworowskiego, *Boskiej komedii* Dantego i *Apokalipsie* św. Jana. Por. R. Buttiglione, *Myśl Karola Wojtyły*, przekł. J. Merecki SDS, Lublin 1996, s. 51; J. Ciechowicz, *Światopogląd teatralny Karola Wojtyły*, „Dialog” 1981, nr 10, s. 117.

² W powstałym 22 VIII 1941 r. Teatrze Rapsodycznym Wojtyła pracował m.in. nad premierą *Króla Ducha*, *Beniowskiego* Słowackiego, religijnych *Hymnów* Kasprowicza i *Godziny* Wyspiańskiego. Por. Ciechowicz, dz. cyt., s. 118-120. W swych wspomnieniach o tym okresie, Ojciec Święty Jan Paweł II napisze: „doświadczenie teatralne zapisało się bardzo głęboko w mojej pamięci, chociaż od pewnego momentu zdawałem sobie sprawę, że teatr nie był moim powołaniem”. Por. Jan Paweł II, *Dar i Tajemnica*, Kraków 1996, s. 14.

³ Niniejszy tekst wiele zawdzięcza uwagom pani prof. Ireny Sławińskiej, prof. Rocco Buttiglione i ks. prof. Tadeusza Stycznia, za które chciałbym podziękować.

WARSZTAT TEATRALNY RAPSODYKÓW

Teatr Rapsodyczny kontynuował sięgającą starożytności tradycję rapsodu, gdzie aktor „nie odtwarza [...] danej postaci, nie staje się nią scenicznie. Niejednokrotnie w spełnieniu swej roli przechodzić mu wypada od pierwszej osoby do trzeciej: przestaje mówić jako dana postać, zaczyna mówić o niej. Aktor rapsodyczny nie staje się daną postacią [...]”⁴. Przeciwnieństwem rapsodycznego stylu jest teatralny naturalizm (psychologizm), gdzie aktor próbuje jak najdokładniej imitować odgrywaną przez siebie personę.

Technika gry decyduje o psychicznym stosunku aktora do roli. Teatralny naturalizm wymaga, aby aktor jak najbardziej emocjonalnie utożsamiał się z odgrywaną postacią. Rapsod natomiast gra zachowując dystans wobec swej roli i poczucie własnej tożsamości. Rapsodycy byli zwolennikami teatralnego intelektualizmu. Według tego stanowiska to nie emocje, ale intelektualna kontemplacja problemu, o którym mowa w sztuce, winna być psychicznym źródłem gry aktora i istotą percepcji widowiska.

Mimo programowego opowiedzenia się po stronie tradycji rapsodu aktorzy teatru Kotlarczyka nie rezygnowali całkiem z gry. Pojmowali ją jednak specyficznie, o czym świadczy przyjęta przez nich strategia skrótu i oczyszczania środków teatralnych.

SKRÓT I PERSPEKTYWA

Koncepcja rapsodyków dojrzewała w kontekście wydarzeń historycznych. Z pewnością bardzo ważną rolę odegrał tu okres okupacji, kiedy tworzyli oni swoisty „ruch oporu”: ich spektakle w prywatnych domach były sposobem kultywowania polskości w czasie jej prześladowań. Teatr Rapsodyczny nie przestał pełnić tej roli w powojennej Polsce, która w okresie komunistycznego reżimu pozostała polem walki o chrześcijańskie wartości. Skromność środków scenicznych, będąca w czasie okupacji koniecznością, stała się potem artystycznym założeniem i swoistym bogactwem tego teatru.

Rapsodycy dostrzegli, że teatr jest „za małym zwierciadłem rzeczywistości”, a jedyną szansą, by mógł on obraz rzeczywistości udźwignąć, są skróty i płynąca z niego perspektywa⁵. Dlatego stały się one regułą w grze aktorów Teatru Rapsodycznego, która nie „oddaje” postaci z detalami, ale tylko „zaznacza”, „symbolizuje” istotne rysy ich charakteru i przeżyć. Skrótem było też ograniczenie do niezbędnego minimum fabuły, scenografii i rekwizytów. Nie miało to prowadzić do ubóstwa ekspresji, gdyż oszczę-

⁴ K. Wojtyła, *O teatrze słowa*, w: *Poezje i dramaty*, Kraków 1987, s. 388n.

⁵ K. Wojtyła, *Dramat słowa i gestu*, w: *Poezje i dramaty*, s. 395.

dnie, ale trafnie wykorzystane środki wyrazu mogą działać na widza w sposób silniejszy niż ich nadmiar⁶.

Trafnie wykonany skrót stwarza w wyobraźni widza perspektywę, którą musi on sam wypełnić domyślając się niewidocznej na scenie rzeczywistości. Wyobraźnia wszak dysponuje bogactwem większym od scenicznych środków. Muszą być one jednak bardzo oczyszczone, tj. trafnie dobrane i wykorzystane, by teatr mógł z tego bogactwa w pełni korzystać. Precyzując zasadę oczyszczania środków scenicznych Wojtyła wskazuje na jedność dzieła płynącą z jego przewodniej idei. Zadaniem reżysera jest ją wydobyć i jej w miarę możliwości podporządkować wszystkie rozwiązania sceniczne⁷.

SŁOWO – OCZYSZCZANIE MOWY PRZEZ TEATR

Teatr Rapsodyczny jest zwykle kojarzony z recytacją tekstu, w której unika się aktorskiej gry. Jest dużo racji w tym ujęciu, ale nie odsłania ono najważniejszych motywów, dla których rapsodycy wybrali taki, a nie inny styl. Wojtyła pisze: „Przyzwyczailiśmy się widzieć w zespole rapsodycznym teatr słowa. Co to znaczy? Czyż każdy teatr nie jest teatrem słowa, czyż słowo nie stanowi zasadniczego pierwotnego elementu każdego teatru? Niewątpliwie tak. Niemniej «stanowisko» słowa w teatrze nie zawsze musi być takie samo. Słowo może wystąpić – tak jak w życiu – jako pewien współczynnik działania, ruchu i gestu, jako nieodstępny towarzysz całej ludzkiej «praktyczności», a może też słowo wystąpić jako «pieśń» – wyodrębnione, samodzielne, przeznaczone tylko do zawierania myśli i jej głoszenia, do ogarniania pewnej wizji umysłowej i jej przekazywania. Otóż w tej drugiej właśnie postaci, na tym drugim «stanowisku» słowo staje się «rapsodyczne», a teatr osadzony na takiej koncepcji słowa – teatrem rapsodycznym”⁸.

Ludzka wrażliwość na sens słowa może słabnąć lub zanikać w wyniku przyjęcia (typowej dla dzisiejszej cywilizacji) postawy pragmatycznej, gdzie mowa jest jedynie środkiem do osiągnięcia czegoś. W tej postawie podmiot jest zainteresowany sensem słowa o tyle tylko, o ile służy to bezpośrednio

⁶ Por. Wojtyła, *Dramat słowa i gestu*, s. 395-396. Por. K. Wojtyła, *Rapsody tysiąclecia*, w: *Poezje i dramaty*, s. 402. Można tu przywołać R. Ingardena koncepcję „miejsc niedookreślonych” w dziele sztuki: Widz musi je sam (choć nie całkiem dowolnie) wypełniać. Widowisko jest tym ciekawsze im bardziej angażuje widza w tak rozumianą „grę” wyobraźni i intelektu. Zasada skrótu i perspektywy przypomina też artystyczne principium non finito sztuki włoskiego renesansu.

⁷ Por. K. Wojtyła, „*Dziady*” i *dwudziestolecie*, w: *Poezje i dramaty*, s. 406. O doborze środków wyrazu, por. też: M. K o t l a r c z y k, *Podstawy sztuki żywego słowa*, Warszawa 1961, s. 178.

⁸ K. Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 386.

działaniu. Percepcja dzieła sztuki jest zaś kontemplacją, a nie działaniem. Dzięki postawie kontemplacji teatr budzi wrażliwość na sens słowa. By najlepiej wykorzystać tę możliwość teatru, aktor musi bardzo umiejętnie posługiwać się mową. Dlatego Wojtyła podkreśla, że aktorska gra winna „budzić się” ze słowa: ma ona być oszczędna i trafna tak, by komunikować jak najlepiej jego sens.

Rapsodycy unikali nadmiaru działania na scenie, by nie przeszkadzać widzowi w kontemplacji treści słów. Z tego powodu emocje też były wyrażane oszczędnie. Teatr Rapsodyczny unikał sytuacji, gdy w grze „pełno gestów, niepokój ruchów, który narzuca się słowom – gesty są wyraziste, niepokój przekonywający, ale słowom brak dojrzałości”⁹.

Rapsodyczny styl nie pozbawiał mowy piękna właściwego jej brzmieniu. Recytacja w Teatrze Rapsodycznym miała na celu wydobyć całe bogactwo melodyki i rytmiki słów, ale – uwaga! – wynikającej z ich sensu. Szczególną zaś rolę pełniło tu słowo recytowane przez chóry, gdzie, jak pisze Wojtyła, „osiągamy szczyty słowa – już nie słowa, które towarzyszy «praktyczności» ani nawet nie słowa samoistnie wyodrębnionego, wehikułu dla myśli, ale słowa w całej jego formalnej potędze, zrytmizowanego słowa, które przestaje być tylko środkiem, a staje się samoistnym żywiołem”¹⁰. Wojtyła dostrzega, że chóralna recytacja jest naturalnym wyrazem solidarności międzyludzkiej: „Grupa ludzi zbiorowo, jakoś jednomyślnie, podporządkowana wielkiemu słowu poetyckiemu, budzi [...] skojarzenia natury etycznej: ta solidarność wielu ludzi w słowie szczególnie mocno ujawnia i akcentuje ów pietyzm, który stanowi punkt wyjścia całej pracy rapsodyków i tajemnicę ich stylu”¹¹.

Rapsodyków charakteryzował więc swoisty pietyzm wobec słowa. Nie polegał on jednak na nie-twórczej bierności wobec tekstu. Odwrotnie – wymagał twórczego wysiłku skupienia uwagi na treści utworu, by go jak najlepiej zrozumieć i odkryć środki ekspresji mogące tę treść jak najwierniej wyrazić¹². Takie podejście wymagało od adeptów Teatru Rapsodycznego swoistej teatralnej *ascety*, która polega na tym, że aktor uczy się oczyszczać swą świadomość z tego, co przeszkadza mu w pełnym skupieniu na idei

⁹ Tamże, s. 388.

¹⁰ Tamże, s. 389.

¹¹ Wojtyła, *Rapsody tysiąclecia*, s. 401.

¹² Jak podkreśla Wojtyła, w pracy nad tekstem ważne jest, że „podchodzi się do wiersza z ogromną ostrożnością, aby nie zburzyć jego rytmiki i nie pozbawić słuchacza jego sensu zarówno rzeczowego, jak uczuciowego, że się nie głośzy wszystkiego jakimś patosem, ale pracowicie wydobywa różnorodne ułamki piękna zawarte w tekście, że się idzie za wierszem, a nie nakazuje się mu iść za sobą”. Tamże.

utworu i w jej wyrażeniu¹³. Nie jest profesjonalistą aktor, który zniekształca sens sztuki tylko dlatego, że jest zbyt przywiązany do własnych stereotypów interpretacji i gry. Wojtyła uznaje pietyzm i ascezę za czynniki ważne nie tylko dla aktorskiego warsztatu, ale też dla osobistego rozwoju adeptów teatru.

Rapsodyczny pietyzm wobec słowa płynął z pietyzmu wobec osoby. Słowo świadczy o duchowym życiu człowieka. Zwrócił na to uwagę Ojciec Święty Jan Paweł II w swych wspomnieniach o Teatrze Rapsodycznym: „Słowo, zanim zostanie wypowiedziane na scenie, żyje naprzód w dziejach człowieka, jest jakimś podstawowym wymiarem jego życia duchowego”¹⁴. Co więcej, przez słowo w człowieku może objawić się Bóg. Jak pisze dalej Papież – słowo „jest wreszcie ukierunkowaniem na niezgłębioną tajemnicę Boga samego. Odkrywając słowo poprzez studia literackie czy językowe, nie mogłem nie przybliżyć się do tajemnicy Słowa – tego Słowa, o którym mówimy codziennie w modlitwie «Anioł Pański»: «Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas» (J 1, 14)”¹⁵.

OCZYSZCZANIE EKSPRESJI CIAŁA

Eksponując rolę słowa w teatrze rapsodycy nie rezygnowali z mowy ciała: mimiki, gestu i ruchu. „Teatr nigdy nie był samym żywym słowem; w ogóle słowo, jeśli ma być żywe, nie da się pomyśleć bez ruchu” – zauważa Wojtyła¹⁶. Przyjęty przez rapsodyków styl „odciążenia gry aktorskiej” miał służyć intelektualnej kontemplacji słowa, ale nie musiał prowadzić do rezygnacji z mimiki, gestu i ruchu. Możemy wnioskować, że chodziło rapsodykom zwłaszcza o to, by oczyszczać mowę ciała z tego, co w niej nie jest autentyczne, a eksponować to, co pomaga w zrozumieniu słowa.

Autentyczność ekspresji ciała polega głównie na jej zgodności z „autentycznym” zaangażowaniem człowieka, to znaczy z tymi postawami, emocjami i decyzjami, z którymi podmiot się świadomie identyfikuje i które określają

¹³ „Właśnie ten teatr, w którym tak wiele jest słowa, a tak mało stosunkowo «gry», zabezpiecza młodych aktorów przed zgubnym rozwojem indywidualizmu aktorskiego, nie pozwala im bowiem niczego narzucać tekstom od siebie, dyscyplinuje ich wewnętrzenie, a nawet trzyma w ryzach”. Tamże.

¹⁴ Jan Paweł II, *Dar i Tajemnica*, s. 10.

¹⁵ Tamże, s. 10-11.

¹⁶ Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 388. Intonacja, mimika, gest i ruch należą do tzw. „mowy (języka) ciała”. W swych recenzjach Wojtyła nie posługuje się jeszcze terminem „mowa (język) ciała”. Jednak jego komentarze dotyczące techniki ekspresji dotyczą tej sprawy bardzo wyraźnie. Ten nie wprost zasygnalizowany w recenzjach Wojtyły problem znajdzie wiele lat później swoje dojrzałe opracowanie w Katechezach środowych Jana Pawła II dotyczących tzw. teologii ciała.

jego tożsamość (co można też nazwać „wnętrzem” podmiotu). Ekspresja ta traci swą autentyczność tam, gdzie na przykład ciało „kłamie”, czyli komunikuje i wyraża postawę, emocję, intencję, których podmiot nie ma, lub gdy ciało daje wyraz powierzchownym emocjom lub dążeniom podmiotu, a nie wyraża nic z jego „wnętrza”.

Oczywiście na czym innym polega autentyczność w teatrze i autentyczność w życiu. W teatrze ciało aktora ma wyrażać rolę, w życiu zaś podmiot swym ciałem wyraża siebie. Jednak w obu przypadkach chodzi o trafność i adekwatność cielesnej ekspresji względem „wnętrza” człowieka (podmiotu lub roli). Teatr Rapsodyczny podejmował swoistą próbę uchwycenia autentycznej postaci języka ciała w teatrze. Miały temu służyć prostota i stylizacja gry.

Rapsodycy zauważyli, że p r o s t y, ale za to bardzo trafny wyraz ciała ma zwykle większą moc teatralnej ekspresji niż nadmiar działań lub odtwarzanie z detalami pragmatycznych zaangażowań codzienności. Taka prostota stała się regułą w grze aktorów Teatru Rapsodycznego.

Rapsodycy dostrzegli, że autentyczność mowy ciała polega między innymi na jej zgodności ze słowami wypowiedzianymi przez podmiot. Dlatego słowo „jest głównym zaczynem dramatu, fermentem, poprzez który przechodzą ludzkie czyny, skąd czerpią swoją właściwą dynamikę”¹⁷. Związek słów z cielesną ekspresją był w Teatrze Rapsodycznym podkreślany przez s t y l i z a c j ę polegającą na n a ś l a d o w a n i u ruchem brzmienia, rytmu i treści recytowanych słów¹⁸.

Zasada stylizacji opierała się też na odkryciu podobieństw brzmieniowych i znaczeniowych między strukturą języka a ekspresją ciała. Rapsodyczny gest miał podkreślać płynące z języka ciała elementy znaczenia słów, a zarazem odsłaniać intelektualny sens obecny w cielesnej ekspresji. Stylizacja miała też swoje uzasadnienie w rapsodycznym intelektualizmie, który uznawał myśl za psychiczne źródło gry aktorskiej i dlatego podporządkowywał wszystkie jej elementy słowu (które jest pierwotnym wyrazem myśli)¹⁹.

Stylizowany ruch nie jest czymś normalnym w życiu, ale może być całkiem na miejscu w teatrze. Teatr obrazuje w umowny sposób, w nim nie muszą obowiązywać płynące z konsensu stereotypy zachowania, a ekspresja nie jest

¹⁷ Wojtyła, *Dramat słowa i gestu*, s. 393.

¹⁸ Jak pisze Wojtyła: „tutaj [w Teatrze Rapsodycznym jest] zupełnie inaczej [niż w życiu]: słowo dojrzeva w gest oszczędny, prosty, rytmiczny rytmikę czerpie z rytmu słów. A więc zwrot głowy, czasem obrót postaci, czasem jeden krok, czasem kondygnacyjne zestawienie mówiących. To nie są typowe sytuacje teatralne: odtwarzanie życia. To wszystko dzieje się w rytmie słowa i myśli, w ich wewnętrznym napięciu. Dlatego najbardziej odpowiednim dopełnieniem gestycznym rapsodu jest ruch taneczny, stylizowany, nienaturalistyczny”. K. W o j t y ł a, *O teatrze słowa*, s. 388.

¹⁹ Por. W o j t y ł a, *Dramat słowa i gestu*, s. 394. Rapsodyczna technika stylizacji zbliża rapsodyków do klasycznej pantomimy, która także sięga często po stylizację szukając najtrafniejszej ekspresji ciała.

ograniczana typowym dla codzienności nastawieniem na skuteczność działania. Jednak obowiązują (tak w teatrze, jak i w życiu) uniwersalne zasady mowy ciała płynące z niezmiennej istoty człowieka. Ich nie sposób pogwałcić nie unicestwiając samej ekspresji. Można wnioskować, że konsekwentne podążanie za zasadą prostoty prowadziło rapsodyków do prób wzięcia niejako „w nawias” tego, co w naszym zachowaniu płynie z konsensu i z pragmatycznych zaangażowań, by szukać cielesnej ekspresji w jej najbardziej pierwotnej (archetypicznej) i uniwersalnej postaci, biorącej swój kształt i sens jakby bezpośrednio z istoty człowieka.

Jak sugeruje Wojtyła, stylizacja ruchu może mieć właściwości katarktyczne, gdyż przywraca ona poczucie związku mowy ciała z jej sensem. W ten sposób teatr daje szansę uwolnienia się od stereotypów nieautentycznego zachowania i odbudowuje zdolność autentycznej ekspresji²⁰.

MUZYKA, SCENOGRAFIA, REKWIZYTY OCZYSZCZANIE KONTEKSTU EKSPRESJI

Dopełnieniem ekspresji w Teatrze Rapsodycznym była muzyka. Podkreślała jedność słów i mowy ciała i w ten sposób pomagała dostrzec ekspresję płynącą z tej jedności. Czytamy w recenzjach, że muzyka „staje pośrodku słowa i gestu. Byłoby ogólnikiem powiedzieć, że ilustruje słowo. Ona je raczej również dopowiada. Często wyczerpuje ukrytą w nim rytmikę i tę właśnie rytmikę przerzuca na jakiś gest, na jakiś zwrot. Szczególny urok mają gesty zrodzone z ukrytego rytmu słowa, bezpośredniego nakazu muzyki – tak częste w przedstawieniach rapsodycznych”²¹.

Muzyka nadawała też słowom, zwłaszcza tym chóralnie półśpiewanym, półrecytowanym, charakter odświętny i ponadindywidualny. Słowo traciło wtedy swój przyporządkowany jakiejś jednej postaci sens, stając się głosem ludzkości, przemawiało w imieniu k a ż d e g o człowieka.

Scenografia i rekwizyty były „współczynnikiem koncentracyjnym” przedstawień Teatru Rapsodycznego. Chodziło o skrót, o streszczenie kontekstu przedstawionych wydarzeń za pomocą symboliki jak najprostszej, a zarazem jak najlepiej uzmysławiającej ideę wystawianej sztuki.

²⁰ „Przewaga słowa nad gestem człowieka przywraca pośrednio myśli przewagę nad ruchem i odruchem człowieka”. Tamże.

²¹ Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 389. Takie ujęcie zbliża rapsodyków do starogreckiej koncepcji jedności gestu, słowa i muzyki.

RAPSODYCZNY REALIZM

Teatr Rapsodyczny odkrył specyficzne dla siebie sposoby wykorzystania skrótu, z czego brał swe źródło swoisty dla tego teatru realizm. Wojtyła podkreśla, że „nie należy pod realizmem sztuki, pod realizmem teatru, doszukiwać się realizmów samego życia”²². Rapsodyczny realizm polega zwłaszcza na prostocie i trafności doboru środków scenicznych, gdyż skromne, a za to dobrze wykorzystane środki są w stanie lepiej odsłonić rzeczywistość niż ich nadmiar. Wojtyła pisze: „Właśnie dlatego, że gesty, ruch, sytuacja realistyczna, zostały niejako odciążone, że zarówno aktor, jak i widz-słuchacz nie wiąże całego realizmu teatralnego przede wszystkim z samym gestem, ruchem i tzw. sytuacją sceniczną, dlatego właśnie może w sposób teatralnie adekwatny przyjmować wszystko, co w realizacjach Teatru Rapsodycznego jest niejako tylko zaznaczone”²³.

Realizm łączył się u rapsodyków z intelektualistyczną strategią ukazywania problemów. Wojtyła pisze: „Każdy wartościowy utwór teatralny stawia jakiś problem i rozwiązuje go, ale rozwiązuje go zawsze niejako w osłonkach fabuły, a więc poniekąd pośrednio. Tymczasem Teatr Rapsodyczny zawsze stawia problem wprost [...] i jeżeli jest fabuła, to raczej pojawia się ona na marginesie problemu przedstawienia, jako ilustracja problemu. [...] Problem gra, on zaciekawia, on niepokoi, wywołuje współodczucie, domaga się zrozumienia i rozstrzygnięcia. I ten właśnie rys Teatru Rapsodycznego należałoby nazwać intelektualistycznym, bowiem intelekt, rozum jest władzą abstrakcji, sferą pojęć. [...] Ów intelektualizm rapsodyczny wyraża się jednak nie tylko w dziedzinie treści przedstawień. Również ich forma stąd bierze swe zasadnicze rysy. Chodzi, ogólnie mówiąc, o tę – jakże bardzo piękną – oszczędność wrażeń teatralnych [...]”²⁴.

Zanik fabuły (czyli fikcyjnych wydarzeń) zmniejsza lub wręcz likwiduje potrzebę tak zwanej iluzji w teatrze. Rapsodyczny realizm polega na takim doborze środków artystycznych, aby zaangażować widza w intelektualną refleksję nad rzeczywistością. Widowisko pełni wtedy rolę medium, poprzez które widz może „spojrzeć” na świat. Oszczędność środków artystycznych sprzyjała takiemu „spojrzeniu” (medium winno jak najmniej zasłaniać, a jak najwięcej odsłaniać sobą).

Realizm rapsodyków polegał też na ekspozycji roli „p r a w d y” w teatrze. Nie chodziło tu, oczywiście, ani o imitowanie rzeczywistości, ani o faktyczność przedstawianych wydarzeń, ani o prawdziwość sądów wypowiedzianych w wido-

²² Wojtyła, *Dramat słowa i gestu*, s. 396.

²³ Tamże, s. 394n.

²⁴ Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 387.

wisku. Teatr wszak może posługiwać się fikcją. „Prawdziwość”, o którą tu chodzi, jest bliższym dookreśleniem zasady trafności. Widowisko, dzięki trafnie dobranym środkom scenicznym, ma moc budzenia w widzu intelektualnego doświadczenia, które jest odkrywaniem rzeczywistości, poznaniem. „Prawdziwość” teatralnych środków polega na ich zdolności do ewokowania takiego doświadczenia (np. obraz morderstwa przedstawiony w *Hamlecie* pomaga odkryć zło każdej rzeczywistej zbrodni, postać ojca Piotra z *Dziadów* pomaga zrozumieć związek pokory i wiary)²⁵.

NIEKTÓRE INSPIRACJE RAPSODYKÓW

Aby lepiej rozumieć założenia artystyczne Teatru Rapsodycznego, należy wziąć pod uwagę teatralną tradycję, która mogła inspirować rapsodyków. Można się domyślać wielu wpływów, które formowały ideę ich teatru. Jednak najlepiej udokumentowane w recenzjach Wojtyły są romantyczne i Szekspirowskie inspiracje²⁶.

ROMANTYZM: MICKIEWICZOWSKIE „DZIADY” JAKO PISANA OBRAZAMI TEOLOGIA SAMOTNOŚCI LUDZKIEJ I POJEDNANIA CZŁOWIEKA Z BOGIEM

Koncepcja Teatru Rapsodycznego rodziła się pod wpływem lektury klasyków polskiego romantyzmu: Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i nieco młodszego Norwida²⁷.

Literatura i teatr tej epoki często podejmowały zagadnienie związku tego, co absolutne, z tym, co doczesne. Rapsodycy z upodobaniem wracali do tekstów obrazujących ten problem. Ich inscenizacja *Dziadów* Mickiewicza zasługuje na szczególną uwagę, gdyż, jak pisze Wojtyła – „W *Dziadach* ukryta jest cała istota rapsodyzmu, sam rdzeń jego koncepcji. Chodzi tutaj nie tylko o to konkretne przedstawienie [...], ale o *Dziady* jako takie, o *Dziady* jako – jedyny właściwie – Mickiewiczowski wyraz Mickiewiczowskiej koncepcji teatru pol-

²⁵ W tym kontekście należy pojmować stwierdzenie Wojtyły, że słowo w Teatrze Rapsodycznym „przede wszystkim głosi pewne prawdy, pewne idee”. Tamże, s. 386.

²⁶ Znaczący jest tu wybór inscenizacji, którym Wojtyła poświęcił swe recenzje: *Król-Duch* Słowackiego, *Dziady* Mickiewicza i *Hamlet* Szekspira. Por. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, s. 385-406.

²⁷ Ich spadkobiercą był Stanisław Wyspiański, a później Juliusz Osterwa. Pisząc o inspiracji romantyzmem nie mam na myśli mesjanizmu narodowego, ani też „nalotów filozofii idealistycznej”, z których jak podkreśla Wojtyła wizja Teatru Rapsodycznego „została uwolniona”. Wojtyła, *Rapsody tysiąclecia*, s. 399.

skiego i słowiańskiego. Można by wręcz powiedzieć, że Teatr Rapsodyczny powstał po to, aby zrealizować *Dziady*, *Dziady* zaś zostały napisane po to, aby wzbudzić kiedyś do życia taki właśnie teatr²⁸.

Akcja *Dziadów* rozgrywa się w świecie widzialnym zmysłami oraz w innym świecie – w świecie ducha. Obraz człowieka jest tam rozpięty między tym, co „wysokie” (boskie), a tym, co „niskie” (odległe Bogu). By Mickiewiczowską wizję człowieka uczynić lepiej widoczną, rapsodycy zbudowali trzy kondygnacje sceny²⁹. W ten sposób widowisko mogło obrazować centralny problem *Dziadów* – problem pojednania nieba i ziemi, człowieka i Boga. Tak przedstawiona rzeczywistość charakteryzuje się dramatycznym napięciem, które nie płynie z akcji, ale z przemawiających do intelektu znaczeń teatralnej przestrzeni. W kontekście tak zarysowanej wertykalnej symboliki każde słowo i czyn może mieć, prócz swego dosłownego sensu, także sens głębszy. Aktor musi więc grać tak, aby nadmiarem aktywizmu nie przysłaniać tych ukrytych znaczeń. Do realizacji tego zadania doskonale nadawał się rapsodyczny styl gry³⁰.

Rapsodycy w znamienny sposób wykorzystali trzypiętrową scenografię do *Dziadów*. Nie wszyscy bohaterowie omawianej inscenizacji mogli wejść na najwyższe kondygnacje sceny. Nie wszyscy bowiem ludzie są w stanie dotrzeć do tego, co w ich doświadczeniu absolutne; większość jest ślepa na to, co przekracza doczesny wymiar ich życia. Postacią reprezentującą pełnię człowieczeństwa jest ojciec Piotr, który – jak zauważa Wojtyła „okazuje się przede wszystkim tą postacią, która najpewniej porusza się na granicach wszystkich trzech wymiarów”³¹. W tym spostrzeżeniu jest ukryta sugestia antropologiczna.

Dziady obrazują dramat człowieka próbującego o własnych siłach przebyć przepaść dzielącą go od Boga. Tragedia Gustawa to obraz klęski tego przedsięwzięcia. Pojednanie nieba i ziemi przychodzi dopiero w postaci ojca Piotra właśnie dlatego, że nie jest ono ludzkim osiągnięciem. Pojednanie przychodzi jako dar Boga w Chrystusie. Ten, kto przyjął Chrystusa, uczestniczy w Nim i razem z Nim łączy w sobie niebo i ziemię. Kapłan, ojciec Piotr,

²⁸ Wojtyła, „*Dziady*” i dwudziestolecie, s. 404. *Dziady* zostały zainscenizowane na dwudziestolecie istnienia Teatru Rapsodycznego.

²⁹ Średniowieczne misteria także rozgrywały się na kilku piętrach scenografii. Por. I. Sławińska, *Świat jako spektakl*, „Summarium” (1976) nr 25, s. 7. Średniowieczne misteria z pewnością inspirowały romantyków i Osterwę, a przez ich pośrednictwo mogły wpływać na formację rapsodyków. Z pewnością zaś w sposób znaczący oddziałał na rapsodyków inspirowany misteriami dramat *Jedermann* von Hofmannsthal.

³⁰ „[...] owe trzy wymiary niejako rozsadzają zwyczajny «ziemski» tok akcji i co krok przemieniają dramat nie tylko w lirykę, ale również i w epikę”. Dzięki temu słowo „przechodzi przez wszystkie swoje możliwości i konfiguracje: epicką liryczną i dramatyczną, aby w całej pełni wypowiedzieć to, co jest do wypowiedzenia”. Wojtyła, „*Dziady*” i dwudziestolecie, s. 405.

³¹ Tamże, s. 406.

dzięki swej p o k o r z e był w stanie przyjąć ten dar. Pokora, pozorna słabość okazała się mocą człowieka – mocą do przyjęcia daru³².

Mickiewiczowskie *Dziady* pokazują, że pojednanie człowieka z Bogiem przychodzi jako d a r. Chrystus przywraca j e d n o ś ć nieba i ziemi. To właśnie starał się przestrzennie zobrazować Teatr Rapsodyczny, stając się żywym obrazem chrześcijańskiego doświadczenia wiary.

WILLIAM SZEKSPIR: ETYCZNA SIŁA TEATRU

Fragmenty *Hamleta* zostały zainscenizowane przez rapsodyków w spektaklu *Aktorzy w Elzynorze*. Znaczący był wybór tej części dramatu, w której Szekspir ustami Hamleta wypowiada uwagi dotyczące istoty teatru. Zagadnienie teatru staje się w ten sposób głównym tematem przedstawienia³³.

Jak podkreśla Wojtyła, „przedstawienie na dworze elzynorskim, działające jak głos sumienia na zbrodniarza Klaudiusza i wiarołomną Gertrudę”, głosi „prawdę o wielkiej sile etycznej teatru”³⁴. Niewątpliwie – bez niej niezrozumiała byłaby reakcja króla na przedstawienie, w którego zwierciadle zobaczył on własną zbrodnię. Obraz bowiem może przemówić do ludzkiego sumienia lepiej niż słowa, o czym mówi sam Hamlet:

For murder, though it have no tongue, will speak
With most miraculous organ. [...] The play's the thing,
Wherein I'll catch the conscience of the king³⁵.

Teatr *Hamleta* u n a o c z n i ł królowi mordercy jego winę. Skonfrontował tego widza nie z fikcją, ale z rzeczywistością, o której ten próbował zapomnieć. Przedstawienie nie tylko przypomniało mu o fakcie dokonanej zbrodni, ale też odsłoniło jej moralną wartość.

³² Dlatego to w *Dziadach* nie pyszny geniusz, ale pokorny sługa pojął Boże plany. O zmaganiu się pokory i pychy Wojtyła pisze też w recenzji *Rapsody tysiąclecia* poświęconej inscenizacji *Króla-Ducha* Słowackiego.

³³ Por. Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 385. Hamlet zawsze miał honorowe miejsce w polskiej tradycji romantycznej i poromantycznej. Wyspiański nawet dopisał coś do Hamleta – mamy na myśli jego *Studium o Hamlecie* opublikowane m.in. w aneksie do: W. S z e k s p i r, *Hamlet*, Warszawa 1973, s. 240-251. Osterwa poświęcił wiele uwagi temu tekstowi Wyspiańskiego i przedstawionej w *Hamlecie* koncepcji sztuki. Por. I. G u s z p i t, *Juliusza Osterwy religia teatru*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 334n.

³⁴ Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 385.

³⁵ W. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, akt II, sc. 2. „Mord bowiem, mimo iż nie ma języka, przemówi najcudowniejszym organem mowy [...] Rzecz w widowisku będzie pułapką, w którą złapię sumienie króla”. Tłumaczenie J.F.J.

Związek przedstawienia z sumieniem Klaudiusza nie polegał tylko na przypadkowych skojarzeniach. Dobrze przygotowane widowisko może bowiem zogniskować uwagę widowni na zamierzonym przez autora aspekcie rzeczywistości nawet wtedy, gdy wolałaby ona o nim nie wiedzieć. Mamy tu do czynienia z moralną „pułapką” teatru stanowiącą zarazem o jego kulturotwórczej roli: Ta „pułapka” ma moc wyzwalań z fałszu i wiązania sumienia z prawdą.

Historia przedstawiona w *Hamlecie* przypomina biblijną opowieść o proroku Natanie, który nawrócił króla Dawida przypowieścią (por. 2 Sm 11, 2-12, 25). Gdyby Natan zaczął od stwierdzenia: „chcę mówić o twoich grzechach, królu Dawidzie”, ten zapewne nie wysłuchałby go, a gdyby nawet to zrobił, słuchałby w postawie obronnej, szukając argumentów na swoje usprawiedliwienie i unikając konfrontacji z moralnym doświadczeniem. Król Dawid, najwyższy sędzia w państwie, wydawszy wyrok na winnego w opowiedzianej przez Natana przypowieści, wydał też wyrok na siebie. Odkrywszy analogię między opowiedzianą historią a własnym czynem, nie mógł już dłużej uciekać przed osądem własnego sumienia. (Być może o tym właśnie opowiadał zaginiony dramat Wojtyły *Dawid*.)

Widz czy też słuchacz fikcyjnej historii oczekuje fikcji i nie boi się, że fikcja go osądzi. Jest przez to bardziej wrażliwy, otwarty na odkrycia. Fikcja jednak może go osądzić. Odkryty i uznany na fikcyjnym przykładzie związek danego czynu z moralną wartością może zachodzić też w rzeczywistości. Moralna „pułapka” teatru zaskakuje widza, gdy ten w zwierciadle widowiska dostrzega swe własne oblicze.

Szekspirowski *Hamlet* konfrontuje widza z faktem, że świat jest chory na ułudę i potrzebuje teatru, by się z niej leczyć. Chodzi tu nie o jakiegoś teatr, ale o teatr na służbie prawdy. Teatr taki nie musi koniecznie prawić morałów. Wystarczy, że będzie on „lustrem”, w którym człowiek zobaczy siebie i doświadczy prawdy o sobie w przysługującej jej etycznej mocy. Takim teatrem kilkaset lat po Szekspirze miał być Teatr Rapsodyczny.

Koncepcji teatru będącego „zwierciadłem” rzeczywistości nie należy rozumieć naturalistycznie. Teatr ma odzwierciedlać nie to, co przypadkowe w świecie, ale to, co w nim istotne, ważne, a zwłaszcza to, co moralnie relewantne. W przedstawieniu w Elzynorze nie chodziło o detale zbrodni, ani nawet o ukazanie konkretnej zbrodni króla Klaudiusza, ale o unaocznienie tego, co w niej było skryte, a co jest istotą każdej zbrodni – jej wewnętrzne zło. Wojtyła z upodobaniem cytuje słowa „wielkiego dramaturga”: „Przeznaczeniem jego [teatru], jak dawniej, tak i teraz, było i jest służyć za zwierciadło i wzór naturze i życiu, dawać prawdę dobra i zła w świecie, kształtować ducha czasu, ducha postępu, i być jego pięknem”³⁶.

³⁶ Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 385. Por. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, akt III, sc. 2.

Zwierciadło sztuki może stać się „sumieniem” życia pod warunkiem, że artysta trafnie dobierze i wykorzysta środki ekspresji. To właśnie udało się aktorom zaproszonym przez Hamleta do przedstawienia w Elzynorze. Dlatego „szekspirowscy aktorzy z Elzynory, grający na dworze Klaudiusza i Gertrudy, stali się wyrazem najśluszniejszych ambicji Teatru Rapsodycznego”³⁷.

KIM JEST ADAM? ANTROPOLOGICZNA ROLA TEATRU

Teatr Rapsodyczny mógł być źródłem antropologicznego doświadczenia, które później Wojtyła wykorzystał dla etyki. Rapsodicy kontynuowali wszak tradycję, która stawiała sztuce zadania bliskie filozofii³⁸.

Duży wpływ na formację rapsodyków – jak zauważa Buttiglione – mogła mieć współczesna adaptacja średniowiecznego misterium Hugo von Hofmannsthal’a *Jedermann*, która co roku (do dziś) jest odgrywana na schodach salzburskiej katedry i pomimo upływu czasu nic nie traci ze swej aktualności – wciąż wstrząsa sumieniem widzów³⁹. Jej bohater ma znamienne imię: „Jedermann”, to znaczy „Człowiek-który-jest-każdym”. W tym imieniu kryje się sugestia: teatr winien odsłaniać to, co w każdym człowieku czyni go osobą.

Antyгона, Hamlet, ojciec Piotr, Jedermann to postaci w jakiś szczególny sposób „ludzkie”, objawiające człowieka. W wielu pisanych z myślą o Teatrze Rapsodycznym dramatach Wojtyły taką postacią jest Adam. Adam to jakby polski odpowiednik Jedermann⁴⁰. W *Promieniowaniu Ojcostwa* Wojtyła tak pisze: „Adam [...] jest to imię, poprzez które muszę spotykać się w każdym człowieku [...]. Każdy [...] niesie w sobie nie uświadomioną treść, którą nazywa się człowieczeństwem. [...] Zdecydowałem o pewnym człowieku, by go wyłączyć przed nawias i z kolei podstawić jakby wspólny mianownik pod dzieje wszystkich ludzi. Niech będzie obecny we wszystkich, a zarazem niechaj nie

³⁷ Wojtyła, *O teatrze słowa*, s. 390.

³⁸ Wyżej scharakteryzowana postawa pietyzmu i ascezy miała doprowadzić aktora do nieuprzedzonego wglądu w rzeczywistość człowieka. W tym sensie formacja w Teatrze Rapsodycznym mogła pełnić też rolę swoistego wprowadzenia w doświadczenie fenomenologiczne. Por. R. Buttiglione, *Myśl Karola Wojtyły*, s. 51-52.

³⁹ Por. R. Buttiglione, *Myśl Karola Wojtyły*, s. 52. Kotlarczyk specjalnie pojechał do Salzburga, by ją obejrzeć. Nie przypadkiem chyba wspomina o tym fakcie Wojtyła w swym wstępie do książki Kotlarczyka. Zob. M. Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa...*, dz. cyt.; przedruk w: K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, dz. cyt., s. 407.

⁴⁰ Z jednej strony Adam to konkretny człowiek, gdyż nosi imię. Z drugiej strony, „Adam” to imię Pierwszego Człowieka, człowieka którego grzechem jesteśmy wszyscy naznaczeni oraz imię Ostatniego Człowieka (Chrystusa), w którego zbawczym czynie wszyscy możemy uczestniczyć. Dlatego Adam to każdy z nas.

będzie żadnym z nich. Potem przyjrzałem się uważnie temu człowiekowi i rozpoznałem: to jestem ja sam”⁴¹.

Adam niesie w sobie jakiś szczególnie uniwersalny i ważny wymiar człowieczeństwa. Jednak nie jest abstrakcją dającą się określić ogólnymi pojęciami. Jest konkretnym człowiekiem, gdyż to „uniwersum” objawia się tylko przez swe konkretyzację (universum in concreto). Uniwersalność postaci Adama płynie stąd, że człowieczeństwo łączy wszystkich ludzi: Adam jest mną i każdym człowiekiem. Teatr może poprowadzić widza do „rozpoznania” Adama-człowieka w sobie i w innych. To zadanie jest o tyle ważne i unikalne, że ludzki język nie jest w stanie dać pełnej odpowiedzi na pytanie: „Kim jest Adam?”

Każda osoba ludzka jest „nieporównywalna do czegokolwiek innego w tym świecie” i każda z osób „jest na swój sposób do żadnej innej nieprzystępna”. „Ineffabilis” – jak ją trafnie określił św. Tomasz z Akwinu. Wiemy tylko, że „w świecie nas otaczającym nie istnieje nic, co byłoby bardziej godne od osoby lub nawet jej równie godne”⁴² i że każda osoba ma wartość wsobną (godność), która nie pozwala używać jej jakby była wyłącznie środkiem do jakiegoś naszego celu. Jednak tego, dzięki czemu (przez co) jest się osobą, nie umiemy oddać w pełni językiem ogólnych pojęć. Filozofia osoby do pewnego stopnia wyjaśnia tę sprawę, ale nie do końca. Mamy tu do czynienia z tajemnicą. Tę tajemnicę można odkryć, ale nie sposób jej wyczerpująco określić słowami. Dlatego – jak pokazuje ks. Tadeusz Styczeń w eseju *Objawiać osobę*⁴³ – prawdziwy nauczyciel etyki winien własnymi czynami dawać świadectwo o godności osoby i w ten sposób pokazywać, kim ona jest, „objawiać” ją. Także sztuka – mimo że nie angażuje podmiotu tak bardzo jak rzeczywiste czyny – może pełnić tę rolę. Teatr, który objawia osobę, stanowi pozasłowną odpowiedź na centralne dla filozoficznej antropologii pytanie: „Kim jest Adam?”

Po rozstaniu z Teatrem Rapsodycznym Wojtyła jako teolog, filozof i kapłan pozostał wierny sprawie człowieka-Adama, którego ten teatr miał objawiać. Świadczą o tym nie tylko dzieła Autora poświęcone niemal bez wyjątku problematyce osoby, ale przede wszystkim wielki *pietyzm* dla godności spotykanych ludzi, z którym Karol Wojtyła – a dziś Ojciec Święty Jan Paweł II, wypełnia swe powołanie.

⁴¹ K. Wojtyła, *Promieniowanie Ojcostwa*, w: *Poezje i dramaty*, s. 234. Termin „wyłączenie przed nawias” zyskał filozoficzną interpretację w książce *Osoba i czyn*. Por. K. Wojtyła, *Osoba i czyn*, w: *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, Lublin 1994, s. 61-66.

⁴² T. S t y c z e ń, *Objawiać osobę*, w: *Wprowadzenie do etyki*, Lublin 1994, s. 13.

⁴³ Por. tamże, s. 13-21. Objawianie osoby jest najważniejszym, ale i najtrudniejszym zadaniem teatru. Wojtyła pisze: „Zdarza się, że najtrudniejszym problemem zwyczajnego aktorstwa jest iść za postacią, a więc za człowiekiem”. Wojtyła, *Rapsody tysiąclecia*, s. 401.

Ks. Jerzy SZYMIK

ROZBITA LUTNIA, CZARODZIEJSKA RÓŻDŻKA O poezji Josepha von Eichendorffa

Niejako genetycznym piętnem [poezji von Eichendorffa] są „przeciwne bieguny” [...]: liryki i dramatu, zachwytu i bólu, wygnania i powrotu, niemieckości i polskości. Śląska ziemia okazała się najlepszym miejscem ich owocnego spotkania.

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Wünschelrute

W rzeczach wszystkich pieśń uspiona
Śni o śpiewie w ciszy snów.
Świat czarowną pieśń wykona,
Gdy go zbudzisz magią słów.

Czarodziejska różdżka

W moim odkryciu poezji Josepha von Eichendorffa, także w fascynacji tym kulturowym fenomenem, przeglądają się – jak w lustrze pękniętym – śląskie paradoksy i dramaty. Mimo iż urodziłem się w Pszowie, miasteczku oddalonym od Łubowic – miejsca urodzenia Eichendorffa – o 25 kilometrów, to jednak cały mój poetycki smak kształtowano w szkole na wierszach innego Wielkiego Romantyka, urodzonego na Litwie, tysiąc kilometrów od mojej Heimat... Nie mam, oczywiście, żadnych zastrzeżeń co do geniuszu i wielkości Mickiewicza. Chodzi mi tylko o głuche milczenie wokół Romantyka z Łubowic. Bo mimo że poezją interesuję się „od zawsze”, z nazwiskiem Eichendorffa spotkałem się po raz pierwszy w wieku lat trzydziestu, z jego twórczością jeszcze później (zacząłem uczyć się niemieckiego mając lat 35), a Łubowice odkryłem dla siebie już po czterdziestce.

A było tak.

POŚRÓD RUIN

Pełnia jesieni, wigilia uroczystości Wszystkich Świętych 1994 roku. Jesteśmy całą rodziną (mama, siostra, szwagier, dzieci), wraz z uczynnym miejscowym proboszczem, księdzem Henrykiem Rzegą, na lubowickim starym cmentarzu. Pełno żółtych liści na grobach i alejkach, porządkowanych w milczeniu przez grupkę lubowiczian. Moi siostrzeńcy „badają teren”. Michał wywrócił się na kolana, Wojtko to wyraźnie rozbawiło. Brykają roześmiani. Słońce przegłąda się w pękniętej, odkopanej niedawno płycie nagrobnej rodziców poety. Oswajanie śmierci – w tym jesiennym czasie, w tym miejscu, w tym gronie... A jakże – przypomina się ból osvajany rymem i rytmem wiersza. Także wiarą w realność Domu Ojca:

Auf meines Kindes Tod (8)

*Von fern die Uhren schlagen,
Es ist schon tiefe Nacht,
Die Lampe brennt so düster,
Dein Bettlein ist gemacht.*

*Die Winde nur noch gehen
Wehklagend um das Haus,
Wir sitzen einsam drinne
Und lauschen oft hinaus.*

*Es ist, als müsstest leise
Du klopfen an die Tür,
Du hättest dich nur verirret,
Und kämst nun müd zurück,*

*Wir armen, armen Toren!
Wir irren ja im Graus
Des Dunkels noch verloren –
Du fandst dich längst nach Haus.*

Na śmierć mojego dziecka (8)

Zegary mrocznie biją,
Głęboka jest już noc,
Pośepnie wichry wyją,
W łóżeczku pusty koc.

I tylko wiatr żalobny
Wpadł w mój śmiertelny wir.
My – śmierci tak podobni,
W nas – samotności kir.

Słyszeliśmy, tak nagle,
Pukanie ciche w drzwi.
I szloch nam uwiązał w gardle,
Bo przecież to nie ty.

Nieszczęściem oślepieni!
W nas trafił zgrozy grom.
W rozpacz zagubieni –
Gdy ty znalazłeś dom¹.

Dochodzimy, szurając w liściach, do ruin lubowickiego zamku. Jeszcze w połowie lat osiemdziesiątych, całkiem niedawno, mógł Horst Bienek napisać, stając dokładnie w tym właśnie miejscu:

„[...] z zieleni wyłaniają się stare mury, zwietrzałe ściany z cegieł, niezbyt wysokie, z odrapanym tynkiem i tylko gdzieś tam piękny romański łuk, fragment kopuły, resztką łuku bramy pozwala przeczuwać dawną świetność.

¹ Przekład wierszy ks. Jerzy Szymik.

Dalej z tyłu wznosi się nawet dwupiętrowy mur, z pustymi oczodołami okien, w szczelinach rozpleniły się krzewy, pnącza jeżyn, dziki jaśmin. Zielona jaszczurka wygrzewa się na murze w słońcu. Na podstawie fragmentów muru można się jedynie domyślać pierwotnej architektury zamku. Po pożarze plądrowano, chłopci z okolicy zbierali stąd cegły, żeby naprawić swoje domy. Aleja zamkowa całkowicie zarosła.

To nie jest melancholijny obraz stawania się i przemijania, nie jest to ponadczasowa aura upadku ani malownicza romantyka ruin, lecz brutalne zniszczenie przez człowieka. Zadziwiające, tutaj czuje się jeszcze wojnę. Jest maj i jest zimno².

Teraz jednak, w dziesięć lat później, jest już nieco inaczej. Dzięki wysiłkowi powstałego w 1989 roku Łubowickiego Towarzystwa Miłośników J. von Eichendorffa, teren wokół zamku, częściowo park, a w nim słynna Zajęcza Alejka, zostały uporządkowane i udostępnione miłośnikom poety, turystom, wszystkim. Wrażenie grozy, mimo wszystko, pozostało...

Podchodzimy bliżej. Odwracam wzrok. Spoglądają na nas z wyrzutem puste oczodoły dawnych okien. Zrywa się wiatr, choć niebo jest nadal klarownie błękitne. Zadziwia zupełna nieobecność chmur. Wiatr jednak sprawia, że zaczynają rozmawiać z nami, a chyba głównie ze sobą grube dywany liści. Zielone, żółte, brązowe, w subtelnych odcieniach fioletu. Idziemy „Hasengangiem” jak po pałacowym dywanie – cała ścieżka jest w bukowych, jesiennych żółtościach. Tak, tu mogła się rodzić taka właśnie, leśno-raciborska poezja. Spacerujemy nad stawem, wchodzimy w nieduży park. Zataczamy koło i jeszcze raz docieramy do spłowiałej czerwieni cegieł ruin zamku pokrytego tonami żółtorudych liści. Zarośnięty – skarga dla potomnych. Ale, jak we wszystkich rzeczach tego świata, jeśli ufać poecie, i w tej rozpaczliwej historii „schläft ein Lied”. Dopiero teraz widzę targaną wiatrem tablicę na murach: „Du hörst doch in dem Klange den alten Heimatsgruss” – „Słyszysz jednak w tym dźwięku dawne pozdrowienie rodzinnych stron”.

Słyszę. Wyraźnie słyszę. Słyszę również wiersz naznaczony tęsknotą, delikatnie obejmujący melodycznością to miejsce jak ramionami, wiersz dedykowany bratu:

² H. Bienek, *Reise in die Kindheit. Wiedersehen mit Schlesien; Podróż w krainę dzieciństwa. Spotkanie ze Śląskiem*, tłum. M. Podlasek-Ziegler, Gliwice 1993, s. 175-176, 337-338.

Die Heimat

An meinen Bruder

*Denkst du des Schlosses noch auf stiller Höh?
Das Horn lockt nächtlich dort, als obs dich rief,
Am Abgrund grast das Reh,
Es rauscht der Wald verwirrend aus der Tiefe –
O stille, wecke nicht, es war als schlief
Da drunten ein unnennbar Weh.*

*Kennst du den Garten? – Wenn sich Lenz erneut,
Geht dort ein Mädchen auf den kühlen Gängen
Still durch die Einsamkeit,
Und weckt den leisen Strom von Zauberklängen
Als ob die Blumen und die Bäume sängen
Rings von der alten schönen Zeit.*

*Ihr Wipfel und ihr Bronnen rauscht nur zu!
Wohin du auch in wilder Lust magst dringen,
Du findest nirgends Ruh,
Erreichen wird dich das geheime Singen, –
Ach, dieses Bannes zauberischen Ringen
Entfliehn wir nimmer, ich und du!*

Strony rodzinne

Mojemu bratu

Pamiętasz tam na wzgórzu zamek ów?
Łkał nocą róg, jak gdyby wołał ciebie,
I sarna szła na łów,
I szumiał las i srebrniał sierp na niebie –
Tak cicho... Abyś mógł usłyszeć siebie
I boleść swych dziecięcych snów.

Pamiętasz ogród? – Wiosną, świtem, wczas,
Tam dziewczę w chłodnej rosie ścieżek chodzi
Samotność siejąc w nas...
I jak kto pieśnią swą tęsknotę budzi,
Tak w śpiewie kwiatów, drzew nas wiecznie łudzi
Nasz dawny, przeplakany czas.

Korony drzew, niech brzmi wasz szumny jęk!
Uciezka na nic – wszędy wspomnień sploty.
Jak wierny pies ten dźwięk...
Dosięgną cię ojczystej pieśni groty,
A w niej zaklęty ból nasz szczerzłoty.
Twój los jak mój: tęsknota, lęk.

Dlaczegoż to ani uciezki, ani spokoju? Dlaczego? Może dlatego, że – jak mawiało wielu – przeznaczeniem poety jest zawsze wygnanie? „Lutnia rozbita”, z której dopiero potem powstaje „czarodziejska różdżka”?

POŚRÓD KSIĄŻEK

Takie było moje spotkanie z Łubowicami.

Ale Eichendorffa odkrywałem również na inne sposoby. Tu mały ekskurs.

Moim „językiem serca” jest polszczyzna. Niemiecki jest dla mnie językiem późno wyuczonym, opanowanym na poziomie przeciętnym. Niemniej czytam po niemiecku sporo, a „zgęszczone słowo poezji”, Dichtung, odślania przede mną – przy pewnym wysiłku – swoje niepowtarzalne piękno. Tak też było i jest z Eichendorffem. Sprzymierzeńcem jest tu na pewno dzielone z poetą proprium silesiacum...

Polska poezja i literaturoznawstwo o Eichendorffie właściwie milczą. Poza nielicznymi wyjątkami, na szczęście. Z *Im Abendrot* spotkałem się po raz pierwszy w jednym z esejów Adama Zagajewskiego. Wielkość Eichendorffa objawił mi też kilka lat temu Ryszard Krynicki, jeden z najwybitniejszych polskich poetów współczesnych. W jego tomie *Niepodlegli nicości* (Kraków 1989) znajduje się utwór pt. *Z Josepha von Eichendorffa* i – jak sądzę dzisiaj – trafia on w klimat liryki autora *Nicponia*: pogodzenie, wyrastające z głębokiej,

modlitewnej religijności, pogodzenie z grozą przemijania, z tym, co w życiu okazuje się być bliższe raczej śmierci niż życiu. Bo zawsze gdzieś spod tych romantyczno-lirycznych strof, jakby naiwnych, jakby „nie rozumiejących” tragicznego wymiaru życia, przeziara groza stale trzymana na wodzy modlitwy i mądrości. I tylko dlatego nie rodząca owoców rozpacz. Ale pora już zacytować Krynickiego:

Nie skarzę się, Panie mój,
i cichnie serce:
to, czego chciałem, stracone już,
daj teraz mi siły, bym zniósł

to, czego nie chcę.

W ludzkie życie stale wkrada się ból („In Leben schleicht das Leiden”) – pisze Eichendorff w przesmutnym *Powracającym* (*Der Umkehrende*). Życie byłoby tylko rozpaczą, pustką i nieustannym pasmem pożegnań z tym, co drogie, gdyby nie świadomość, że całą rzeczywistością zarządza Bóg, „gospodarząc z góry” („Wer möcht geboren werden, Hielst Du nicht droben Haus!”). Dlatego – i tylko dlatego! – nie skarzę się... („Darum so klag ich nicht”) – konkluduje poeta. I tę właśnie bezcenną egzystencjalnie nutę religijnie motywowanej zgody na ból istnienia, na zawile, pełne cierpień ścieżki własnego losu – wychwytuje Krynicki bezbłędnie. Był to ważny sygnał dla mnie, jakaś duchowa podpowiedź: poznaj, czytaj, tłumacz.

Moja mama wspomina często, że z czasów szkolnych pamięta nostalgicznie i dokładnie klimat wierszy Eichendorffa, wierszy, których wtedy (w okupacyjnej, niemieckiej szkole) uczono się na pamięć. Był to klimat nadodrzańskiego lasu, klimat liryczno-romantyczno-pejzażowy. Sądzę, że wielka rola przypada tu XIX-wiecznej niemczyźnie, „językowi serca” poety. To nie jest bowiem szeleszcząca, bluszczowata polszczyzna ani trubadurski d’oc Langwedocji czy wyrafinowana mowa paryskiej cyganerii, nie skandynawskie gardłowe pomruki Wikingów, nie portugalski, pełen dyftongów „język kwiatów” z *Luzjad* Camõesa. To niemczyzna: twarda, a jednocześnie „zgaszona” w malarskim sensie tego słowa przez poetę, wprzęgnięta w służbę przedniej liryki. W tym napięciu pomiędzy dyscypliną a uczuciem tkwi jej wielkość i ponadczasowa wartość. Są tu klimaty zupełnie nie znane odbiorcy, którego gust i słuch literacki został ukształtowany na polskich romantykach. Można też przeczytać wszystkie polskie historie literatury, wszystkich Krzyżanowskich, Chrzanowskich i Miłoszów – a z czymś takim się nie spotkać. To klimat z leśnych ostępów braci Grimm. Owszem, stąd krok tylko do Nibelungów i języka, który w dorzeczu Wisły nie zawsze, nawet pięćdziesiąt lat po wojnie, kojarzy się najlepiej, ale też tylko krok do Hegla, Heideggera i do tego, co najlepsze w niemieckiej sztuce myślenia i życia. Owszem: biedermeier, owszem: czasem atmosfera

wyrafinowanego oleodruku, ale przede wszystkim osvajanie grozy ciemnych stron życia, niebywała witalność o religijnych źródłach. I piękno ożenione z prostotą. Ich dzieckiem bywa zawsze arcydzieło.

POŚRÓD ŚLĄSKA

Powszechna opinia o Śląsku brzmi mniej więcej tak: jest – być może – w ogóle nieźle (choć brudno), ale zbyt robotniczo i aintelektualnie. Tu nie powstała nigdy prawdziwa kultura. Eichendorff jest jednym z tych wielu elementów kulturowej mapy naszej małej ojczyzny, który zadaje kłam owym opiniom. Wczytanie się w tę poezję pozwala zbliżyć się do tajemnicy „inności” tej ziemi.

Pierwsze zanotowane po polsku zdanie zostało zapisane na Śląsku, w słynnej *Księdze henrykowskiej*. To rzecz powszechnie znana. Ale wypowiedział je morawskiego pochodzenia wieśniak po polsku do żony Polki. A zapisał niemiecki kronikarz w „eklezyjnym kontekście”, czyli w klasztornej kronice z XIII wieku. Do dziś wzrusza swoją serdecznością: „Daj, ac ja pobruszę, a ty poczywaj”. Esencja śląskości, w moim przekonaniu. Choć na pewno nie tylko jej. Ot, i cały fenomen ziemi śląskiej: tygiel ochrzczonych kultur, owocujący bogactwem ewangelicznej, humanistycznej kultury. To wielokrotnie przypomniał i przypomina ks. bp Alfons Nossol. Również on pisał w listach pasterskich na Wielki Post 1990 i 1991 roku (*Potrzeba pojednania dzisiaj, Pojednanie w prawdzie i miłości*): „Gorąco Was proszę: nie pozwalajcie się podzielić. To Wy macie zbudować lepszą przyszłość, bez nienawiści. To Wy macie zbudować wspólny «dom europejski». Nie ulegajcie pokusie nacjonalizmu i szowinizmu. [...] Nie wartościujcie spraw i ludzi w kategoriach «my» i «oni», «gorsi» i «lepsi», bo należymy do jednej wspólnoty ludu Bożego. [...] Dzieło autentycznego pojednania musi obok prawdy uwzględniać koniecznie także i miłość. Ta właśnie miłość nakazuje nam zerwać z obiegowym, niestety dzisiaj często powtarzanym, sloganem: «jak długo świat światem, nigdy nie będzie Polak Niemcowi bratem», lub też z przekonaniem o jakoby odwiecznej wprost «dziedzicznej wrogości» między naszymi narodami”.

A w nie publikowanym jeszcze wprowadzeniu do moich Eichendorffowych tłumaczeń (ukazą się w bieżącym 1997 roku) w książce pt. *Dotyk źrenicy*, zawierającej wiersze i przekłady mojego autorstwa, ks. bp Nossol pisze: „Eichendorff zbierał też jej – naszej ukochanej ziemi śląskiej – morawskie, polskie i niemieckie pieśni, opowiadania oraz poezje ludowe, splatając je w jedną uroczą całość «pojednanej trójkulturowości», która m. in. stanowi o swoistym, wyjątkowym i uniwersalnym bogactwie tej krainy. Podobnie jak Odra też przecież jest własnością owych trzech krain, które do niej przylegają lub przez które płynie, zmierzając do w pełni już europejskiego szerokiego morza”.

Twierdzą dlatego – i przypominam o tym, gdzie się da – że warto tę poezję odkryć *na nowo*, by zbliżyć nasze narody *na nowo* ku sobie. Jej niejako genetycznym piętnem są przecież „przeciwnie bieguny” („die gegensätzlichen Pole”): liryki i dramatu, zachwytu i bólu, wygnania i powrotu, niemieckości i polskości. Śląska ziemia okazała się najlepszym miejscem ich owocnego spotkania. Owocem wykraczającym daleko poza czysto poetycką wartość.

Joseph von Eichendorff jest więc dla mnie jednym z tych geniuszy śląskich, którzy zostali dotknięci łaską odczytania i przekazu Tajemnicy Naszej Ziemi: harmonii myśli i serca, syntezy ratio i współczucia. „Z głębi podraciborskiej wsi podniósł poezję niemiecką na poziom śpiewu” – pisze o nim Henryk Waniek. Właśnie: hymniczność w wyrażaniu świata jest największą bodaj siłą jego wierszy. Wierzę też, że arcydzieło lubowickiego poety, słynny utwór pt. *Pożegnanie* (*Abschied*), nie jest na pewno opisem rozłąki nieodwołalnej i ostatecznej. Tak z eschatologicznego, jak i kulturowo-politycznego punktu widzenia:

Abschied

*O Täler weit, o Höhen,
O schöner, grüner Wald,
Du meiner Lust und Wehen
Andächtger Aufenthalt!
Da draussen, stets betrogen,
Saust die geschäftige Welt;
Schlag noch einmal die Bogen
Um mich, du grünes Zelt!*

*Wenn es beginnt zu tagen,
Die Erde dampft und blinkt,
Die Vögel lustig schlagen,
Daß dir dein Herz erklingt:
Da mag vergehn, verwehen
Das trübe Erdenleid,
Da sollst du auferstehen
In junger Herrlichkeit!*

*Da steht im Wald geschrieben
Ein stilles, ernstes Wort,
Von rechtem Tun und Lieben,
Und was des Menschen Hort.
Ich habe treu gelesen
Die Worte schlicht und wahr,
Und durch mein ganzes Wesen
Ward's unaussprechlich klar.*

*Bald werd ich dich verlassen,
Fremd in der Fremde gehn,
Auf buntbewegten Gassen
Des Lebens Schauspiel sehn;*

Pożegnanie

O wzgórze, o doliny!
Zielony, boski las,
Jak krople krwi – maliny,
W rozstania cierpki czas,
Tam w dali, za tym borem,
Zgiełk świata, pustki huk.
Tu cisza. Wiatr wieczorem
Konarów głaszcze huk.

W odcieniach różu dnieje.
Paruje ziemia. Brzask.
Już ptasi chór przez knieję
Uśpiony budzi blask.
Oddalą się, przeminą
Rozpacze, smętki, ból.
Czy również ty? Czy zginą
Rodzinnych cienie pól?

Las księgą jest jasności,
Najświętszych pełnią słów
O prawdzie, o miłości;
Na dobro trwa tu łów.
Czytałem ją wytrwale,
Zdań prostych, prawych czar
Ukoił moje żale...
To leśnych stronic dar.

Lecz wnet opuszczę ciebie
I obcy pójdę w dal,
O obcym gorzkim chlebie
Na scenie życia... Żal.

*Und mitten in dem Leben
Wird deines Ernsts Gewalt
Mich Einsamen erheben,
So wird mein Herz nicht alt.*

Lecz pośród życia ogni
Twa płonie we mnie moc.
Samotność w blask pochodni
Przemienia. W jasność – noc.

*

Odkrycie i fascynacja... Późne odkrycie, wielka fascynacja. Za moim naukowym mistrzem i duchowym pasterzem opolskiej ziemi powtarzam: „Eichendorffa pełna barw i dźwięków poezja jest bezsprzecznie w stanie pomóc w obecnym dziele tak wiele obiecującego jednoczenia się Europy, zadbać także o przywrócenie naszemu kontynentowi prawdziwie chrześcijańskiego oblicza”.

W końcu zaś niech w rozważaniu poświęconym sile i pięknie poezji ostatnie słowo należy do siły i piękna poezji:

Morgengebet

*O wunderbares, tiefes Schweigen,
Wie einsam ists noch auf der Welt!
Die Wälder nur sich leise neigen,
Als ging der Herr durchs stille Feld.*

*Ich fühl mich recht wie neu geschaffen,
Wo ist die Sorge nun und Not?
Was mich noch gestern wollt erschaffen,
Ich schäm mich des im Morgenrot.*

*Die Welt mit ihrem Gram und Glücke
Will ich, ein Pilger, frohbereit
Betreten nur wie eine Brücke
Zu Dir, Herr, übern Strom der Zeit.*

*Und buhlt mein Lied, auf Weltgunst lauernd,
Um schnöden Sold der Eitelkeit:
Zerschlag mein Saitenspiel, und schauernd
Schweig ich vor Dir in Ewigkeit.*

Modlitwa poranna

Jakaż cudowna głębia ciszy,
Jakiż daleki dziś mój ból!
Lasów pokłonu nikt nie słyszy,
Idzie sam Bóg w milczeniu pól.

Jakbym na nowo był stworzony...
Gdzieś jest goryczy, trosko – gdzie?
Tak jeszcze wczoraj zatrwożony,
Dziś składam życie w dłonie Twe.

Przez szczęście i zgryzoty świata
Przejdę jak pielgrzym, śmiało, wprost
– Bo w Tobie, Panie, ma zapłata –
Nad rzeką czasu, Tyś mój most.

A gdybym miał za marne grosze
Śpiewać nie Tobie... To choć drzę:
Roztrzaskaj moją lutnię, proszę,
Wiecznie przed Tobą milczeć chcę.

Lublin, 21-27 lutego 1997 r.

WIDZIALNE WYRAZEM NIEWIDZIALNEGO

Stanisław RODZIŃSKI

SZTUKA – DROGA DO PRAWDY CZY TARGOWISKO PRÓŻNOŚCI?

Proces twórczy jest źródłem doświadczeń nie tylko praktycznych – nie jest to tylko praca nad płótnem. To również praca nad sobą, nad kształtowaniem właściwej artyście formy, nad systemem wartości, równie ważnym w sztuce i w życiu.

Od dłuższego już czasu w rozmowach o sztuce, w wielu tekstach, a nawet w licznych wystawach powraca motyw końca wieku. Przypominamy więc sobie sztukę sprzed stu laty, wspominamy artystów i ich poglądy i porównujemy, analizujemy, wyciągamy wnioski.

Jest w tym myśleniu i działaniu sporo racji, ale jest też wiele nieporozumień.

Słuszne być może jest porównywanie klimatów i intuicji, jakie można wyczuć myśląc o schyłku epoki, o nieuchronnym zbliżaniu się dat, które zapewne coś kiedyś będą oznaczać. Można to porównać do czynności zapobiegliwych starszych ludzi, którzy regularnie się badają, odżywiają się zdrową żywnością, usuwają z mieszkań niepotrzebne rzeczy i sporządzają „na zimno” testament – wszystko po to, by nie dać się zaskoczyć śmierci. Wiemy jednak, że w trakcie tak uporządkowanych i długofalowych działań można wychodząc z domu być potrąconym przez „ekologicznego rowerzystę” i zginąć na miejscu.

Równocześnie nie przewidując żadnych wydarzeń związanych z końcem wieku można intensywnie żyć, pracować, dawać z siebie wiele również dlatego, by spełnić swe życie, by dać świadectwo swojemu czasowi. Rzecz nie w pospiesznym działaniu i pozbawianiu życia chwili refleksji czy odpoczynku. Rzecz po prostu w tym, żeby w takich warunkach, jakie nas otaczają, wbrew słabościom i irytacjom, zamętom i relatywizmom – robić swoje. Wówczas koniec wieku nie będzie dla nas sztucznie udramatyzowaną datą, pozostanie jedynie momentem, który albo nas zastanie, albo znakomicie bez nas się obejdzie.

Nie tak dawno przeglądając teczki z notatkami i tekstami, które w różnym czasie zwróciły moją uwagę, natrafiłem na numer „Tygodnika Powszechnego” z 13 maja 1962 roku. W tym numerze sprzed trzydziestu pięciu laty Jacek Woźniakowski – w związku z 80. rocznicą urodzin Braque’a – zebrał szereg opinii o malarzu, a także zamieścił kilkanaście myśli, zwartych sentencji wielkiego artysty o sztuce, o malowaniu, o życiu. Było to na rok przed moim

dypłomem na krakowskiej ASP. Malarstwo kubistów z różnych powodów bardzo mnie interesowało, tak więc zachowałem ten „Tygodnik”, dzisiaj już stanowiący osobliwą pamiątkę. Odczytałem więc zakreśloną przed 35 laty przez siebie notatkę Braque’a. „Liczy się nie przeszkoda, na jaką się trafia, czy dół, w jaki się wpada – lecz wysiłek, by się wyplątać”.

Przeczytałem tę myśl i uśmiechnąłem się sam do siebie. Od szeregu lat obserwuję bowiem tak zwane życie artystyczne, chodzę na wystawy, a nawet „bywam na wernisażach”, co jest obecnie jedną z zasadniczych wartości życia artystycznego zastępowanego przez życie towarzyskie. Równie przez wiele lat patrzę w studenckich pracowniach na obrazy i rysunki, na proces twórczy młodych ludzi, którzy na studiach malarskich starają się poznać wewnętrzny sens sztuki, ale i jej najnowsze zjawiska, to, co tradycyjne, ale i to, co najnowsze w zamyśle, realizacji i technologii. Widzę wiele zjawisk wartościowych i wewnętrznie żywych, istotnych. Współuczestniczę w pracy i w rozmowach z młodymi i wiem, jak trudno dzisiaj dochodzić do własnych środków wyrazu, jak trudno nie spiesząc się, krok po kroku odkrywać w sztuce coś dla siebie. Jak trudno czerpiąc z natury i kultury określać swoje własne prawdy, swój język formalny. Ale równocześnie – przypominając sobie słowa osiemdziesięcioletniego Braque’a – dostrzegam, jak wielu artystów „wpada w dół” i nie tylko nie usiłuje się zeń wydostać, ale czuje się w nim jak w domu. Uważa dół właśnie za wymarzone miejsce bytowania, a przechodzących zaprasza, by wpadli i dzielili radości życia w dole.

Co jest „dołem” sztuki współczesnej, a może co było, jest i będzie „dołem” każdej sztuki?

Sądzę, że jest wiele elementów składających się na to pojęcie, wyobrażenie czy raczej stan, w którym możemy się znaleźć. Jednym z tych elementów jest bezmyślne zerwanie z tradycją. U podstaw takiej decyzji leży często traktowanie tradycji jako rupieciarni, śmietnika dziejów i śmietnika przestarzałych form, spetryfikowanego myślenia o sztuce. Z tradycją można oczywiście walczyć, tak jak można nawoływać do spalania muzeów. Pod jednym jednak warunkiem. Trzeba wiedzieć po co i dlaczego.

Jacek Malczewski nie przyjął tematu, jaki zaproponował mu w swej meisterschuli Jan Matejko. Ukochany uczeń odszedł od mistrza w momencie zasadniczym – u progu dyplomu. Malczewski był wewnętrznie przekonany o racjach malarskich i historycznych Matejki, którego na swój sposób kochał. Czuł jednak, że jego, młodzieńcza co prawda, ale własna wizja malarstwa jest inna. Wyczuwał podobieństwo celów, ale nie aprobował drogi. Zalecony przez Matejkę temat: „Śmierć Ludgardy, żony Przemysława uduszonej przez niewiasty służebne” – to nie był jego temat i jego sprawa. Cztery lata później Malczewski maluje już *Śmierć Elenai* i *Niedzielę w kopalni*.

Warto więc sprzeciwiać się autorytetom, warto krytycznie patrzeć na tradycję i poddawać ją analizie. Nie ma sensu jednak bezmyślnie burzyć tylko po

to, by cieszyć się patrząc, jak coś się rozpada. To negowanie tradycji – a w sztukach plastycznych tradycja to przecież obszar ogromny – wynika z kolejnego nieporozumienia. Nieporozumieniem tym jest uznanie nowości jako kategorii wartości dzieła. Mówimy w czasie studiów malarskich o zasadności studiowania natury. To studiowanie nie jest już dzisiaj upartym rysowaniem gipsowych antycznych odlewów. Jest podejmowaną stale próbą wnikliwego obserwowania rzeczywistości w całym jej bogactwie. W czasie tych studiów, rysowania, malowania, podczas pracy ze szkicownikiem, który może być cennym dokumentem twórczego dochodzenia prawdy – otóż w tym właśnie czasie kształtuje się prywatne „słownictwo” artysty. Jego kolor, jego ulubiony format płótna, jego motywy, obsesje, radości, gorycze i olśnienia. Wszystko to kształtuje własny język, wszystko to jest dochodzeniem do podstawowej wartości studium, którą jest poszukiwanie prawdy i zmierzanie do prawdy.

Zakładając, że każdy człowiek jest jeden jedyny, a zatem jego widzenie i przeżywanie jest niepowtarzalne – zdążamy do przekonania o jedyności naszego widzenia świata. Niestety w sztuce najnowszej nowość traktowana jest inaczej. Doszło do sezonowego traktowania zjawisk w sztuce, podobnie jak bywa to w modzie. Tak jak z odpowiednim wyprzedzeniem wielcy kreatorzy na wielkich pokazach, w świetle reflektorów i błysku fleszów pokazują, co będzie się nosić w najbliższym sezonie – podobnie muzea i galerie, krytycy i kuratorzy usiłują wmówić odbiorcom sztuki i artystom, co będzie obowiązywać w nadchodzącym okresie.

W rezultacie każdy, kto chce, kto niecierpliwie wyczekuje sukcesu, ma szansę doczekania swoich „pięciu minut” w mediach. I jego instalacja ma szansę być modną, i jego performance może być zalecane do noszenia w nadchodzącej jesieni. Pisząc to jestem przekonany, że w sztuce zawsze dochodziło do podobnych procederów. Zawsze lubiano „szyk”, łatwość, elegancję i to, co się podoba. Współcześnie jednak zapomina się najbardziej o tym, o czym w swym dzienniku 7 grudnia 1959 roku pisał Witold Lutosławski: „Słabe są dzieła sztuki, których główną zaletą jest ich nowość. Cecha ta bowiem jest tą właśnie, która najszybciej się starzeje”.

Czyż więc nie warto znowu w tym miejscu wspomnieć cytowanego na wstępie Braque’a? Kiedy zmarł w 1963 roku, był starannie zaklasyfikowanym muzealnym zjawiskiem heroicznego okresu sztuki współczesnej. Był jednak w tle. Znakiem bowiem tamtej epoki był Picasso. Dzisiaj, rozsądniejsi zarzucili już sporządzanie list rankingowych. W sztuce nie chodzi przecież o zestawianie zawodników pierwszej czy drugiej ligi. Wielkie, monograficzne wystawy Braque’a goszczą więc kolejno największe europejskie muzea. Odkrywa się tego malarza; powraca on w całej pełni, w całym wewnętrznym bogactwie swego dzieła. Czy zagrozi wielkości Picassa? Czy są pod jednym numerem w lidze kubistów? Któż rozsądny zastanawia się dziś nad takimi głupstwami.

Kolejnym dramatycznym błędem, kolejnym śliskim traktem, który szybko prowadzi w dół, była próba włączenia sztuki w służbę totalitarnych ideologii. Nie czas tu ani miejsce na dokonywanie rozliczeń i ustalanie winnych. Pamiętajmy jednak, że wielu artystów zawierzyło mecenasom i ideologom, którzy okazali się po prostu mordercami. A przecież gdy czytamy dzisiaj dokumenty i notatki, dzienniki i podsumowania dotyczące życia, twórczości i śmierci artystów radzieckich, niemieckich, czy nawet jeżeli spojrzymy na o wiele mniej groźne nasze, polskie doświadczenia z totalitaryzmem – wszędzie tam napotykamy naiwność i cynizm, strach i naiwną wiarę. Dostrzegamy co prawda próbę ocalenia „jakiegoś” dobra i ominięcia „jakiegoś” zła, lecz cały czas czujemy, że idąc tą drogą brniemy w grząskim, pełnym błota bagnie. Jeżeli nawet odstępimy od sądów i oddamy je historii i Panu Bogu, jeżeli nawet drogą eliminacji, biorąc pod uwagę słabości ludzkie i Boże miłosierdzie, jeżeli nawet... Jedno wiemy na pewno: było to doświadczenie, którego korozyjne działanie zaważyło na obliczu sztuki naszego wieku.

Wreszcie – „wpadając do dołu”, znaleźliśmy się tu w wyniku jeszcze jednego błędu, który zresztą początkowo błędem się nie wydawał. Mam tu na myśli koniec wieku XIX, czas tak zwanej rewolucji impresjonistów, którzy opędzając się od mitologii i historii, od biblii i batalistyki, od rodzajowych scen i psychologicznie pogłębionych portretów – zwrócili się ku światłu i spontanicznemu działaniu, ku procesowi twórczemu, który niósł uniesienie i radość, a nawet ku naturalnemu, żywiołowemu gestowi artysty, który rytмами plam i barwnych punktów zamalowywał płótno.

Zapyta ktoś teraz: czy trzeba było aż tylu argumentów i wywodów, by w końcu zaatakować tak miłych impresjonistów?

Nie. To nie jest atak na impresjonistów. To raczej wskazanie skutków impresjonizmu, powiem więcej: skutków nie wyleczonych, chociaż zauważonych niemal zaraz. Warto spokojnie uświadomić sobie, że impresjonizm jako metoda i jako postawa wobec świata był jednym z nielicznych epizodów w sztuce, które słusznie nazwano rewolucją. Był on nie tylko zmianą widzenia świata, nie tylko korygował zasadę procesu twórczego, ale odnalazł artystyczne środki, które pozwoliły tę nową wizję świata ukazać. Używając słowa „nowa”, mam w pamięci wspomnianą refleksję Lutosławskiego. Pamiętajmy jednak, że była ona nowa dla impresjonistów, ale zmierzali ku niej również koloryści weneccy, Velazquez i Turner.

Poetyzując można powiedzieć, że zwróceniu ku słonecznemu światłu impresjoniści zapomnieli o innych źródłach światła. W uniesieniu pomijali światło wewnętrzne. Nastąpił ważny i cenny, ale od pewnego momentu mechaniczny i rutynowo nudny podział na formę i treść dzieła sztuki. Nie ma potrzeby bronić dzisiaj zasady, według której jakość dzieła jest kategorią najważniejszą – ważniejszą od treści. Nie ma jednak powodu nie wspomnieć, że konsekwentne pozbawianie dzieła treści prowadzi do posuchy, do pustki, do osobliwej

nijakości dzieła, które zresztą dziełem wtedy nie jest. To właśnie na przełomie wieków Van Gogh kopiował religijne obrazy Delacroix. Był przekonany, że temat i motyw religijny, żywy od wieków, nadal będzie służył wyrażaniu ludzkiej wiary, tęsknot, a nawet rozpacz. Stało się jednak inaczej. Triumf formy nad treścią – zrazu ożywczy i tak bardzo potrzebny – prowadził do nieporozumień i uproszczeń. Wielki i stary już Bonnard powiedział, że „malarstwo abstrakcyjne uratuje malarstwo”, myśląc o wewnętrznym porządku i oczyszczeniu, jakie malarstwu może przynieść odrobina abstrakcyjnej ascezy. I w jednym, i w drugim przypadku zakończyło się to pogrzebaniem na długo wizji współczesnej sztuki jako tej, która może być czymś więcej niż eksperymentem i formalną przygodą. Przypomnijmy tylko, z jaką swadą polscy „teoretycy realizmu socjalistycznego” przywoływali ducha Matejki, by tłumaczyć potrzebę treści w sztuce. Wystarczyło jednak spojrzeć na *Batorego pod Pskowem*, aby ich argumentacja zmieniała sens.

Na długie lata, a nawet dziesięciolecia, poszukiwanie formy było poszukiwaniem prawie wyłącznie zewnętrznych problemów dzieła, jego powierzchni, sfery widzialnej. Oczywiście poszukiwanie formy było również w pewnym sensie poszukiwaniem prawdy. Ale zdegradowano ją do prawdy cząstkowej. Bardzo długo trzeba było czekać, by określenie „treść dzieła”, lekko tylko skorygowane na „treści dzieła”, a wreszcie na nowsze określenie „przesłanie” – powróciło jako istotny walor i nieodłączny element dzieła sztuki, jego życia wewnętrznego. Dzisiaj już wiemy, że obraz abstrakcyjny w równym stopniu jak portret może nieść jakieś treści. Każdy zresztą, kto wchodzi do gotyckiej katedry i patrzy na migotanie światła płynącego przez witraż, wie, że kolor i światło działają, mimo iż nie zawsze jesteśmy w stanie odczytać i zobaczyć motywy ikonograficzne poszczególnych kwater okna.

„Dół”, o którym mówię czerpiąc z myśli Braque’a, jest więc dlatego tak dramatyczny i niebezpieczny, że nie dochodzi w nim do dojrzewania i ewolucji poglądów, bo „zagrzebani” w nim mają gwarancję niezmienności spojrzenia i są pewni swego. Mówiąc o wysiłku wyplątania się z przeszkody czy z dołu, w który się wpada, Braque przypuszczalnie myślał praktycznie, w oparciu o doświadczenie procesu tworzenia. Myślał więc o pracy konsekwentnej i upartej, o pojawiających się na przemian wątpliwościach i pewności realizacji, o zniechęceniu i całej tej warsztatowej pracy, której sensem jest droga do prawdy, do jakości dzieła, ale i do jego wartości wewnętrznej, jego wyrazu i nieskończonej tajemnicy. Proces twórczy jest bowiem źródłem doświadczeń nie tylko praktycznych – nie jest to tylko praca nad płótnem. To również praca nad sobą, nad kształtowaniem właściwej artyście formy, nad systemem wartości, równie ważnym w sztuce i w życiu.

W krótkim, ale bardzo ważnym tekście *O przerwach w pracy* Józef Czapski pisał: „powolne, ale niechybne cofanie się kiedyś uzdolnionych artystów pochodzi [...] z tego, że przejmują oni swoje własne przeżycia wewnętrzne za

przesłanki, pozwalające im na skok twórczy w realizacji, na przedwczesny skok ponad cały szereg nieprzepracowanych etapów [...] Im szybciej malarz umie się upokorzyć, ustalić znowu swoje rzeczywiste, cofnięte miejsce i z tego właśnie miejsca bez pośpiechu rozpocząć nową pracę – tym szybciej będzie w stanie wydobyć się ponad już raz osiągnięte rezultaty”.

Twórczość więc to nie tylko podjęta droga, ale umiejętność odnajdywania się na różnych jej etapach. Ryzyko powiedzenia nieraz samemu sobie, że król jest nagi.

Wśród dzisiejszych artystów, wśród twórców atrakcyjnie i sezonowo dominujących nurtów sztuki najnowszej (kto zresztą nurty te spamięta i zliczy?) coraz więcej takich, którzy proces twórczy i utarczki z sobą zastąpili dowcipem, plastycznym pomysłem, który można ugarniować pseudofilozoficzną teorią, mętną filozofią, a ostatnio coraz częściej tak zwanymi multimediami. Tę grupę artystów poznamy jeszcze po wyróżniającym ją stylu myślenia. Otóż nie tolerują oni przedstawicieli innych nurtów i innych twórczych światów. Idą na przód, pewni siebie, zawsze, a w każdym razie w danym momencie, aktualni i mający niekwestionowany monopol na wyrażanie współczesności. Inaczej ich starsi, czasami o wiele starsi koledzy. Wyjaśnią, wytłumaczą, usprawiedliwią, osadzą w kontekście, próbę ostrożnej oceny zakończą uwagą o czasie jako elemencie sprawdzającym jakość i sens dzieła. Jeszcze kilkadziesiąt lat temu autorzy manifestów i odezw mieli przynajmniej poczucie humoru. Dzisiaj uważają, że ich miejsce jest co najmniej w uczelniach, instytutach i renomowanych galeriach. Najlepiej, żeby tam od razu mogli decydować o programach i założeniach ideowych sztuki.

Czy to głos rozgoryczonego malarza, który mocuje się z pędzlem, olejem i terpentyną? Czy to wydawane z okopów obronne okrzyki pod adresem nieuchronnie nacierającej awangardy? Nie. To tylko próba przedstawienia swych poglądów na zjawiska, które zbyt szybko i zbyt pochopnie określa się jako znak czasu.

Kiedy zakończono prace konserwatorskie w Kaplicy Sykstyńskiej, w szczególności te nad *Sądem Ostatecznym* Michała Anioła – Papież Jan Paweł II w homilii, będącej głębokim rozważaniem o artyście, sztuce, człowieku i Bogu, powiedział: „Może tutaj mamy już do czynienia z jakimś artystycznym zuchwalstwem. Wszak Bogu niewidzialnemu nie można narzucać widzialności właściwej człowiekowi. Czy nie byłoby to bluźnierstwem? A jednak trudno nie dostrzec, że ten widzialny, ucłowieczony Stwórca jest równocześnie Bogiem nieskończonego majestatu. W granicach dostępnych dla widzialnego obrazu powiedziano tutaj wszystko”.

Minęło kilkaset lat, a dzieło sztuki nie przestało inspirować metafizycznych rozważań i dramatycznych pytań o sens trudu artysty. Czy po nas, po sztuce naszego czasu, pozostaną dzieła równie ważne, równie mocno mówiące o rozdzierających tragediach narodów i pojedynczych ludzi? Czy artysta współczes-

ny zrezygnuje z trudu szukania środków, by dać świadectwo prawdzie, a po naszej epoce pozostanie hałda monitorów, komputerów, telefonów komórkowych, nie strawionych hamburgerów i stosy kaset magnetowidowych, na których obejrzenie nikt już nie będzie miał siły?

Wierzę, że nie.

Nadejdzie czas czytania mądrej poezji, malowania martwych natur i twórczości nie wyczekującej jedynie szybkiego sukcesu. Warto przecież, by w granicach widzialnego obrazu powiedzieć jeszcze więcej o Niewidzialnym. Warto podjąć ryzyko okiełznania zamętu upartą i trudną pracą malarza, pisarza, filozofa.

Nie będzie to twórczość łatwa ani prosta w odbiorze.

Winna być P r a w d ą.

Kwiecień 1997 rok

Jan S. WOJCIECHOWSKI

POLSKA SZTUKA LAT DZIEWIĘCDZIESIĄTYCH – PRZEZWYCIĘŻANIE POSTMODERNIZMU

Czyż nie jest jakimś krokiem ku przewyciężeniu postmodernizmu przywrócenie sztuce wartości prawdy w jej klasycznej wersji [...] Na tej podstawie odbudować by można chociażby świecką perspektywę humanistyczną, w której realizować może się wolność człowieka.

Uprawiając profesję krytyka sztuki uczestniczę czynnie w życiu artystycznym, zatem temat powyższy podejmuję nie ograniczając się tylko do aksjologicznych postulatów, lecz również interpretując żywą praktykę artystyczną i opisując zjawiska, które notujemy w polskim życiu artystycznym lat dziewięćdziesiątych.

Wbrew potocznym sądom o dezorientacji polskiego świata sztuki w obliczu radykalnej zmiany, jaką przyniósł rok 1989, ostatnia dekada XX wieku jest w Polsce czasem intensywnej pracy artystów, krytyków i kuratorów wystaw nad nowym, odmiennym niż w latach osiemdziesiątych, kształtem sceny artystycznej. Jeśli przyjąć, że druga połowa lat siedemdziesiątych i lata osiemdziesiąte w dziedzinie sztuk pięknych były okresem krytycznej i, wydawać by się mogło, ostatecznej rozprawy z ideami modernizacyjnymi, których artystyczną ekspozyturą była awangarda, to lata dziewięćdziesiąte są czasem żałoby z powodu rozproszenia wartości i czasem pracy nad ich ratowaniem spod ruin określanych jako postmodernizm. W świecie całkowicie zdominowanym przez wartości praktyczne, techniczne i rynek nostalgiczną tęsknotę budzą ponownie źródłowe idee sztuki awangardowej.

Można to traktować jako rodzaj wahadłowego ruchu w kulturze, pozwalającego odświeżać środki artystyczne i wprowadzać na scenę sztuki nowe pokolenia. Motywy tego zwrotu są jednak nieco bardziej złożone. Złożoność i idąca za tym trudność zrozumienia obecnej sytuacji powodują to, iż wydaje się ona na pierwszy rzut oka paradoksalna. Z chwilą zaistnienia w Polsce politycznych warunków do budowy demokratycznego społeczeństwa o gospodarce rynkowej i przyspieszenia procesu modernizacji w duchu Zachodu zainicjowany został, również w sztuce, odwrót od postmodernizmu, będącego niejako kulturową ramą (według F. Jamesona – „kulturową logiką”) tego procesu. Paradoks ten okazać się może mniej jaskrawy, gdy uwzględni się ewokowane przez postmodernizm niepokoje aksjologiczne, powracającą

w nowym kontekście krytykę kultury masowej oraz gdy dostrzeże się społeczne skutki modernizacji.

Postmodernizm, jako rodzaj filozoficznego dyskursu analizującego pewien etap zachodniej modernizacji, ostro krytykując całą modernistyczną formację odsłonił źródła wyjściowego dla moderny sporu: europejską metafizykę ugruntowaną na fundamentalnej konstatacji odrębności człowieka i świata, ważności osoby ludzkiej i rodzącym się na tym gruncie pytaniu o Stwórcę. Odsłonięciu tych fundamentów towarzyszyło ożywienie nastrojów i praktyk religijnych. Koniec lat siedemdziesiątych i lata osiemdziesiątych to erupcja, szczególnie w Polsce, tendencji neokonserwatywnych i kontrawangardowych w sztuce.

Dziś, z perspektywy kilkunastu lat debaty postmodernistycznej i po własnych doświadczeniach kulturowych i społeczno-politycznych pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych, możemy stwierdzić, że postmodernizm poza odsłonięciem metafizycznych korzeni moderny, jej chrześcijańskiej „prehistorii”, sprzyjającej neokonserwatywnym praktykom artystycznym, okazał się formą wyciągania ostatecznych wniosków z radykalnie świeckiego światopoglądu. Konsekwencją rozwoju postmodernistycznej świadomości i praktyk stało się coś zgoła przeciwnego, niż obiecywał to początkowy krytycyzm wobec moderny. Konsekwencją ataku postmodernistów stało się bowiem nie tylko ostateczne porzucenie chrześcijańskich pryncypiów, opartych na wyjściowej dychotomii świata i osoby ludzkiej, oraz zejście ku magicznej „pierwotnej jedni”, ale dekonstrukcja także tych dychotomii, na których spoczywała europejska filozofia – w tym także modernistyczna humanistyka. Oznacza to między innymi programowe uchylanie i przekraczanie tradycyjnych dystynkcji, takich jak: podmiot – przedmiot, idealny – realny, naturalny – sztuczny, rozumowy – zmysłowy...

Zatem jeśli nie ma się przekonania, iż nurt ten, radykalnie destrukcyjny wobec całej tradycji duchowej i intelektualnej Zachodu, przekształci się w jakiś nowy, zbawczy synkretyzm typu New Age lub jeśli wątpi się w tezę R. Rorty'ego, iż nowoczesna demokracja może się obyć bez filozofów i że wystarczy pamiętać, iż „okrucieństwo jest najgorszą rzeczą, jakiej się dopuszczamy”, oraz jeśli, w przeciwieństwie do Z. Baumana, żywi się niepokój z powodu zanikania racjonalnych przesłanek wyodrębniania czegoś takiego jak sztuka – postmodernizm może jawić się jako cul-de-sac europejskiej kultury. Jeśli do tego uzna się – między innymi po lekturach J. Baudrillarda – że dekonstruktywistyczna „nirwana” pojęciowa ugruntowana jest w późnokapitalistycznej ekonomice, popkulturze i mediach, dla których jest ona wygodnym stanem umysłu dla stymulowania konsumpcji, powodów do ostrego odwrotu od postmodernizmu i szukania innych dróg intelektualnych i artystycznych będzie dostatecznie dużo.

Wraz z rozpoczęciem praktycznej realizacji zachodniej drogi modernizacyjnej (ku demokracji opartej na gospodarce rynkowej) wzmagają się w Polsce

tęsknota za sytuacją, w której sztuka osadzona była w jakiejś, w miarę powszechnej, narracji światopoglądowej. Pamięć o tej sytuacji wzmocniona była dodatkowo przez stan wojenny, kiedy w sposób typowy dla polskiej historii, społeczeństwo zjednoczyło się w oporze, tym razem przeciwko wojskowo-partyjnej władzy. Taka patriotyczna jedność społeczeństwa pozwoliła w Polsce odtworzyć, i przez kilka lat utrzymać, tradycyjny układ, gdy sztuka obsługuje wyższe (w tym przypadku patriotyczne) symboliczne potrzeby dużej zbiorowości społecznej.

Wejście na drogę zachodniej modernizacji przynosi ostateczną destrukcję każdego z tradycyjnych typów społecznego funkcjonowania sztuki. Pozbawiona już w XIX wieku religijnej aury, ale także wyzuta z idei oświeceniowych, sztuka skupia się „ratunkowo” na samej sobie. Postmodernizm jest zwieńczeniem tego procesu. Sztuka rezygnuje z oryginalności i postępu na rzecz swobodnej gry z tradycją i dowolnego mieszania stylów, konwencji i technik artystycznych. Podmiotowość artysty przestaje być podstawowym źródłem twórczości. Rezygnuje także z ambicji poszukiwania prawdy, autentyczności, udziału w emancypacji jakichś grup społecznych, kreowania nowych światopoglądów i w ogóle uszlachetniania zbiorowej wyobraźni. W tym także sensie sztuka nie chce konkurować z nauką czy filozofią, prowadzi z nimi raczej ironiczną grę. Taką grę prowadzi także z kulturą masową i kiczem. Nadzieja na jej uratowanie w ten sposób okazała się płonna. Sztuka ulega na tej drodze autodestrukcji wchłaniana przez przemysł kulturalny, zdominowany przez konsumpcję.

Można zatem powiedzieć, iż w całkiem zrozumiałym i spodziewanym sensie odnawia się w latach dziewięćdziesiątych tęsknota do tradycyjnego układu, w którym sztuka nie jest samoreferencyjna lub skrajnie indywidualistyczna, nie trywializuje się także poprzez niebezpieczne gry z kulturą masową, redukując w rezultacie swój sens do towaru, lecz utrzymuje pamięć o wartościach ponadpraktycznych (najlepiej transcendentnych, absolutnych) lub przynajmniej pielęgnuje pamięć o uniwersalnie pojętych wartościach humanistycznych (takich jak wolność, autentyczność). Potrzeba ta pojawia się w sposób wyraźny prawie jednocześnie z procesem transformacji o radykalnie liberalnym kierunku, której postmodernizm jest następstwem, wraz ze swymi, doświadczanymi w Polsce po raz pierwszy, wadami.

Pytanie, jakie pojawia się dość natarczywie w tym momencie, dotyczy możliwości przywrócenia sztuce aksjologii nie sprowadzającej się do tautologii, nostalgicznego cytatu z historii sztuki lub anarchicznego gestu samotnego artysty, uwikłanego na dodatek w dość trywialne strategie rynkowe sztuki.

Wydaje się, że radykalnie postmodernistycznej opcji – z jej nie do końca zbadanymi konsekwencjami dla kultury, ledwo wcielającymi się w praktykę życia społecznego i jego ekonomiczno-polityczne struktury (o liberalnej orientacji) w Polsce lat dziewięćdziesiątych przeciwstawione zostały co najmniej

dwie inne tendencje: chrześcijańska i neomodernistyczna. Obie formułowały także pewne przesłanki dla sztuki, wcielając się w szereg artystycznych i instytucjonalnych praktyk. Rolę wspólnotowego „horyzontu światopoglądowego” pełniły także wartości patriotyczne, narodowe. Wszystkie te opcje są aktywne i wiodą ze sobą ostry spór, choć niewątpliwie – chcę to wyraźnie zauważyć – życie artystyczne, którego przejawy widoczne są w głównych galeriach oraz w kształcie dotowanych przez państwo wystaw zagranicznych, zdominowane jest w latach dziewięćdziesiątych przez odradzających się z popiołów „nowoczesnych”.

Jak zatem przedstawia się scena artystyczna w Polsce w tych latach, jeśli odwołamy się do wiedzy o życiu artystycznym, głośnych wystaw oraz twórczości wybitnych artystów?

Pierwsze lata przyniosły falę retrospekcji. Miniona dekada była okresem, gdy znaczna część twórców usunęła się w prywatność lub kultywowała różne formy bojkotu oficjalnego życia artystycznego – we własnych pracowniach i przy kościołach. W 1990 roku ruszył więc wezbrany potok wystaw artystów i całych środowisk zepchniętych przez stan wojenny na margines jawnego życia artystycznego.

Zróżnicowanie, wieloaspektowość tej fali uniemożliwia znalezienie dla niej jakiegoś wspólnego, stylistycznego mianownika, choć kategoria postmodernizmu nasuwa się tutaj dość natrętnie. Nie jest to jednak kategoria właściwa. Twórczość ta jest spadkiem po latach osiemdziesiątych, gdy sztuka polska musiała obyć się bez właściwej postmodernizmowi ustrojowej podstawy (brak wolnego rynku i towarzyszących mu form demokracji). Nawiązywanie do historycznych stylów i technik, tak charakterystyczne dla twórców obecnych na tych pokazach, traktowane jest bardzo serio, bez ironicznego dystansu. Ponadto antyawangardowość, dość powszechna w tym czasie, była nie tylko wyrazem postmodernistycznej polemiki z awangardą, lecz skutkiem dążenia do komunikatywności, do podtrzymania symbolicznej więzi z możliwie szerokim kręgiem społeczeństwa polskiego, a to, jak wiadomo, jest możliwe przede wszystkim poprzez upowszechnione, a więc tradycyjne wzory artystyczno-estetyczne. I aczkolwiek w spadku po latach osiemdziesiątych otrzymujemy także dzieła o cechach, które można zinterpretować jako postmodernistyczne – szczególnie w sztuce młodych, na przykład w twórczości członków Koła Klipsa, Gruppy i Luxusu – to przecież w twórczości artystów, jakich fala ta niesie, bardzo silne, a nawet dominujące, są motywacje chrześcijańskie. Tacy artyści, jak: Jerzy Tchórzewski, Jacek Sempoliński, Sławomir Ratajski, Jerzy Nowosielski, Adam Myjak, Jerzy Kalina, Jacek Waltoś bardzo wyraźnie odwołują się do chrześcijańskiej symboliki. Grzegorz Boruta, Stanisław Rodziński czy Gustaw Zemła przekraczają granice nawet najszerzej pojętego modernistycznego dyskursu, kierując się wprost ku sztuce religijnej. W pracach Łukasza Korolkiewicza, Zbyluta Grzywacza, Lecha Sobockiego zadomowiona

jest symbolika wyraźnie inspirowana polską tradycją kulturową. Tę falę określić można raczej jako *postkatakastroficzną*, a nie postmodernistyczną.

Natomiast jeśli chcemy tropić w zjawiskach artystycznych pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych cechy typowo postmodernistyczne, to należałoby przyjrzeć się produkcji najmłodszych artystów, debiutujących w tym okresie. Materiału do obserwacji dostarczają co najmniej trzy wystawy: „Miejsca nie miejsca” (1992) i „Status quo” (1996), zorganizowane przez Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku oraz „Idee poza ideologią” (1993), wystawa przygotowana przez Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie. Poza tym warto zwrócić uwagę na działalność takich niezależnych ośrodków, jak: Galeria „Wyspa” w Gdańsku, Międzynarodowe Centrum Sztuki w Poznaniu, a także białostockie, krakowskie i poznańskie Państwowe Galerie Sztuki (dawne BWA). Ze względu na spore zainteresowanie, jakie budzili na tych pokazach, można wspomnieć nazwiska takich młodych artystów, jak: Jacek Adamas, Tomasz Brejda, Tomasz Domański, Katarzyna Górna, Piotr Jaros, Przemysław Jasielski, Mirosław Maszlanko, Krystyna Pasterczyk, Robert Rumas, Robert Kaja, Katarzyna Kozyra, Marek Targoński, Małgorzata Turewicz, Jerzy Zyśko. Omijają oni zarówno romantyczną (nawiązującą do narodowych wątków) opozycyjność artystów lat osiemdziesiątych, jak i ten typ społecznego zaangażowania, jaki zawarty jest w tradycji awangardy. W ich pracach jest wiele niejasności, wiele rozbieżnych dążeń, lecz nieodparcie nasuwa się konstatacja, iż w pokolenie startujące w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych wciela się, bardziej analitycznie wystylizowany, pozbawiony charakterystycznego dla lat osiemdziesiątych ekspresyjnego i figuratywnego aspektu, polski postmodernizm. Nie ma tu już, tak typowych dla poprzedniej dekady, głębszych historycznych retrospekcji stylistycznych, nie ma chrześcijańskiego sacrum; odnajdujemy za to sporo cytatów z dwudziestowiecznej awangardy. Poza tym dominuje tu autotematyzm, skrajny indywidualizm, nastawienie na sukces mierzony zainteresowaniem profesjonalnych galerii i udziałem w międzynarodowych wystawach, które coraz wyraźniej mają targowy charakter. Typowa wydaje się także niefrasobliwość warsztatowa, jak również użycie fotografii, przedmiotu „gotowego” ze sklepu lub ze złomowiska, ale także szlachetnego tworzywa lub cytatu z klasyka. Powstają nie tyle dzieła sztuki, co „fetysze rajcownej samoidentyfikacji”. Ten typ postawy artystycznej i zestaw środków wyrazu, inaczej niż w latach osiemdziesiątych, wyrasta w Polsce na właściwej, choć bardzo jeszcze świeżej, glebie nowego ustroju społeczno-gospodarczego.

Znamiona świadomej polityki, zmierzającej w latach dziewięćdziesiątych do przywrócenia sztuce solidniejszego gruntu ideowego, do przywrócenia pierwszeństwa motywacji moralnych przed praktyczną, marketingową grą stylistycznych pozorów – w zgodzie z przywołanymi już dwoma perspektywami światopoglądowymi – obserwować możemy na wielu przykładach.

W nowych warunkach szuka nowych form i instytucjonalnego oparcia sztuka chrześcijańska. Taką rolę spełniać ma częstochowskie Triennale Plastyki „Sacrum”, gromadzące wielu czołowych artystów, przedstawicieli współczesnego polskiego malarstwa i rzeźby.

Nie znika, lecz szuka swojego miejsca w wolnym kraju nurt odwołujący się do narodowej historii, czego spektakularnym wyrazem była wielka wystawa „Wobec Matejki” (1994) w Muzeum Narodowym w Krakowie, będąca próbą refleksji nad specyficznym polskim dziedzictwem w sztuce.

Cechy polityki przywracania modernistycznych idei sztuki miały wystawy zorganizowane w CSW w Zamku Ujazdowskim, Zachęcie (po 1993 roku), Muzeum Sztuki w Łodzi, sopockiej Galerii Sztuki, CRP w Orońsku. To tutaj trwa intensywna praca nad odbudowaniem, nadwątlonej w latach osiemdziesiątych, pozycji polskiej sztuki nowoczesnej. Organizowane są duże retrospektywne wystawy K. Wodiczki, R. Opałki, W. Borowskiego, M. Szańkowskiego, J. Berdyszaka, Z. Dłubaka, J. Robakowskiego, A. Dłużniewskiego, J. Kozłowskiego, Natalii LL, I. Gustowskiej. W wystawach „Magowie i mistycy” (1991) oraz „Nowoczesna rzeźba polska” (1992) akcentowano wątki inne niż analityczno-utylitarne, na plan pierwszy wysuwano raczej nurt stanowiący „ciemną stronę” moderny. Ale pojawiały się też, szeroko omawiane w magazynach artystycznych, takie wystawy, jak „Redukta”, odsyłająca widzów do tradycji minimalistycznej, czy „Książki i strony”, przypominająca konceptualne i postkonceptualne wątki sztuki nowoczesnej. Retrospektywa galerii Repassage w Zachęcie odwoływała się do kontrkulturowych ruchów końca lat sześćdziesiątych i lat siedemdziesiątych.

Można mówić, choć brzmi to paradoksalnie, o konserwatywnej reakcji awangardy usiłującej powrócić na swe opuszczone, wydawać by się mogło – bezpowrotnie, pozycje. Najbardziej spektakularne są repetycje emancypacyjne, przywracanie klimatu walki o sprawiedliwość społeczną – tym razem w imię feminizmu lub pod hasłem walki z dyskryminacją ofiar AIDS i emigrantów (szczególną pozycję zajmuje tu K. Wodiczko). Nie brak też powrotów do modernizmu w jego greenbergowskiej wersji, rezerwującej dla sztuki osobny, nieredukowalny do innych dziedzin kultury, obszar wysublimowanych wartości artystycznych. Takie powroty typowe są w Polsce dla artystów średniej i starszej generacji (J. Kozłowski, A. Dłużniewski, J. Jurkiewicz, G. Sztabiński).

Są także twórcy, którzy świadomie nawiązują do sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, odbudowują pewne wartości awangardowe, próbują przekroczyć w ten sposób postmodernistyczną estetykę, nie zapominając jednak o tym, że awangarda była przedmiotem ostrej krytyki, i to nie tylko z pozycji postmodernistycznych. Twórców tych rozpoznać można między innymi po tym, iż przeciwstawiają się koncepcji sztuki jako egotycznej autoekspresji, a także nie akceptują, rozpowszechnionej wśród akademików,

sztuki spełniającej się w swej estetycznej immanencji. Sztukę traktować chcą jako wynik pracy w obliczu aktualnych kodów kulturowych, co wiąże się z koniecznością rozpoznawania otaczającej rzeczywistości, jej racjonalizacją, a także z krytycznym przekraczaniem. Na ten rodzaj postawy twórczej zwracam dziś szczególną uwagę w swojej pracy krytyka i kuratora wystaw.

Dla udokumentowania tej tezy chcę przywołać prace Zofii Kulik, które zostaną zaprezentowane w polskim pawilonie na XLVII Biennale w Wenecji. Jej droga twórcza rysuje się w kontekście powyższych rozważań jako przypadek szczególnie pouczający. Odzwierciedla się w niej pewien wewnętrzny ruch, jaki dokonał się w kulturze artystycznej w ciągu około trzydziestu ostatnich lat. Elementy awangardowej filozofii i radykalnej praktyki, obecne w jej twórczości dzięki studiom w pracowni prof. Oskara Hansena w latach sześćdziesiątych oraz dzięki pewnym decyzjom artystycznym podjętym w latach dziewięćdziesiątych, splatają się z postmodernistycznym doświadczeniem, które było jej udziałem w latach osiemdziesiątych, i to w wersji będącej w bardzo ostrym sporze z awangardą.

Zofia Kulik od wczesnych lat siedemdziesiątych posługiwała się fotografią, rejestrując otoczenie: przedmioty, sytuacje, materie. Kamera nie jest jedynym i neutralnym uczestnikiem tych operacji. Na każdym etapie bardzo istotna jest obecność artysty i jego stała aktywność zarówno w stosunku do „badanego” otoczenia, jak i w stosunku do samej fotografii. Istotne jest owo sprzężenie artysty, rzeczywistości i zdjęcia. W procesie tym stabilna forma obiektu sztuki rozpada się, ustępując działaniu i artystycznej „akcji”. W tej skrótowo opisanej formie pracy artystycznej przegładają się podstawowe założenia Hansenowskiej formy otwartej, u źródeł której jest wizja człowieka jako autonomicznego podmiotu wszelkich procesów w świecie, podmiotu nieredukowalnego do żadnej ideologii, ale także niereligijnego. Budowana jest ona na przekonaniu, że decyzje ludzkie są wolne, powstają w procesie twórczej interakcji z otoczeniem. Artysta nie pośredniczy w objawianiu prawd ostatecznych, może co najwyżej tworzyć „ekrany” dla ujawnienia i uwypuklenia procesów, jakie zachodzą w świecie, może tworzyć tło dla decyzji innego wolnego podmiotu ludzkiego. Ponadto wśród źródłowych idei awangardowych wynoszonych z pracowni Hansena wymienić trzeba polemiczną postawę wobec rzeczywistości, racjonalność, postrzeganie świata jako wewnętrznie ustrukturuwionego, dającego się uchwycić w swych wewnętrznych relacjach i związkach, a także respekt dla czasu i czasowości, będącej jedną z kluczowych kategorii filozoficznych i artystycznych.

I oto w połowie lat osiemdziesiątych nastąpił dość radykalny zwrot w formach twórczości i filozofii działania Kulik. W bardzo trudnym dla niej samej dyskursie przeciwstawiła się swojemu pierwotnemu doświadczeniu: tak artystycznemu, jak i światopoglądowemu. Od 1987 roku powstawały prace będące w mocnym, emocjonalnym sporze z tym, co tworzyła wcześniej. Po-

wstają fotodywany, gabloty, obiekty świecące, z premedytacją „zamknięte”. Odrywają się od otaczającej rzeczywistości, szukając w swoistej symbolicznej narracji innego, wiecznego trwania. Dawna sprawność fotografa dokumentalisty zmienia swoje zastosowanie i sens: z techniki utrzymywania wizualnej interakcji artysty ze światem staje się formą wyrafinowanego rzemiosła. Artysta świadomie poddaje się pewnym cechom tkwiącym w samej procedurze powstawania zdjęcia, zagadkom i przypadkom, jakie przytrafić się mogą w procesie fotochemicznej obróbki w ciemni. Centryzm, symetria, zwielokrotnienie, porządek, figuralny ornament – oto nowe zasady komponowania. A więc nie badanie świata realnego, lecz magia obrazu; nie interwencja w rzeczywistość, lecz odwracanie się od niej, wybieganie w świat wyobraźni, wola uchylania „osłon piekieł”. Z czynności naświetlania, maskowania, odsłaniania kolejnych fragmentów papieru światłoczułego wyłonić się miał tajemniczy metaobraz. Tak pojęta technika była podstawą budowania wielkich fotodywanów, zwanych tak ze względu na symetrię i ornamentalność oraz układ użytych motywów, pośród których ważną rolę odgrywa upozowana postać mężczyzny, omalże klasyczny, dziewiętnastowieczny model, i to w towarzystwie, jak z martwych natur, draperii, kwiatów i roślin. Zamiast człowieka wolnego, niezależnego podmiotu działania, który występował w koncepcji formy otwartej, w nowych, „zamkniętych”, fotograficznych obrazach Kulik pojawia się wizerunek człowieka zniewolonego oraz odwieczne motywy władzy, przemocy, wojny...

W połowie lat latach dziewięćdziesiątych Zofia Kulik ponownie stawia swoją twórczość w perspektywie modernistycznej, świadomie nawiązując do swych wcześniejszych doświadczeń z lat siedemdziesiątych. Widać to choćby w odradzającej się w jej twórczości roli czasu teraźniejszego. Fotograficzne kompozycje, składające się z setek zdjęć, budowane są tak, aby tym razem uwypuklić ich związki z wydarzeniami, jakie niesie dzień dzisiejszy. Struktury kompozycyjne są już efektem dążenia do odsłonięcia tajemniczego, symbolicznego świata wyobraźni, inspirowane są bowiem chęcią zdemaskowania kodu, poprzez który kształtowany jest obraz rzeczywistości w naszym umyśle.

Odradzanie się w jej twórczości rudymetów „nowoczesnego” myślenia i zbudowanego na nim dzieła sztuki odbywa się jednak nie bez uwzględnienia lekcji, jaką dał spór z awangardą, który artystka wiodła w późnych latach osiemdziesiątych. Podstawowa nauka, wynikająca z postmodernistycznego doświadczenia rozpadu i rozproszenia zbiorowych norm, to świadomość, iż napięcie pomiędzy interesem wspólnym a różnorodnością indywidualnych wyborów jest nieusuwalne. Artystka jest przekonana, że sztuka musi nawiązywać do wartości innych niż praktyczne, choćby było to tylko „wyczarowywanie konieczności z wolności”, lecz może to robić w trybie indywidualnym, na mocy jednostkowych decyzji. Indywidualne „porywy” aksjologiczne mają charakter jednostkowych „zaczarowań”, są swoistym seansem spirytystycznym

przywołującym owe wartości, adresowanym raczej do wąskich grup wrażliwej publiczności, do amatorów oczekujących „humanistycznego dreszczu”, wreszcie – do wrażliwców szukających złagodzenia bólu ludzkiej niesamowystarczalności. Mimo pesymizmu co do skali promieniowania tych idei nie odrzuca się tu jednak nadziei, że indywidualny wysiłek moralny może przynieść ogólniejsze skutki.

Zofia Kulik nie rezygnuje także z jakości i siły o b r a z u. Jej monumentalne fotograficzne obrazy spełniają wszystkie kryteria tradycyjnego dzieła sztuk pięknych. Spełniają kryteria formy, w jakiej pełnią swoje symboliczne funkcje, i solidności warsztatowej obróbki, z zachowaniem dbałości o trwałość i w tym sensie także o „muzealność”. Nie pozbawia to jednak jej sztuki szans wyraźnego nawiązania do czasu terażniejszego, nie pozbawia jej aktualności i realizmu. Fotoobrazy Kulik odsyłają nas dzisiaj nie tylko do historycznych „uniwersaliów”, symboli i form długiego trwania, lecz także do znaków wydarzeń, które emanują ze szpalt gazet i ekranów telewizorów.

Chociaż Zofia Kulik takie pojęcie jak „natchnienie” traktuje z pełną ironią, niechętnie też opowiada o emocjonalnym napięciu i głębokich psychologicznych aspektach swojej pracy, a jej obrazy cechuje nieomal żelazna racjonalność, pozwalająca krytyce spekulować na temat „konceptualnego dywanu”, to przecież ta racjonalność, będąca u podstaw konceptualizmu w sztuce lat sześćdziesiątych, w jej obrazach została wykpiona, wzięta w nawias, podana w wątpliwość. Analityczna racjonalność rozumu teoretycznego jest tu niejako na cenzurowanym. Nie jest źródłem ani napędem sztuki, lecz przeciwnie: karykaturalnie rozdęta przez symetrię, powtarzalność elementów: uwypuklenie ciągów liczbowych, geometryczne podziały, zostaje postawiona pod sąd. Wyrok brzmi: totalitaryzm.

W pracach Kulik prawdziwym bohaterem jest rozum zróżnicowany: to rzemieślnicza techné, wsparta intuicją i wymogami, jakie narzuca zmysłowa postać obrazu fotograficznego, jest podstawą; na to nakłada się dopiero teoria.

Ważnym aspektem jej pracy, który nie da się sprowadzić do pryncypiów modernizacyjnych i który jest wyraźnym spadkiem po polemice z moderną, jest „wrażliwość metafizyczna”. Nie jest to jednak wrażliwość, która przybiera jakąś formę religijności. Stanowi raczej otwarcie na bolesną stronę każdej egzystencji postawionej wobec nieuchronności śmierci i doświadczenia przemijania. Kulik podkreśla tu rolę praxis – tej sfery, która nie odpowiada za analityczno-matematyczne operacje, bliższa jest natomiast codziennemu doświadczeniu, splata się z wrażliwością na ludzką biedę i poniżenie.

Taka postawa artystyczna nie sprosta zapewne oczekiwaniom tradycyjnym, szukającym podstaw dla współczesnej sztuki chrześcijańskiej, w której przywrócone zostałyby miejsce dla wartości piękna. Ale czyż nie jest jakimś krokiem ku przewyciężeniu postmodernizmu przywrócenie sztuce wartości

prawdy w jej klasycznej wersji, opartej na relacji znaku do rzeczywistości? Na tej podstawie odbudować by można chociażby świecką perspektywę humanistyczną, w której realizować może się wolność człowieka, możliwości jego rozumu i możliwość przekształcania rzeczywistości. Ważne, aby uniknąć przy tym skrajności: awangardowego, anarchicznego buntu i postmodernistycznego nihilizmu.

Małgorzata KITOWSKA-ŁYSIAK

MAGAZYN SZTUKI

Zarówno młodzi [...] artyści, jak i młodzi krytycy [...], odrzucając ideologię, zrezygnowali także z wyobraźni symbolicznej. Chcą mówić wprost, bez pośrednictwa aluzji, metafor, ukrytych znaczeń. [...] Odrzucają więc sztukę pojętą jako tajemnicę, jako możliwość spotkania z pozarzeczywistym.

Przed kilkoma laty, kiedy Tadeusz Boruta przygotował w warszawskiej Zachęcie wystawę „Cóż po artyście w czasie marnym ...?“, która miała stanowić rodzaj podsumowania zjawisk charakterystycznych dla życia artystycznego w latach stanu wojennego, redakcja lubelskiego kwartalnika literackiego „Kresy” usiłowała nakłonić szereg osób do odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule ekspozycji¹. Nie było jednak wielu chętnych do zabrania głosu. Dlaczego? Czy było za wcześnie na podsumowanie? Czy może uznano, że sprawa jest całkiem błaha i nie warto zaprzętać sobie nią głowy? Czy było jeszcze inaczej: wydawało się, że mamy czas „błogosławiony” i nie należy wspominać tego, co było złe lub może tylko dwuznaczne, a minęło bezpowrotnie? Co miało teraz być „błogosławieństwem”? Wydawało się, że odpowiedź na to pytanie nie jest trudna: „błogosławieństwem” miała być wolność. Oto okazało się, że artysta niczego nie musi, a wszystko może. Nie musi opowiadać się po tej albo po tamtej stronie, nie musi manifestować przynależności do..., nie musi wznosić okrzyków w słusznej sprawie. Stało się także widoczne, że twórcy nierzadko czuli się spętani etycznymi nakazami, obowiązkami, jakie nakładała na nich rzeczywistość stanu wojennego. Dla wielu, nie utożsamiających swoich poglądów z oficjalną polityką komunistycznych władz, ów nacisk rzeczywistości stanowił przymus wyraźnego opowiedzenia się przeciwko odrzuconej ideologii. Przystąpienie do ruchu kultury niezależnej, uczestnictwo w wystawach odbywających się pod patronatem Kościoła, nie dla wszystkich jednak – trzeba być przecież tego świadomym – było równoznaczne z doznaniem religijnego oświecenia. Surowo oceniał tę sytuację Piotr Piotrowski, pisząc: „środowiska niezależne, kontestując oficjalną kulturę, funkcjonowały

¹ Zob. „Kresy” 1991, nr 7, gdzie opublikowano teksty: M. Ujma, *Sztuka czy zniewolenie?*, s. 131-134; M. Kitowska-Łysiak, *Czas „marny” – czas „błogosławiony”*, s. 135-137; T. Chrzanowski, *Gojowicze i Delakrtascy*, s. 137n.

według analogicznych mechanizmów, które nazwałbym pozaartystyczną koniunkturalizacją kultury”².

Po zmianach, jakie zaszły w Polsce w roku 1989, spora rzesza artystów zerwała swoją współpracę z Kościołem. Okazało się, że tę więź twórcy traktowali niekiedy jako rodzaj kajdanów, bardzo ściśle wytyczających zakres ich praw i swobód. Niektórzy krytycy nie kryli swojego rozczarowania tym stanem rzeczy. Trudno było im pogodzić się z myślą, że związek z ruchem kultury niezależnej był dla części środowiska właśnie rodzajem małżeństwa z rozsądku, a nie z miłości. Malarze, rzeźbiarze, którym zawsze była bliska sztuka „za-szczepiona” rzeczywistością, na różne sposoby zaangażowana (wcale nie wyłącznie społecznie czy politycznie, a w dużej mierze przede wszystkim egzystencjalnie), mniemali, że poczucie wspólnej walki, wspólnego bycia w stanie wojennym – artystów z artystami i artystów z publicznością – będzie miało swoją kontynuację w latach „normalności”. Stanisław Rodziński pisał z goryczą: „Klimat oporu stworzył nadzieję, że tak już pozostanie i tak jest najlepiej”³. Tymczasem „kiedy wybuchła wolność, wszystko zaczęło się rozłazić”⁴. Słowa te padły w tekście, który stanowił głos w dyskusji na temat spadku po sztuce lat osiemdziesiątych. Wymianę poglądów na ten temat rozpoczął przed kilkoma laty na łamach „Tygodnika Powszechnego” Andrzej Osęka artykułem *Obietnica lat 80*⁵. W wypowiedzi krytyka dominował żal z powodu rozejścia się wspólnych dróg, odwrotu znacznej liczby twórców od Kościoła, rezygnacji z podejmowania ważnych społecznie problemów i funkcji. Istotnym punktem tego osądu nowej rzeczywistości była także kwestia oddalenia się publiczności od spraw sztuki. Andrzej Osęka stwierdzał: „W dekadzie stanu wojennego nastąpiły [...] dwa równoległe zjawiska: artysta określił na nowo swoje miejsce wśród ludzi, obiecał, że będzie z nimi razem – cokolwiek się stanie. A jednocześnie on tych ludzi w swojej sztuce wyanielił – jak oni sami, ofiary przemocy, idealizowali się we własnej wyobraźni. Artysta był może przygotowany na męczeństwo, ale nie na to, co zobaczył po roku 1989. Dlatego tak łatwo zapomniał o złożonych – również samemu sobie – zobowiązaniach”⁶.

Tej diagnozie można przeciwstawić nieco inną: część artystów w duszy oczekiwała chwili, w której będzie mogła wyzbyć się ciężaru odpowiedzialności za miliony. Toteż większość skwapliwie starała się wykorzystać okazję

² P. Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991, s. 78.

³ S. Rodziński, *Obietnica lat 80., głupota lat późniejszych*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 3, s. 14.

⁴ Tamże.

⁵ Zob. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 43, s. 1, 8-9; zob. też inną wypowiedź w tej dyskusji: J. Sempoliński, *Co to jest sztuka?*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 48, s. 9.

⁶ Osęka, *Obietnica lat 80.*, s. 9.

stworzoną w roku 1989: po wygranych przez Solidarność wyborach można było wreszcie uwolnić się od wszelkich ograniczeń, przede wszystkim właśnie od wszelkiej – różnie pojmowanej – ideologii. Pamiętajmy jednak, że byli też twórcy, dla których współodczuwanie z człowiekiem cierpiącym, osamotnionym, zagubionym w chaosie szarej egzystencji, było oczywistością, najgłębiej umotywowanym nakazem moralnym. Dla nich – „arsenałowców”, „wprostowców”, przedstawiciele tak zwanej krakowskiej figuracji (z Bednarskim i Borutą) – składane w latach osiemdziesiątych deklaracje polityczne były naturalną konsekwencją wyznawanych wartości. Ich więc czasy wolności – jak się wydaje – nie zaskoczyły, bo zawsze nosili w sobie przekonanie, że to wolność, a nie zniewolenie stwarza warunki, w których człowieczeństwo jednostki może objawić się w pełni. Dla nich było oczywiste, że nawet jeśli już nie muszą, to mogą nadal poprzez sztukę realizować tę właśnie wizję świata. Demonstracyjnym wręcz przykładem takiej postawy, z uwagi na niezmienny od lat język patetycznych form, jest właśnie malarstwo Tadeusza Boruty.

Ale tych, którzy wycofali się z „obietnicy”, o której pisał Osęka, było więcej. Do nich dołączyli młodzi – debiutanci lat dziewięćdziesiątych. A oni – w większości – już całkiem wyraźnie usytuowali sztukę „na marginesie rzeczywistości”. To właśnie określenie stało się nawet rodzajem hasła, którym redakcja „Magazynu Sztuki” opatrzyła zbiór referatów wygłoszonych podczas sympozjum „Kultura czasu przełomu” zorganizowanego w Poznaniu w lutym 1994 roku przez Komitet Porozumiewawczy Środowisk Twórczych i Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk⁷. Taki też tytuł – *Sztuka na marginesie rzeczywistości* – nosiła ogłoszona tam drukiem wypowiedź Bożeny Czuba⁸. Autorka podkreślała, że młode pokolenie skupia głównie artystów, którzy przedkładają prywatne mitologie („małe, prywatne ładunki...”) nad „wyzwania historii”, indywidualne nad uniwersalne, sztukę wolną od doraźnych akcentów nad twórczość pojętą jako służba publiczna.

Utrzymane w tym tonie artystyczne i werbalne deklaracje zbiegły się u nas z eksplozją zainteresowania postmodernizmem. Jednocześnie młoda krytyka udzieliła twórcom szerokiego kredytu zaufania, namaszczając niemal każdy gest uznany przez samego autora za artystyczny. Charakterystyczne są pod

⁷ Zob. „Magazyn Sztuki” 1994, nr 4. Opublikowano tam następujące teksty: B. Czuba, *Sztuka na marginesie rzeczywistości*, s. 44n.; P. Piotrowski, *Postmodernizm i posttotalitaryzm* (poszerzona wersja referatu wygłoszonego podczas konferencji *Totalitarianism and Tradition*, Bratysława-Smolenice (Słowacja), październik 1993), s. 56-73; J. Jedliński, *Lokalność – powszechność*, s. 74-79; U. Czartoryska, *O ciągłości*, s. 80-85; A. Turowski, *Uwaga przełomy*, s. 86-91; D. Jarecka, *Uwagi o krytyce artystycznej*, s. 92-97.

⁸ Zob. pełną informację tamże.

⁹ Określenia tego użył Jacek Staniszewski w wypowiedzi cytowanej na łamach katalogu wystawy *Perseweracja mistyczna i róża*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, sierpień–październik 1992, s. 33.

tym względem tezy Danuty Ćwirko-Godyckiej, autorki związanej blisko z Państwową Galerią Sztuki w Sopocie, która pisała: „Tradycyjne znaki i symbole tracą na wartości, zanika poczucie jednoznaczności kulturowej. Proces ten wydaje się już niemożliwy do zatrzymania. Upadają wielkie ideologie, nikt nie wymaga od artystów (na szczęście) formułowania określonego światopoglądu (podkr. M. K.-Ł.). Wydaje się, że charakterystyczne dla naszych czasów jest zaakceptowanie sprzeczności, rozpad spójnego widzenia świata”¹⁰. W postmodernizmie – jak wiadomo – wszystko jest ambiwalentne i wszystko jest możliwe, wszystko jest dozwolone i może być afirmowane. „To, co dla starszych może być wulgarne, dla nas jest naturalne i dobre” – mówią młodzi artyści nowojorscy cytowani przez wspomnianą autorkę¹¹. Owa „utrata znaczeń”: podważenie i odrzucenie hierarchii, autorytetów, kanonów, tabu czy jakkolwiek inaczej nazwiemy obszar wartości, do których sztuka zwykła odnosić się z respektem w ciągu minionych stuleci – stanowi dzisiaj o obliczu znacznej części życia artystycznego nie tylko na świecie, ale także w Polsce.

Specjalnych przykładów dostarczają prace absolwentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, którzy w ostatnich latach uzyskali dyplom w pracowni Grzegorza Kowalskiego: między innymi Katarzyny Kozyry, Anny Żebrowskiej, Artura Żmijewskiego. Prezentacją podobnych postaw była również sopocka wystawa „Perseweracja mistyczna i róża”, którą pokazano w Państwowej Galerii Sztuki w 1992 roku¹². Powołuję się na nią dlatego, że autorzy pragnęli, aby poniekąd była postrzegana jako propozycja „kluczowa”, między innymi dla sztuki lat dziewięćdziesiątych, choć zarazem podkreślali, iż nie pretenduje ona do całościowego oglądu sztuki najnowszej w Polsce, ukazując jedynie nurt „zwany potocznie” postmodernizmem¹³. Swoje prace zaprezentowała na wystawie grupa dziewięciu młodych (urodzonych około lub tuż po 1960 roku) ludzi: Barbara Konopka, wspomniana Katarzyna Kozyra, Tilman Kuntzel, Zbigniew Libera, Krzysztof Malec, Jacek Markiewicz, Robert Rumas, Jacek Staniszewski, Roman Stańczak. Ryszard Ziarkiewicz, pomysłodawca prezentacji, tak pisał o niej: „skupiliśmy się na sztuce, która w warstwie semantycznej najczęściej bywa brutalna, zaś w warstwie stylistycznej jest jednym wielkim manieryzmem”¹⁴. To twórczość, która nie odżegnuje się od nawiązywania „dialogu” z rzeczywistością, ale szuka w tym celu własnego języka,

¹⁰ D. Ćwirko-Godycka, „Perseweracja mistyczna i róża”, *impresje*, w: *Perseweracja mistyczna i róża*, s. 32.

¹¹ Tamże, s. 33.

¹² Zob. przypis 9.

¹³ Zob. R. Ziarkiewicz, *Idea wystawy*, w: *Perseweracja mistyczna i róża*, s. 5.

¹⁴ Tamże, s. 4.

będąc kolejnym „krokiem ku «unicestwieniu», tj. kolejnym etapem degradacji tradycyjnego obiektu sztuki”¹⁵. Zgodnie z tym zastrzeżeniem w galerii pokazano instalacje, video-instalacje, fotografie, obiekty-przedmioty. Nie sposób opisywać tu poszczególne realizacje. Warto jednak zwrócić uwagę na jedną – z powodu jej manifestacyjnie drastycznego, otwarcie bluźnierczego charakteru. To video-instalacja Jacka Markiewicza (także będącego swego czasu uczniem Grzegorza Kowalskiego). Zreprodukowane w katalogu wystawy kadry przedstawiające filmowe sekwencje ukazują w zbliżeniach akt seksualny z udziałem nagiego autora, który jako obiekt swego pożądania traktuje rozpiętą na krzyżu figurę zboląłego Chrystusa. Kiedy indziej, w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, można było obejrzeć inny „zestaw” Markiewicza, na który złożyły się: „krew artysty w szklanym naczyniu [...] obok kobiecych podpasek, instrukcja użycia arabskiego stymulatora orgazmu obok spermy roztartej na szybie”¹⁶.

Jak wobec tego i podobnych „dzieł” zachowuje się krytyka? Rzecz znamienna: krytyka sucho opisuje, a następnie szuka przede wszystkim argumentu „za”, chce przyjąć, zaakceptować. I oto, co czytamy: „Problematyka, w kręgu której obracają się prace Markiewicza, ma już na gruncie sztuki polskiej pewną tradycję. [...] Jednakże sposób demonstracji tej problematyki w formie, która poddaje się estetycznemu wartościowaniu, jest zjawiskiem jakościowo nowym i godnym odnotowania”¹⁷. Niestety, autorka tych słów nie napisała, jakiemu to „estetycznemu wartościowaniu” skłonna byłaby poddać „kreacje” Markiewicza. Warto jednak podkreślić, że owa ucieczka „w estetykę”, uznawaną często za wyłączne kryterium oceny dzieła, jest również symptomatyczna dla okresu przełomu. To, co w dekadzie lat osiemdziesiątych było podstawowym grzechem polskiej krytyki: interpretowanie przede wszystkim wartości „dodanych” do dzieła sztuki, teraz zostaje zastąpione analizą wartości „swoistych”.

Przytoczony przykład, zarówno od strony samej sztuki, jak i komentarza do niej, czyli krytyki, jest fragmentem większej całości, także nie objętej sopocką wystawą, którą traktuję tutaj jako exemplum. Pracę Markiewicza można uznać za soczewkę, znak czasu, w którym artysta doprowadza do skrajności destrukcyjny bunt przeciw wszystkim i wszystkiemu, a tym samym zgodnie z romantyczną tradycją – ustanawia własne „prawo”, będące w ewidentnej sprzeczności z dotychczasowym. Cytowana już autorka słusznie tym razem zauważa: „w tej perspektywie uczucia wyższe nie istnieją”¹⁸. Co będzie

¹⁵ Tamże, s. 5.

¹⁶ Podaję za: D. Monkiewicz, *Jacek Markiewicz – postmodernista egzystencjalny*, „Obieg” 1992, nr 6-7-8; przedruk fragmentów w: *Perseweracja mistyczna i róża*, s. 71.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 71.

jednak, gdy sprowadzi się sztukę do działalności podyktowanej uczuciami niższymi? Czy „estetyczne” wartościowanie zawsze ją wybroni?

To pytanie musieli sobie zadać także organizatorzy wystawy „Idee poza ideologią”, którą na przełomie lat 1993 i 1994 pokazano w warszawskim Zamku Ujazdowskim. W samym tytule znalazło się podkreślenie drugiego istotnego aspektu postmodernizmu, uważanego przez wielu młodych twórców za jego zaletę – właśnie odrzucenia przezeń pokusy budowania ideologii. W naszych warunkach – z perspektywy odreagowywania doświadczenia totalitaryzmu – łatwo to uznać za niebagatelny atut. Autor koncepcji wystawy, Grzegorz Borkowski, stwierdza, że w nowej sytuacji „do głosu dochodzi przekonanie, że samoświadomość artysty jest wystarczającym uzasadnieniem jego wyboru i nie wymaga podpórki ideologicznej”¹⁹. Prawda jest tyleż bardziej banalna, co mniej jednoznaczna. Samoświadomość pozwala bowiem artyście zarówno przyjąć, jak i odrzucić cokolwiek, także ideologię; jej brak natomiast ogranicza, nie pozwala korzystać z wolności. Dla artystów chcących pracować „poza ideologią” najważniejsza jednak stała się konieczność zarzucenia „pozaartystycznych kryteriów i filiacji sztuki”²⁰. Odrzucając charyzmę „niezależnych”, debiutanci lat dziewięćdziesiątych pragnęli eksponować głównie własne „ponadpolityczne ja”²¹.

Wydaje się jednak, że zarówno młodzi, trzydziestoparoletni artyści, jak i młodzi krytycy, na naszych oczach „wylali dziecko z kąpielą”: odrzucając ideologię, zrezygnowali także z wyobraźni symbolicznej. Chcą mówić wprost, bez pośrednictwa aluzji, metafor, ukrytych znaczeń, możliwych do odślonięcia tylko przez wiedzących. Odrzucają więc sztukę pojętą jako tajemnicę, jako możliwość spotkania z pozarzeczywistym. Jeśli interesuje ich człowiek, to tylko jako „narzędzie”, jako organizm spełniający fizjologiczne funkcje: z upodobaniem, bezlitośnie obnażają chwile intymnej prywatności – seks, cierpienie (chorobę, starość, śmierć). Nie ukrywają, że posługują się przy tym ciałem swoim lub swoich bliskich (na przykład Kozyra, Libera, Żebrowska). Ta niechęć do przekraczania granic swojego fizycznego „ja”, zarazem transgresji i transcendencji, bierze się być może – do pewnego stopnia – z nieumiejętności postrzegania swojej doczesnej formy w rozleglejszej, głębszej perspektywie, a także z artystycznej niedojrzałości, która nie pozwala na nawiązanie dialogu z tradycją sztuki europejskiej. Ostentacyjna manifestacja owej niechęci do „starego” każe też podejrzewać, że jednym z jej powodów jest potrzeba podkreślenia komunikacji z analogiczną międzynarodową tendencją. Janusz Mar-

¹⁹ Cyt. za: G. B o r k o w s k i, *Idee poza ideologią. Nowe pokolenie w sztuce polskiej*, Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa, grudzień 1993 – styczeń 1994 (ulotka towarzysząca wystawie).

²⁰ C z u b a k, *Sztuka na marginesie rzeczywistości*, s. 50.

²¹ Określenie Piotra Szuberta podają za: tamże.

ciniak pisał słusznie: „Po zburzeniu Muru Berlińskiego i otwarciu granic, etykę artystyczną, tożsamość artysty, jego związki z własnym krajem i tradycją nazywano «wartościami wobec sztuki zastępczymi». Dodajmy przy tym, że kiedy chodzi o modne kierunki i «światowe tendencje», nie mówi się o «wartościach wobec sztuki zastępczych»”²². Oryginalność, nowość stała się bowiem dla niektórych krytyków podstawowym, a czasem wyłącznym, kryterium oceny dzieła. Świetnie tę kwestię ujął Krzysztof Rutkowski w dramacie *Mistrz*, poświęconym sytuacji w Kole Bożym Andrzeja Towiańskiego. Jedna z sióstr, Xawera Deybel, wypowiada tam znamienne słowa: „Jestem czysta wyższą czystością”, „jestem cnotliwa nową cnotą”, kiedy prefekt policji czyni aluzję do jej niezbyt obyczajnego prowadzenia się. Bohaterka daje w ten sposób do zrozumienia, że nie ufa jakimś starym i stałym regułom (etycznym), lecz przekracza je w imię tego, co „nowe”, a więc „wyższe” („wyższe” właśnie dlatego, że „nowe”). Ponadto to ona sama dekretuje, co i jak należy oceniać.

W obecnym czasie, jak zawsze w epokach przełomu, przed krytykami stoją więc wyjątkowe zadania. Do nich bowiem powinno należeć pierwsze i ostatnie zdanie w kwestii oceny przejawów artystycznej działalności. To oni mogą decydować o tym, co jest mniej, a co bardziej ważne, godne pokazywania i – jak się to dzisiaj mówi – promowania. Wbrew powszechnemu narzekaniu na stan krytyki w Polsce trzeba powiedzieć, że od wielu lat pod pewnymi względami przeżywa ona boom. Takiej liczby autorów piszących o bieżących wydarzeniach artystycznych, jak dzisiaj, nie mieliśmy od dawna, ba! – może od początku tego stulecia. Nie znaczy to, że brakuje powodów do niezadowolenia. Jednym z nich może być to, że coraz bardziej pogłębia się rozdźwięk między krytyką pisaną i mówioną, a więc sądami sformułowanymi na użytek publiczny, przeznaczonymi do druku, a tymi, które wypowiada się prywatnie, w kularach wystawowych salonów²³. Nie chodzi mi nawet o to, że te same osoby piszą i mówią co innego. Być może zdarza się to jedynie epizodycznie. Nie zamierzam tu zresztą atakować kogokolwiek personalnie: wierność sobie i elementarna uczciwość są cechami związanymi z własnym kodem etycznym. Zastanawia mnie raczej zjawisko szersze, nienowe zresztą, będące najprawdopodobniej bolączką powszechną, a nie tylko polską specjalnością. Otóż we współczesnym piśmiennictwie o sztuce nagminnie mamy do czynienia z postawą aprobatywną, to znaczy, że autorzy, którzy uznają dane zjawisko za godne uwagi, dają temu przeświadczeniu publiczny wyraz, ci zaś, którzy mają w tym względzie zdanie odmienne, zwierzają się ze swych odczuć wyłącznie w sytuacjach towarzyskich, unikając upublicznienia swoich ocen. Recenzenci piszą głównie o tym, co pochwalają, a unikają ogłaszania drukiem opinii negatyw-

²² J. Marciniak, *Kompleks lat osiemdziesiątych*, „Kresy” 1996, nr 27, s. 168.

²³ Nie tak dawno, pisząc o malarstwie Józefa Czapskiego, sygnalizowała to zjawisko Dorota Jarecka. Zob. *Lekkość i trud*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 116.

nych. Nie ma to, niestety, wiele wspólnego z ową wielkodusznością, o której pisał Jacek Sempoliński: „Krytyka [...] powinna [...] konstruować myśli z wielkoduszną rozrzutnością, jakby wcale nie o sztuki wizualne, a o życie chodziło”²⁴. Nie twierdzę, że owa „polifoniczność” krytyki jest całkowicie naganna. Wszak są autorzy, którzy wiernie, z przekonaniem towarzyszą działalności pojedynczych twórców, całych grup, czy opisują oblicza interesujących ich nurtów. Taki stan rzeczy uniemożliwia jednak dialog obu stron, czego konsekwencją jest sytuacja, w której od wielu lat osoby piszące o sztuce dyskutują częściej o tym, jaka jest i jaka powinna być krytyka, a rzadziej o tym, jaka jest sztuka.

Mówiąc o rozmaitych aktualnych uwarunkowaniach krytyki artystycznej, należy może także zastanowić się, czy na naszym polskim gruncie mamy do czynienia z krytyką „sprzedajną” – sztucznym promowaniem fałszywych proroków art worldu za prawdziwe pieniądze (jest tajemnicą poliszynela, że w obszarze krytyki literackiej takie zjawisko istnieje). Z wielu względów odpowiedź na to pytanie nie jest prosta. Unikając jej nie można jednak pominąć faktu, iż w Polsce istnienie form nacisku na krytykę postrzegane jest a to jako nieodłącznie związane z PRL-owską przeszłością, a to jako przejaw ingerencji Kościoła w sprawy sztuki. Zbyt rzadko podkreśla się, że zwolennicy obu tez grzeszą zbyt dużym zaufaniem do łatwych rozstrzygnięć. „Trudno [...] powiedzieć, co jest gorsze: dewocja ateistyczna czy katolicka?” – zauważył celnie Janusz Marciniak²⁵.

Uproszczona perspektywa prowadzi najczęściej do jednoznacznych wniosków. Wiadomo na przykład, że krytycy, podobnie jak inni ludzie kultury (i nie tylko), w latach PRL-u zmuszani byli – między innymi przez tak zwane okoliczności obiektywne, zewnętrzne, wynikające z sytuacji politycznej – do kompromisów. Tę ich „ugodowość” wyjątkowo drastycznie postrzegali w roku 1981, a więc z pewnego dystansu czasowego, Janusz Bogucki, Wiesław Borowski i Andrzej Turowski²⁶. Podczas lektury ich wypowiedzi warto jednak pamiętać, że zawarte w niej uwagi były formułowane w czasie gorącym, nacechowanym wezbranymi emocjami, wymagającym dobitnych deklaracji etycznych i politycznych. Był to czas spontanicznych reakcji, także skwapliwego odrzucania i potępiania tego, co było przedtem. Autorzy wspomnianego tekstu nie pokusili się jednak o szczegółową analizę przyczyn złego – ich zdaniem – stanu krytyki w minionych dekadach. Eksponowali głównie warunki polityczne. Wśród najbardziej dotkliwych ograniczeń widzieli „zakaz głoszenia

²⁴ J. Sempoliński, *O krytyce bez znaczenia i krytyce znaczącej*, „Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków” 1974, nr 2-3, s. 51.

²⁵ Marciniak, *Kompleks lat osiemdziesiątych*, s. 168.

²⁶ Zob. J. Bogucki, W. Borowski, A. Turowski, *Sztuka i krytyka*, „Odra” 1981, nr 1, s. 37-44.

prawdy” i „uniemożliwienie swobodnego oceniania”²⁷. Ale czy to, że – jak pisali – „krytyk przestał podejmować decyzje na własną odpowiedzialność, wynikające z jego własnego miejsca w życiu kulturalnym, realizujące jego własną wizję rzeczywistości”²⁸, było wyłącznie konsekwencją nacisków zewnętrznych? Może krytycy ulegali naciskom, bo owej wizji rzeczywistości nie mieli. Albo inaczej: ulegali ciśnieniu zideologizowanej rzeczywistości ci, którzy owej wizji nie mieli. Mamy jednak przykłady, które świadczą o tym, że PRL-owska przeszłość nie była dla pisania o sztuce czasem tak całkiem „marnym”. Dorobek krytyczny Jacka Sempolińskiego, Jerzego Stajudy, Jacka Woźniakowskiego nie składa się przecież z tekstów pisanych do szuflady, lecz na bieżąco publikowanych. Okazuje się zatem, że mówiąc o przymusie kompromisu, operujemy nieco zmitologizowaną kategorią. Wygląda na to, że usprawiedliwienia szukają w okolicznościach zewnętrznych głównie ci autorzy, którym własnego spojrzenia na rzeczywistość zabrakło.

Cytowany już Jacek Sempoliński pisał, że krytyka ma być „myślą filozofów”²⁹. Ile takiego pisania o sztuce w ogóle w Polsce mieliśmy? Niezależnego i odpowiedzialnego, wrażliwego i zrozumiałego, zarówno jeśli chodzi o osobisty sąd autora, jak i o język, stylistykę... Powołując się na wzory – Sempoliński, Stajuda, Woźniakowski – należy wszak pamiętać, że są to krytycy zainteresowani głównie malarstwem. Sempoliński wiele tekstów poświęcił kolegom-malarzom³⁰. Stajuda opublikował znaczną część swoich opinii o sztuce w rubryce *O obrazach i innych takich* na łamach „Współczesności”³¹ i zarzucił pisanie na ten temat u progu lat siedemdziesiątych, kiedy sztuka została zdominowana przez eksperymentującą pseudoawangardę. Woźniakowski dawał wielokrotnie wyraz swemu przekonaniu, że tylko tradycyjne dyscypliny sztuki – w tym malarstwo – są w stanie poważnie podjąć najtrudniejsze, złożone problemy, z którymi zmagają się człowiek. Z pobłażliwością traktował wszelkie, łączywie podejmowane przez młodych, próby zerwania z owym bliskim mu modelem sztuki³².

Ten ostatni pisał w 1968 roku o młodych malarzach, rzeźbiarzach, krytykach: „Ich sytuacja jest strasznie trudna w świecie, w którym żaden znak nie

²⁷ Tamże, s. 41.

²⁸ Tamże.

²⁹ Sempoliński, *O krytyce bez znaczenia i krytyce znaczącej*, s. 51.

³⁰ Antologia tekstów malarza (J. Sempoliński, *Władztwo i służba. Myśli o sztuce*) ukazuje się nakładem Towarzystwa Naukowego KUL, w opracowaniu niżej podpisanej.

³¹ Zob. W. Baraniewski, *Pierwszeństwo obrazu*, w: J. Stajuda, *Obrazy, akwarele i rysunki. Fragmenty zapisków* (katalog wystawy), Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa, wrzesień – listopad 1993, s. 14-20.

³² Zob. m.in. J. Woźniakowski, *Kongres w Skandynawii*, „Znak” 1970, nr 191; przedruk w: tenże, *Co się dzieje ze sztuką?*, Warszawa 1974, s. 255.

ma nośności takiej, jak sabińska włócznia Norwida, w czasach, kiedy rękodzieło staje się niemal dziwolągiem, kryteria zmieniają się co tydzień, a nowość bywa groźnym fetyszem. Nie wiem, w jaki sposób ci młodzi przesycają wygląd naszego świata wartością, jak współtworzyć będą jego urodę techniczną – urodę autostrad czy narzędzi – a także współtworzyć to, co nazwałem wartościami atehnicznymi: zatoki ciszy, pola dla fantazji, przedmioty milczącej, osobistej kontemplacji, które nas uczą, jak [...] bardzo istotny, niewyraźalny inaczej przekaz niosą wspólnie rozmaite elementy dzieła, zapraszając widza, by uczestniczył we wzajemnym kojarzeniu się form, nastrojów, znaczeń. Nie wiem, jak oni to będą robić [...]. Ale marzyłbym o jednym: żeby mieli rozeznanie w swojej pozycji i sensie własnego działania. Może to rozeznanie będzie zupełnie inne od mojego. Nic nie szkodzi. Jedno jest ważne. Żeby niczego nie u d a w a l i, zafascynowani dźwiękiem egzotycznych nazwisk i programów. Żeby konieczne zaciekawienie tym, co się dzieje w świecie, i słuszna chęć, by w życiu artystycznym świata na równych prawach uczestniczyć, nie przeradzały się w bałwochwalstwo. Żeby tam, gdzie jest show, nie dali sobie wmówić bombastycznej pseudofilozofii. Żeby styl życia, o jakim będą marzyć, wynikał z wartości, jakie by chcieli realizować, a nie z funkcji fikcyjnych: funkcji myśliciela, który zawodowo musi wciąż wymyślać (coś, co już sto razy wymyślono), funkcji buntownika, który zawodowo musi się buntować (przeciw tabu, które od stu lat nie istnieją), funkcji nonkonformisty (którego establishment oklaskuje za nonkonformizm). Stwarzanie fikcji jest darem bogów, odróżnia człowieka od innych istot dwunożnych i wędrówkę naszą przez padół uwesela. Ale w ocenie tego, kim jesteśmy, skąd przychodzimy, dokąd idziemy, chyba lepiej się nie łudzić”³³. Przytoczyłam tę obszerną wypowiedź, bo jest ona połączeniem diagnozy z postulatami. Ponadto i jedno, i drugie zachowuje swoją aktualność dzisiaj. Wreszcie – określając sytuację sztuki, autor mówi zarazem o zadaniach krytyki.

Jak zatem miałyby ona wyglądać dzisiaj? Ponad dwadzieścia lat temu Andrzej Szonert naiwnie zalecał stworzenie „generalnego systemu wartości dla naszej epoki”³⁴. Dodawał, że „do tego celu służyć może jedynie zwarty system terminologiczno-pojęciowy zbliżony do tego, jakimi operuje filozofia i logika”³⁵. Ale krytyka artystyczna nie zajmuje się tylko pojęciami, toteż – na szczęście – ani nie udało się takiego systemu stworzyć, ani też już istniejącym jej podporządkować. Nie znaczy to, że potrzebę określenia kryteriów opisu i oceny dzieła sztuki należy zignorować. Ale też nie należy jej

³³ Tenże, *Między dziełem a nicością, czyli o konformizmie w sztuce współczesnej*, „Znak” 1968, nr 165; przedruk w: t e n ż e, *Co się dzieje ze sztuką*, s. 235-236.

³⁴ A. Szonert, *Aspiracje krytyki*, „Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków” 1974, nr 2-3, s. 53.

³⁵ Tamże.

absolutyzować: pogódźmy się z tym, że opinia o tym, czy coś jest dziełem sztuki, czy nim nie jest, musi pozostać kwestią w dużej mierze subiektywną. Sztuka to nie łyżwiarstwo figurowe, jak trafnie zauważył kiedyś Jerzy Jarzębski, i nie da się ponad wszelką wątpliwość stwierdzić, czyja „kombinacja potrójnego axla z toe-loopem i ritzbergerem” została wykonana bezbłędnie³⁶. A jednak słuszność jest także po stronie tych autorów, którzy – jak Jacek Waltoś – twierdzą, że „tylko w zetknięciu ze skalą wartości świat wyobraźni twórczej – płynny, niespodziewany i zaskakujący – nabiera wyrazu i znaczenia”³⁷. Jak jednak obecnie mówić o wartościach, skoro niektórzy artyści, i sekundujący im krytycy, z rozbijającą szczerością przedstawiają się jako byty zawieszony w próżni doskonałej – bez oparcia we własnym światopoglądzie? Co może ten krytyk, któremu taka postawa wytrąca po trosze pióro z ręki?

Nie tak dawno Marek Adamiec radził krytykom literackim, aby zamiast dyskutować o literaturze, zaczęli ją czytać. Autorom piszącym o malarstwie, rzeźbie czy tak zwanych innych mediach także należałoby „zadać” częstszy kontakt z dziełem, odwiedzić w galeriach, muzeach, wszędzie tam, gdzie dzieje się sztuka bądź uzurpacje do niej. Ale to nie wyczerpuje ich roli. Karol Irzykowski kilka dekad temu pisał: „Intelektualista istnieje w swoich czasach tylko poprzez walkę i spór”. Żeby jednak „przykazanie” to można było wypełnić, krytyk musi do owej pozycji intelektualisty aspirować, musi chcieć być przewodnikiem w magazynie sztuki.

³⁶ Zob. J. Jarzębski, *Nowy turniej pokoleń*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 10, s. 8.

³⁷ J. Waltoś, *Artystokrytyk, czyli ochrona środowiska*, „Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków” 1974, nr 2-3, s. 55.

Janusz MARCINIAK

DOM ŻYCIA

Wraz ze sztuką na rozdrożu znalazł się język, którym o niej mówimy. Zamęt pojęciowy sprzyja mistyfikacjom i instrumentalnemu traktowaniu artysty.

MAUZOLEUM

Sztuka to dom życia. Lubię to piękne określenie. Pochodzi z *Samego wśród ludzi* Stanisława Brzozowskiego. Wydaje mi się, że będzie ono zawsze zrozumiałe, jeśli zawsze będzie zrozumiałe słowo „dom”. Mam na myśli dom jako synonim szczególnego splotu miłości, poczucia bezpieczeństwa, tożsamości i, co równie ważne, zgody społecznej oraz aspirację, w której wyraża się troska o innych. Patronem takiego domu jest Janusz Korczak. Jest nim również św. Albert (Adam Chmielowski), którego pierwszym powołaniem, jak wiadomo, było malarstwo.

Czy współczesna sztuka jest jeszcze domem życia? Może jest już domem śmierci? Nie tej śmierci, która odsłania niepowtarzalność miłości, lecz śmierci abstrakcyjnej, oddzielonej od życia i pozbawionej rzeczywistego znaczenia. Przywołajmy sąd filozofa: „To, że jesteśmy śmiertelni, odsłania nam samą istotę miłości”¹. Czy o tak rozumianej śmierci mówi współczesny artysta? Dlaczego problem śmierci we współczesnej sztuce to przede wszystkim problem estetyzmu, epatowania „nastrojem”, akademickiego nadmiaru formy i efekciarstwa? Przecież im więcej przesady w podkreślaniu znaczenia formy, tym mniej formy. Kult formy jest może najgorszym rodzajem ignorancji formy. Kiedy artysta nie widzi różnicy między składnikami realizacji, używając na przykład preparatów anatomicznych z fragmentami ludzkiego ciała lub dokonując samookaleczeń, to jest to przejaw zawieszenia moralności, którego nie może usprawiedliwić żaden kult. Sztuka jest niemoralna, gdy oddziela to, co estetyczne, od tego, co etyczne. Pisałem o tym kilka lat temu w innym miejscu („Znak” 1995, nr 4), pytając jednocześnie o prawną stronę swobody dysponowania preparatami anatomicznymi. Do tej pory nie otrzymałem od-

¹ T. G a d a c z, *Miłość i śmierć*, „Znak” 1995, nr 11.

powiedzi, więc przypomnę pytanie: Co różni te szczątki od innych szczątków ludzkich, które chowamy z pietyzmem pod różnymi znakami ofiary i pamięci? Przecież to jest nadużycie zaufania człowieka do człowieka, które powinno sięgać dalej niż sięga śmierć. Zmiana przeznaczenia preparatu anatomicznego świadczy o utracie poczucia rzeczywistości, która w innych okolicznościach zostałaby nazwana po imieniu nekrofilii lub fetysyzmem. Rzeczy tego rodzaju oczywiście mają „działanie”, jak ma „działanie” włos w zupie. Czynią ze sztuki mauzoleum – zonę nudy i pretensji, gdzie brakuje, jak powietrza, autoironii i poczucia (choćby czarnego) humoru. Gdy pomyśleć o poznawczych i artystycznych następstwach tej ciekawości anatomii, którą odznaczał się na przykład Leonardo, Rembrandt lub Géricault, to narzuca się wiele pytań, ale już nie o sztukę, lecz o nas samych.

Wraz ze sztuką na rozdrożu znalazł się język, którym o niej mówimy. Zamęt pojęciowy sprzyja mistyfikacjom i instrumentalnemu traktowaniu artysty. Łatwość i bezkarność w przenoszeniu niemal każdej terminologii (szczególnie z dziedziny nauk społecznych i polityki) na sferę sztuki sprawia, że tekst o sztuce przypomina nieraz literaturę polityczną lub spiskową teorię dziejów... Często błyskają w nim, niczym złote zęby w uśmiechu, cytaty z J. Baudrillarda, J. Derridy, M. Foucaulta lub J. F. Lyotarda, a z perswazją idzie w parze dążenie, aby wyręczyć czytelnika w wysiłku samodzielnego myślenia i, co gorsza, traktować cytowanych przez siebie autorów jak żyrantów kredytu zaufania do własnych teorii, w których ci autorzy zwyczajnie się nie mieszczą. Szkoda, że cytujący na przykład Foucaulta pomijają słowa, którymi zakończył on swoją *Archeologię władzy*: „Dyskurs nie jest życiem; jego czas nie jest waszym czasem i w nim nie pojednacie się ze śmiercią. Możliwe, że zabiliście Boga, grzebiąc go pod ciężarem tego wszystkiego, co powiedzieliście; nie sądźcie jednak, że stworzycie z wszystkiego, co mówicie, człowieka, który będzie żył dłużej od Niego”.

Pokładanie nadziei w parareligijnych hasłach ekologicznych, feministycznych czy bioenergoterapeutycznych, bez dostrzegania, że są one nową postacią starych idei „czystości” rasowej, etnicznej, klasowej itd., prowadzi na manowce myśli i postępu. Zamyka sprawy tego świata w błędnym kole, jak mówi Bernard – Henri Lévy, „starych chorób” i dobrze znanych determinant. Bywa, że językiem wulgarnej socjologii, przesiąkniętym poetyką zagrożenia wolności i modną obecnie kontestacją „represyjnego układu władzy”, posługują się kontestatorzy Lewiatana... na państwowych posadach. Jaka może być kontestacja państwa za... państwowe pieniądze, z wysokości urzędniczego fotela lub uniwersyteckiej katedry? Język „natchniony” manią prześladowczą nie może być językiem poważnej rozmowy człowieka z samym sobą. Tym bardziej nie będzie językiem jego rozmowy z drugim człowiekiem. Taki język uniemożliwia dialog, a brak dialogu oznacza rozpad wspólnoty. Dyskurs mógłby być życiem pod warunkiem, że to, co Foucault nazwał pojednaniem ze śmiercią, dokona

się najpierw w człowieku pojedynczym, gdyż jest to przestrzeń jednocześnie religijna i egzystencjalna. Z tego zdawał sobie sprawę nawet Joseph Beuys – artysta i ideolog. Gdy formułował postulat dyskusji permanentnej, jego pragnienie wymiany myśli i budowania wspólnoty ludzkiej wynikało, jak sam o tym mówił, z przejęcia chrześcijaństwem i zawartą w nim wizją człowieka.

GŁÓD WIĄŻĄCEGO SŁOWA

Dla dialogu w dobie kultury agnostycznej zaśmiecony język stanowi większą przeszkodę niż różnice światopoglądowe. To nie paradoks, że język, którym mówimy o sztuce, pozbawiony odniesień religijnych i filozoficznych, jest niekonkretny. Konkret pojawia się wtedy, gdy pojawiają się odniesienia do czegoś, co zostało uznane za święte i nienaruszalne. Kiedyś inspiracją (pod tym względem) był M. Eliade. Teraz, jak mi się wydaje, jest E. Lévinas z jego filozofią Innego.

O związkach sacrum ze sztuką powiedziano bardzo dużo w dyskusjach, których szczytowa fala przeszła przez Polskę kilka lat temu. Został po nich ślad w postaci znanych publikacji. Ciągłe pojawiają się książki, które uczą nas nie tylko pamięci o sztuce, ale myślenia o niej. Taką książką jest na przykład *W sierocińcu świata. Rzecz o malarstwie Witolda Wojtkiewicza* Jerzego Ficowskiego. Ficowski (autentyczny poeta) wzbogaca i poszerza granice języka, którym mówimy o sztuce. Obok książek, jak je nazywam, najważniejszych, pojawiają się również najważniejsze teksty, na przykład tekst Witolda Zalewskiego o Baconie², w którym autor słusznie zarzuca sztuce współczesnej brak wymiaru tragicznego. Cenne są wszystkie głosy ujmujące sztukę w kontekście kultury duchowej, najcenniejsze zaś te, które ukazują ją jako przedmiot życia wewnętrznego.

Dla sztuki kontekstem nie może być jeden okres lub tendencja. Myślenie o sztuce to wartościowanie w skali całości kultury. To rozszerzanie pojęcia wspólnoty istnień wzdłuż i wszerz kosmosu czasu. Sztuka ma wartość doświadczenia źródłowego dla wrażliwości ludzkiej. Jakby odmierza ją i różnicuje. Żaden wielki artysta nie tworzył po to, aby przekreślić twórczość swych poprzedników lub następców. Przeciwnie. Bardziej lub mniej świadomie starał się, aby to, co było przed nim, i to, czego był dłużnikiem, utrwalalo się i stawało tkanką kultury. W tak pojmowanej kulturze nie ma artysty niepotrzebnego. Każde powołanie jest niepowtarzalne i niezastąpione, jeśli łączy się z pracą na rzecz tych powołań, które były, i tych, które będą. Znamienne, że najwięksi myśleli i pracowali tak, jakby to była służba, i to „odkładało” się w sztuce

² W. Zalewski, *Dalej niż inni*, „Rzeczpospolita” 1996, nr 267.

i w słowie. Historią tego słowa są dzienniki i listy artystów. Dziś jest inaczej. Wielu artystów zjadła megalomania. Ona także „odkłada” się w słowie. Tylko jak?

Odczuwamy głód wiążącego słowa o sztuce. Formacją artystyczną, która знаła jego wagę, byli kapiści (J. Czapski, J. Cybis, A. Nacht-Samborski, T. P. Potworowski). Uprawiali filozofię sztuki pod wieloma postaciami: malując, pisząc, dokonując przekładów (np. tak pięknych jak przekład *Mistrzów dawnych* Fromentina dokonany przez Cybisa), dokumentując swój czas (Czapski), zarażając wrażliwością i wreszcie – żyjąc sztuką. Kapiści wiedzieli, że sztuka jest instrumentem przeżywania piękna. Dlatego kochali jej tradycję, a to uprawniało ich do refleksji nad kulturą w ogóle. Zdarzało się, że w dowcipnej formie wypowiadali myśli, które dla nas nabrały znaczenia dopiero w dobie... postmodernizmu. Oto fragment z dziennika Cybisa: „Lena przywiozła – z uprzejmą zgodą Ksawerego Piwockiego i ich samochodem – z Muzeum Etnograficznego w Młocinach cały transport przedmiotów afrykańskich, polinezyjskich, peruwiańskich, do martwych natur: rzeźby, maski, naczynia, tkaniny. Wtargnął duch egzotyki do mieszkania dla pokrzepienia naszych skołatających europejskich serc. Życzę moim europejskim farbom, żeby zdziczały. Gdyby żyć sto dwadzieścia lat! Może wtedy. Ciągłe jeszcze należymy do kultur partykularnych, tylko już bez przekonania. Mdło się robi”³. Do prawdy artystycznej kapiści dochodzili przez wiedzę i olśnienie, ale także przez wątpliwości i nieustanną rekapitulację osiągnięć. Praktyka i teoria obrazu dopełniały się na planie życia. Stąd brak doktryny kapistycznej, a zarazem etyczny charakter wielu określeń warsztatowych. Przejęliśmy po nich „decyzje” i „rozstrzygnięcia”, „jakość” i „wizję” oraz... malkontenctwo artystyczne. Nie ma już formacji, jak oni złączonej wspólnym ideałem sztuki i próbującej godzić etykę z estetyką. Są już tylko pojedynczy artyści, którzy dochowują wierności temu ideałowi.

Język, którym mówimy o sztuce, to także materia krytyki artystycznej. Ta zaś powinna być lapidarna. Przykładem lapidarności może być zdanie z celnej recenzji wystawy Beuysa, którą napisała Dorota Jarecka: „Najżywszą formą odbioru tej sztuki jest jej kontestacja”⁴. Krytyka artystyczna wydaje mi się jednym z najtrudniejszych rodzajów krytyki. I nie chodzi o to, że wymaga studiów ikonograficznych i często kongenialności komentarza. Krytyka artystyczna musi być kodem genetycznym kultury, pamięcią miary i przeznaczenia, troską o transcendentalia, a to nie tylko kwestia wiedzy krytyka. Tak naprawdę jego światopoglądem jest wrażliwość i empatia. Przy tym krytyk musi mieć na uwadze ekonomię słowa. Nie może „bełkotać naukowo” lub wydawać nieuza-

³ J. Cybis, *Notatki malarskie*, Warszawa 1980, s. 304.

⁴ D. Jarecka, *Metafizyczny transport*, „Gazeta Wyborcza” 19 VI 1996.

sadnione sądy i usprawiedliwiać się czymś, co „irracjonalne”. Krytyk ma pomagać nam myśleć etycznie.

NEC MERGITUR

Artysta jako budowniczy domu życia. Sięgam po jeden z najbardziej znanych przykładów: jest nim van Gogh. Lampa w *Jedzących kartofle*, niebo w *La Chaumiere*, portrety kwitnących drzew i inne obrazy, które widziałem kilka lat temu w jego amsterdamskim muzeum, przypomniały mi się niedawno na warszawskiej wystawie „Koniec wieku”. To było dla mnie ważne wydarzenie. Takie wydarzenia stają się punktami orientacyjnymi na mapie życia wewnętrznego. Dzięki nim wracamy do świata wartości, znajdujemy drogę do domu. Na tej wystawie uderzyło mnie pokrewieństwo – przez malarstwo – van Gogha i F. Ruszczyca. Wiele wspólnych cech odnajdujemy w ich wizji malarskiej. U obu uderza kosmologiczny i jednocześnie niezwykle zmysłowy charakter tej wizji. W obrazach van Gogha i Ruszczyca zostały ślady przeżywania intensywnego do bólu. Szeroki, gwałtowny gest wtóruje jednoznacznym decyzjom kompozycyjnym, ale przede wszystkim sam jest częścią jakby prywatnego objawienia świata. *Nec mergitur* Ruszczyca przywodzi na myśl niebo obwieszane lampami planet w obrazach van Gogha lub słowa – lampy w wierszach Norwida, niektóre kompozycje Čiurlionisa lub... okręt z *Amarcordu* Felliniego. *Nec mergitur*. Niech nie zatonie – tak myślano w XIX wieku o tym domu, którym jest Polska.

Dziś *Nec mergitur* jest jeszcze bardziej obrazem alegorycznym. Alegoryczne – mówi przez swoje obrazy Ruszczyca – jest każde, nie tylko ludzkie istnienie. Alegorią jest istnienie chmury, drzewa, ptaka. Z perspektywy chrześcijańskiej każde istnienie to alegoria miłości Bożej i „stara” – jak „stare” może być: „I widział Bóg, że były dobre” – dyspozycja etyczna. *Nec mergitur* to dyspozycja etyczna w romantycznej szacie. Zestawienie van Gogha i Ruszczyca jest świetną okazją, aby powiedzieć, że etyka jest dyscypliną miłości – podstawowym „składnikiem” tworzenia, bez którego nie ma sztuki. Bardzo brakuje tego „składnika” we współczesnej sztuce. A skoro brakuje, to czy w ogóle mamy do czynienia ze sztuką? Może sztuka roztopiła się w „sztuce”, w prowokacjach kulturowych i w autoteliczności, i to, co z niej pozostało, powinno nazywać się inaczej? Jaki sens ma dla kogoś, kto lekceważy tradycję, odrzuca kanony i łamie tabu, obstawanie przy takich określeniach, jak „sztuka” lub „artysta”?

Fali uzurpatorskich gestów, gadulstwa i konsumeryzmowi filozofowie przeciwstawiali postulat milczenia (Heidegger) i wzniosłości (Lyotard). Jeszcze nie tak dawno mówiło się dużo o wyczerpaniu wielkich narracji. W pewnym sensie wielkie narracje zostały wyparte przez... wielkie seriale telewizyjne. O wielkich narracjach można powiedzieć, że są koncepcją ocalenia czasu ludzkiego. Nie

da się tego powiedzieć o serialach... Telewizja jest raczej antykonceptcją czasu. Służy, jak to się nawet potocznie określa, zabijaniu czasu. Kiedy Rilke pisał wiersz *Przepędzić czas*, mógł wyznać, że w jego „dzikim sercu bezdomnie nocuje wiekiistość”. Był posiadaczem całości czasu. My, w naszych przytulnych, betonowych jaskiniach, przy ognisku, którym jest telewizor, pędzimy życie obserwatorów świata wywłaszczonych z tego poczucia całości czasu. Na życie codzienne w drugiej połowie XX wieku telewizja wywiera ogromny wpływ. Uzmysławia nam relatywizm wydarzeń i naszego istnienia. Widzimy, że nie jesteśmy w stanie ogarnąć „wszystkiego”, a jednocześnie mamy wyobrażenie o „wszystkim”. Ale dzięki telewizji również uświadamiamy sobie, że nie ma „centrum”, że jest mnogość kultur, że empatia oplata glob. Poznajemy uczucie solidarności istnień. To pozytywne aspekty nowoczesności i ponowoczesności. Z akceptacją i szacunkiem dla tego, co inne, łączy się (miejmy nadzieję) odpowiedzialność za cały świat i za każdego człowieka. Sztuka jest nam w tym bardzo potrzebna, bo dom to przecież model związku wolności i odpowiedzialności. *Nec mergitur.*

CZŁOWIEK – DZIEŁO – BÓG

Antoni SZWED

SØRENA KIERKEGAARDA PRÓBA PRZEWYCIĘŻENIA ESTETYCZNEGO CHRZEŚCIJAŃSTWA

Jedynie autentyczne chrześcijaństwo, nie pomijające żadnych wymagań, może ratować człowieka przed „obłąkańczym dryfowaniem”. Ono bowiem wyznacza cel egzystencjalnego dążenia, broniąc jednostkę przed [...] życiem skazanym na przypadek.

W dzisiejszych czasach jesteśmy świadkami kryzysu wartości. Jeszcze intensywniejsze jest jednak inne zjawisko. W nowoczesnych społeczeństwach Europy i Ameryki dosyć powszechna staje się niechęć do stawiania sobie ideałów, które miałyby być celem życiowego dążenia, chyba że chodzi o cele zgoła przyziemne, jak na przykład poprawa warunków materialnych czy sukces zawodowy. Niechęć ta szczególnie wyraźnie występuje w środowiskach opiniotwórczych: publicystów i dziennikarzy, lecz przejawia ją również wielu znanych filozofów, głównie zwolenników postmodernizmu. Gdzieś u jej podstaw tkwi przeświadczenie, że w XX wieku wielkie idee ostatecznie zbankrutowały. Pozostało po nich rumowisko szczątkowych poglądów, które mogą mieć co najwyżej wartość historyczną. Panuje więc przekonanie, że nie warto zmierzać do wielkich idei, bo realizacja tych najbardziej głośnych i nośnych kosztowała życie dziesiątki milionów ludzi. Ci, którzy tak twierdzą, mają najczęściej na myśli idee faszyzmu i bolszewizmu. Dają przy tym do zrozumienia, że nie tylko one, ale samo pojęcie „idei” jako celu dążenia jest groźne. Stąd każdy, kto głosi potrzebę dążenia do ideałów, idei, staje się podejrzany o propagowanie zasad autorytarnych, czy fundamentalistycznych. Postmodernizm jest wielkim zwycięstwem bezideowości, duchowej bezkierunkowości życia, odniesionym w imię skrajnie rozumianej jednostkowej wolności oraz ciasnego pragmatyzmu.

W świecie coraz bardziej ekspansywnej konsumpcji, pogoni za pieniądzem, w świecie, w którym zajmowanie się finansami, lokowaniem i pomnażaniem kapitałów, inwestycjami, dystrybucją uchodzi za jedyne poważne zajęcie, narasta napięcie między tym światem a wszystkim tym, co zakłada istnienie i rozwój duchowej sfery życia jednostki. W naszych czasach sprawa duchowego wzrastania jednostki szczególnie mocno akcentowana jest w chrześcijaństwie głoszonym i wyznawanym przez Jana Pawła II. To chrześcijaństwo, wierne Ewangelii i całemu Nowemu Testamentowi, jest na wskroś egzysten-

cialne. Chrześcijaństwo Jana Pawła II stawia jednostce wysokie wymagania etyczne i religijne, które zarazem odnoszą się do ideału ludzkiej i chrześcijańskiej doskonałości. W świecie postmodernizmu stanowisko takie przyjmowane jest z nie skrywaną niechęcią i zniecierpliwieniem, nawet jeśli towarzyszy temu duży podziw dla obecnego Papieża¹. Rodzi się uzasadnione pytanie: na czym polega ten, jak się zdaje, niemożliwy do przewyciężenia konflikt? Co powoduje, że światu konsumpcji nie po drodze z ewangelicznym chrześcijaństwem?

Oczywiście odpowiedzi na te pytania mogą być różne. Jedną z nich wydaje się szczególnie interesująca. Jej autorem jest XIX-wieczny protestancki teolog i filozof Søren Kierkegaard (1813-1855), którego wiele myśli zaskakująco wyraźnie współbrzmi z nauczaniem Jana Pawła II. Pośrednio byłby to dowód na to, że niezależnie od rodzaju chrześcijańskiego wyznania, odpowiednio głęboko rozumiane jego zasady czynią ekumenizm czymś łatwym i naturalnym. Punktem wyjścia dla Kierkegaarda jest refleksja nad tak zwanym światem chrześcijańskim, który tworzą tak zwani przeciętni chrześcijanie. Panuje w nim duchowa beznamiętność. Opisywany przez niego świat ma bardzo wiele wspólnego z dzisiejszym światem typu zachodniego. W przeciwieństwie do niedawnych reżimów: komunistycznego czy faszystowskiego nie dąży on do usunięcia chrześcijaństwa z życia społecznego, lecz chce je widzieć w wersji wyraźnie złagodzonej, pozbawionej ewangelicznych wymagań, zachowując jakąś namiastkę chrześcijaństwa w postaci niektórych obyczajów (np. śluby kościelne), obchodów świąt Bożego Narodzenia, ale już nie Wielkiej Nocy, niektórych przekonań religijnych, w których nie ma mowy o grzechu czy winie. Słowem, chrześcijaństwo jest do przyjęcia pod warunkiem, że zostanie pozbawione treści nazbyt „fundamentalistycznych”.

ŚWIAT CHRZEŚCIJAŃSKI

Søren Kierkegaard był krytykiem Kościoła duńskiego. Wykazywał, że Duńczycy są chrześcijanami z nazwy, a ich chrześcijaństwo jest pozorne. Pisał: „Świat chciał i chce zniesienia chrześcijaństwa. Ale w swojej przenikliwości świat instynktownie zrozumiał, że chrześcijaństwo najbardziej skutecznie zostaje zniesione, gdy utrzymuje się pozór, że się je jednak posiada”². Jego pozornosc polega na tym, że stało się ono „w pełni homogeniczne ze światem” (Pap. XI¹ A 443). Utraciło swoją transcendentalną odrębność, stając się składową tego świata. Oczywiście w Danii miało to swoje historyczne przyczyny.

¹ Najświeższym tego przykładem jest książka T. Szulca, *Jan Paweł II*, Warszawa 1996. (Zob. recenzja w niniejszym numerze „Ethosu”).

² S. Kierkegaard, *Papirer*, XI¹ A 443, Copenhagen 1909-1948. Następne odnośniki do *Papirer* będą podawane w tekście. Tłumaczenie Antoni Szwed.

Głową Kościoła duńskiego był król, a prawo królewskie było zarazem prawem kościelnym. Stąd wspólnota chrześcijan Kościoła luterńskiego przypominała państwo, które rządzi się wedle „ustalonego porządku” (Pap. X³ A 658), co – wedle Kierkegaarda – jest zasadniczo przeciwne chrześcijańskiemu „stawaniu się”. Skutkiem ustalonego porządku w tak zwanym chrześcijańskim świecie zanikło poczucie sprawiedliwości, poczucie grzechu i chęć dążenia do doskonałości, bo niezależnie od osobistego wysiłku, wszyscy mają być zbawieni, „łajdak i sprawiedliwy człowiek, ten, kto był prawy do ostatnich sił, i ten, kto trochę oszukiwał, wszyscy, wszyscy, będą jednakowo usprawiedliwieni” (Pap. X¹ A 455) – ironizował autor *Dziennika*. „Z tego wszystkiego wnosimy, że podstawową winą chrześcijańskiego świata jest praktykowanie pobłażliwości. Obalono naśladowanie [Chrystusa] i rozprzedano chrześcijaństwo po różnych cenach. Taka jest historia Kościoła, lub historia chrześcijańskiego świata. Pobłażliwość była praktykowana na długo przedtem, zanim osiągnęła swój szczyt, co ganił Luter. Lecz za ledwie Luter umarł..., tak, nawet gdy żył jeszcze, sam przykładał rękę do wspierania pobłażliwości” (Pap. X⁴ A 340).

Tam, gdzie istnieje pobłażliwość wobec najbardziej nagannych zachowań, nie ma potrzeby wewnętrznej przemiany i przewyciężenia swych słabości. Ale wtedy doktryna, która głosi taką pobłażliwość, przestaje mieć również jakiegokolwiek znaczenie dla wyznawców. Kierkegaard był przekonany, że duńskie chrześcijaństwo, głoszone przez pastorów podczas niedzielnych kazań, utraciło swe znaczenie. „Ludzie utonęli w czystej beznaczeniowości (Ubetydelighed), która nie ma żadnego związku z idealnością, jaką jest chrześcijaństwo. I odpowiadając na tę beznaczeniowość jednostek, chrześcijaństwo zostało przetworzone w pewnego rodzaju słodki syrop, który jak inne słodyczne, oferowany na sprzedaż przez sprzedawczynie słodocy (księży w jedwabiu i aksamicie), niezmiennie niszczy ludzi” (Pap. XI² A 267). Takie chrześcijaństwo schodzi na poziom obyczaju i czegoś dziedzicznego, co przechodzi z ojca na syna. „Nie dosyć zważano na to, w jakim sensie Kościół jest kształtowany przez jednostki, lecz czyniąc ludzi chrześcijanami już od dziecka, w istocie ustalono, że Kościół jest ludem wybranym, takim, jakim byli Żydzi. Ale to nie jest chrześcijaństwo, lecz judaizm, ponieważ chrześcijaninem nie można się urodzić; nie, chrześcijaninem staje się jednostka” (Pap. X⁵ A 97). Ostatecznie chrześcijaństwo stało się „łagodną doktryną prawdy” (Pap. IX A 362). Zostało zmodyfikowane tak, by służyć ludzkiej przeciętności. „Przeciętność jest zasadą, która kształtuje z w a r t ą m a s ę gatunku ludzkiego. Jako tłum człowiek jest siłą fizyczną. Zachowuje się e n m a s s e jak stworzenie zwierzęce, jest bardzo szczęśliwy i cieszy się, że wobec Boga, wobec tego, co bezwarunkowe, idei, ducha, ideałów jest ubezpieczony dzięki masie” (Pap. XI¹ A 516). Dzięki temu nie wyróżnia się pośród innych, nie wchodzi z tego powodu z innymi w konflikt, może cieszyć się spokojem. A pragnie go, „by cieszyć się życiem (nil beatum nisi

quietum: Epikur)”. Jest to przeciwne duchowi ludzkiemu, który „jest niepokojem” (Pap. XI² A 353).

Mimo powszechnego głoszenia doktryny chrześcijańskiej nie wpływa ona na egzystencjalną przemianę jednostki. W tej sytuacji „chrześcijaństwo staje się mitologią i poezją” (Pap. XI¹ A 126), stanowi zarazem przedmiot naukowych badań. Pojawiają się profesorzy teologii, którzy zaczynają naukowo wyjaśniać dogmaty wiary. Kierkegaard szczególnie zajadłe atakuje teologów duńskich i niemieckich, zwłaszcza tych proweniencji heglowskiej, którzy jego zdaniem, dokonują zmiany istoty chrześcijaństwa.

„Co wyraża «profesor»? «Profesor» wyraża, że religia jest problemem naukowym. Profesor jest największą satyrą apostoła. Być profesorem, ... ale czego? Tego, że czterech biednych rybaków weszło w świat. Och, znakomity epigram! Że chrześcijaństwo zdoła zwyciężyć świat, to zostało przepowiedziane przez samego Założyciela [J 16, 33] i «rybacy» w to uwierzyli; lecz że zwycięży ono do tego stopnia, iż będziemy mieli profesorów teologii, tego Założyciel nie przepowiedział; tym bardziej nie tam, gdzie wspomina o «apostazji» [Łk 18, 8].

[...] W gruncie rzeczy «profesor» jest analogią Don Kichota. Być może, któż to wie, jest jeszcze bardziej komiczną postacią! Kimś, kto nie ma absolutnie żadnej idei, kto nie posiada w sobie niczego ludzkiego, entuzjazmu do działania i życia na podobieństwo wzorców, lecz który wierzy, że wszystko sprowadza się do naukowych problemów. «Prawda» zostaje ukrzyżowana jak łotr, lecz najpierw zostaje wyszydzona, opluta... – ona krzyczy umierając: «chodźcie za mną»!

Tylko «profesor» (nie-człowiek) ni słowa z tego nie rozumie, przekształcając to wszystko w erudycyjne kwestie” (Pap. X² A 633).

Kierkegaard obwinia Hegla za takie podejście do religii. „Dlatego nie ma filozofii – pisze – która byłaby tak szkodliwa dla chrześcijaństwa jak filozofia Hegla. Wcześniejsi filozofowie byli bowiem jeszcze dość uczciwi, by pozwolić chrześcijaństwu być tym, czym ono jest – ale Hegel był dostatecznie głupio zuchwały, by rozwiązać problem spekulacji i chrześcijaństwa, dokonując zmiany chrześcijaństwa – i tak oto wszystko doskonale się udało” (Pap. XI¹ A 14).

Opis nominalnego chrześcijanina zostaje u Kierkegarda pogłębiony w znacznie bardziej szczegółowym opisie tak zwanego estety, człowieka żyjącego na sposób estetyczny. Opis ten znajdujemy przede wszystkim w pismach z pierwszego okresu: *Albo-albo*, *Powtórzenie*, *Pojęcie lęku* oraz *Bojaźń i drżenie*. Jedynie pozornie nie ma on nic wspólnego z opisem nominalnego chrześcijanina. Na czym polega estetyczny sposób bycia? Co to znaczy być esteta?

ŻYCIE ESTETY

Pojęcie „estetyczny” pochodzi od greckiego „aisthetikos”, co znaczy „zmysłowy”, „spozstrzeżony”, „doznany”. U Kierkegaard nie jest ono pierwotnie związane z przeżywaniem piękna czy wiedzą o sztuce, lecz z tym, co zmysłowe i zewnętrzne. Kim jest esteta? W tym miejscu warto zacytować samego Duńczyka: „Jakkolwiek wielkie byłyby różnice wewnętrzne stadium estetycznego, wszelkie jego odmiany w sposób istotny łączy to, że duch nie zostaje określony jako duch, ale zostaje określony bezpośrednio. Występujące tu gradacje mogą być olbrzymie, poczynawszy od totalnej bezduszności i ograniczoności, aż do wysokiego stopnia inteligencji, ale nawet wówczas duch nie jest określony jako duch”³.

Estetą nie jest człowiek pozbawiony zdolności do refleksowania nad swoimi aktami świadomości, tym bardziej nie jest to człowiek pozbawiony wyobraźni. Życie w bezpośredniości oznacza brak samoświadomości. Przy czym nie chodzi tu o samoświadomość w zwykłym tego słowa znaczeniu jako proste samoujawnianie się aktów świadomości bądź takie akty refleksji, których przedmiotem są akty świadomości niższego rzędu. U Kierkegaard samoświadomość ma charakter egzystencjalny. W niej jednostka uświadamia sobie, że ze swej istoty jest duchem. Będąc podmiotem aktów, co jest niewątpliwym przejawem ducha, odkrywa zarazem swą duchową przedmiotowość. Ludzki duch kształtuje samego siebie, gdy podejmuje względem siebie określone akty etyczne i religijne, bo tylko one są w stanie coś zmieniać w sferze ducha. Szczególnie ważnym czynnikiem kształtującym są akty wyboru, ale nie wszystkie. Mieć różne możliwości wyboru – a dokonać wyboru to nie to samo. Esteta staje przed różnymi możliwościami wyboru, ale z tego nic dla jego ducha nie wynika. Jego pozorny wybór (np. bycia aktorem, artystą, kochankiem) jest w gruncie rzeczy przypadkiem. Jakieś wewnętrzne moce jego osobowości przypadkowo „decydują” o tym, a nie innym wyborze. Staje się to poza samoświadomością ducha. U estety wybór jest właściwie zdarzeniem, w którym coś wzięło górę nad czymś innym. Stąd jego wybory są skończone i przypadkowe. Są skończone, ponieważ względem ducha mają charakter zewnętrzny i nie wykraczają poza doczesność. Z tego powodu esteta może na przykład podziwiać Mistrza (Chrystusa), lecz nie potrafi Go naśladować. „Różnica między wielbicielem a naśladowcą jest taka, że naśladowca jest etyczny, natomiast wielbiciel jest estetyczny” (Pap. IX A 372).

Przeciwieństwem estety jest etyk, człowiek egzystujący etycznie. U etyka kryterium wyboru jest duch. Dopiero on dostrzega, że kryteria zewnętrzne mają charakter względny. Esteta ma do wyboru całą gamę możliwości, ale

³ K i e r k e g a a r d, *Albo-albo*, t. 2, Warszawa 1976, s. 242.

żadnej z nich nie nadaje wartości etycznej, ponieważ żadnej nie wybiera w sposób absolutny, na całe życie, lecz tylko dla danej chwili, jako chwilową zachciankę, kaprys, jako coś zewnętrznego. Esteta ustosunkowuje się do wybranej możliwości czysto emocjonalnie (wchodzi w nastrój), przywdziewając określoną maskę, grając daną rolę, rozpoznawalną w społeczeństwie. Żadna z tych ról nie odsłania jego niezmiennej podmiotowości. Stąd pozostaje dla siebie zagadką, nic nie cechuje go w sposób absolutny.

CZŁOWIEK ETYCZNY

Wybór absolutny jest wyborem radykalnym, zewnętrznie nie uwarunkowanym. W nim jednostka „dopuszcza do głosu” swego ducha. Duch jest niepokojem, ponieważ ciągle przekracza to, w czym tkwi. Nigdy nie jest, lecz ciągle się staje. „To, co etyczne, wprost stawia wymagania wobec każdego człowieka: p o w i n i e n e ś być doskonały, jeśli nie jesteś, natychmiast będzie ci to policzone jako wina. W ten sposób położony zostaje kres wszystkim nonsensom, że tak bardzo się chce [...]. Nie, w stosunku do tego, co etyczne, możesz mówić tylko o samooskarżeniu. Jeśli nie jesteś doskonały, nie powinieneś mieć odwagi, by paplać o ogromnej chęci, ale powinieneś natychmiast pokornie wyznać: to moja własna wina, że nie jestem doskonały, to moja własna wina” (Pap. X⁴ A 362).

Ów wybór absolutny jest świadectwem egzystencjalnej powagi, która „tkwi w tym, co etyczne” (Pap. X¹ A 455). „Powaga jest nabytą pierwotnością, różną od nawyku, który jest zanikiem odczuwania samego siebie” (Pap. V B 69). Jest więc jakąś pierwotną duchową wrażliwością, która nie ma nic wspólnego z „pełnym powagi” zabieganiem o dobra doczesne. „Większość ludzi myśli, że p o w a g a [życia] polega na uzyskiwaniu posady, zwracaniu uwagi na to, że lepsza posada, której poszukują, niebawem się zwolni. Jak się przystosować i co uczynić, by się urządzić. Myślą, że powaga polega na przebywaniu w dystyngowanym towarzystwie; bardziej przygotowują się na posiłek w towarzystwie Jego Ekscelencji niż do komunii, i gdy się ich widzi na drodze, wyglądają tak poważnie, że jest to odrażające” (Pap. VII¹ A 178). Stąd „chrześcijaństwo z pewnością [...] nie jest radosną nowiną dla człowieka lekkomyślnego, bo ono chce przede wszystkim czynić ludzi poważnymi” (Pap. VIII¹ A 239).

Powaga wyboru zasadza się również na tym, że wybór ten jest powtarzalny. „Autentyczne powtórzenie jest powagą” (Pap. V B 69). Powtórzenie, podstawowa kategoria egzystencji, ma sens dopiero w stadium etycznym (także religijnym). Czym jest powtórzenie? Nie jest ono prostym odtworzeniem tego, co było, minęło, lecz jest swego rodzaju syntezą przypomnienia tego, co było, i tej sytuacji, która właśnie nadchodzi. W *Powtórzeniu* czytamy: „Powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwne stro-

ny. To, co się wspomina – już było, powtarza się zatem «do tyłu». Natomiast właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości”⁴. Wybór absolutny to wybór powołania, któremu etyk ma być wierny przez całe życie. Być wiernym swemu powołaniu to egzystować w wybranym projekcie egzystencji (np. bycie nauczycielem, duchownym, małżonkiem), czyli powtarzać pierwotną decyzję. A więc w nowych warunkach i okolicznościach ponownie wybierać to, co zostało już kiedyś wybrane. Rezygnacja z przeszłości jest zdradą wybranej drogi egzystencji i powrotem na pozycję estety. Rezygnacja z tego, co nadchodzi, to przekreślenie swego duchowego rozwoju, odcięcie się od rzeczywistości stającego się ducha i zamknięcie się w spetryfikowanych obiektywnych treściach świadomości. Powtórzenie jest zatem konstytutywnym elementem tego, co etyczne.

To, co estetyczne, jest kategorią rozsądku i wyobraźni. To, co etyczne, ściśle związane jest z tym, co Kierkegaard nazywa „charakterem”. Różnica między tym, co estetyczne, a tym, co etyczne, jest różnicą między „rozsądkiem” a „charakterem”. „Kategorią «rozsądku» jest właśnie to «i ponadto» – tak, że można być wszystkim możliwym. «Charakter» polega na byciu tylko «jedną rzeczą». Jest to rozpoznana w procesie samopoznania i świadomie zaakceptowana własna osobowość, dzięki czemu człowiek posiada siebie jako coś jednego. Nie jest zarazem wszystkim i niczym. Ludzki «rozsądek» przeciwny jest egzystencji opisywanej kategorią «charakteru», pragnie on bowiem pogodzić z sobą wiele rzeczy tak, by mogło zaistnieć owo «i ponadto». Ale na sposób nieskończony można być tylko jednym, bycie zaś tylko jednym jest byciem nieskończonym. I to jest «charakter»” (Pap. X⁴ A 571).

Pytanie o to, co etyczne, jest pytaniem o etyczne dobro i zło. Nie występuje ono jednak na poziomie myślenia (jak u Hegla), lecz na poziomie egzystencji, czyli na poziomie wolności, gdzie można sensownie mówić o istnieniu bądź zaprzeczeniu wolności. Im bardziej – egzystując na określonej drodze egzystencji – jednostka jest wierna sobie, tym więcej w niej wolności, a zarazem dobra. Etyczne dobro jest wolnością. I odwrotnie: im człowiek bardziej wewnętrznie zniewolony, skrępowany, tym bardziej pogrążony jest w zło. O etycznym dobru i złu jednostki nie rozstrzygają pojedyncze czyny, lecz cały proces egzystencji, który jest wiernością lub niewiernością wobec samego siebie.

Ale już w *Albo-albo* rodzi się u Kierkegarda wątpliwość, czy sama wierność wybranej drodze egzystencji, określonego powołaniu wystarczy. Wszak wiernością sobie i konsekwencją działania można się odznaczać także w zło, obiektywnie istniejący zaś system etyczny, dopóki nie zostanie zsubiektywizowany przez jednostkę, nie może dostarczać kryterium rozstrzygnięcia między

⁴ S. Kierkegaard, *Powtórzenie*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 1992, s. 50.

dobrem a złem. Stąd rodzi się postulat skruchy, którą wraz z wyborem absolutnym jednostka winna podjąć. Skrucha to żal, jaki wyraża ona z powodu zła etycznego. Jest ona aktem świadomości moralnej, w którym człowiek uświadamia sobie winę zarówno przez siebie zawinioną, jak i osobiście niezawinioną (np. skutki niewłaściwego wychowania). Skrucha jest zatem świadomością jakiejś winy, czyli tego, że jednostka nie egzystuje tak, jak powinna. Pojawia się pragnienie wyzwolenia, bycia w pełnej wolności, w której nie będzie miejsca na winę, czyli jakąś postać wewnętrznego zniewolenia. Stan pełnej wolności jest, jak powie Climacus w *Nienaukowym postscriptum*, stanem szczęścia wiecznego. W życiu doczesnym nie jest on osiągalny. To ideał, który jest dla egzystującej jednostki celem absolutnym. Okazuje się, że akt skruchy inicjuje bezpośrednio świadomość winy, a pośrednio świadomość celu absolutnego, do którego człowiek ma zmierzać w swoim egzystowaniu. Cel absolutny przeciwstawiony jest wszystkim skończonym celom relatywnym. Climacus wiąże go z ideą Boga, Nieskończoności, Absolutu, do której egzystujący odnosi się na sposób etyczny i religijny zarazem.

„W życiu świadomość etyczna jest czymś decydującym. Jest ona upewnoczeniem i miarą ludzkiej egzystencji” (Pap. VI A 113). Zatem świadomość etyczna (samoświadomość), w pełni odzyskana dzięki skrucie, zakłada potrzebę ideału, celu absolutnego. Ale potrzeba ta nie oznacza łatwej akceptacji ideału. Kierkegaard z całym naciskiem podkreśla, że ideał jest wrogiem estety, nominalnego chrześcijanina czy tak zwanego człowieka naturalnego. „Miłość do ideału w prawdzie [...] jest nienawiścią do samego siebie” (Pap. X A 509). „Ideał jest wrogiem człowieka. Człowiek w sposób naturalny kocha skończoność. Prowadzić go do ideału znaczy zadawać mu najstraszliwszy ból; chyba że jest on wprowadzony w bardzo poetyckiej postaci jako oczarowująca fantastyczna wizja, to wtedy przyjmuje go z przyjemnością. Ale gdy ideał wprowadzony zostaje jako wymaganie, wymaganie etyczno-religijne, wtedy staje się on dla człowieka najstraszliwszą katuszą, która w najbardziej bolesny sposób zabija w nim wszystko to, czym naprawdę żyje. W najbardziej bolesny sposób ukazuje mu jego własną marność. W najbardziej bolesny sposób podtrzymuje go w bezsennym niepokoju; zamiast skończoności, która go zataja w przyjemności. Dlatego chrześcijaństwo nie jest przyjazne człowiekowi [naturalnemu]” (Pap. XI² A 271).

PRAWDZIWE CHRZEŚCIJAŃSTWO

Jednostka egzystująca etycznie w perspektywie założonego ideału jako absolutnego celu swej egzystencji jest przygotowana do przyjęcia autentycznego chrześcijaństwa. Życie takiej jednostki zaczyna upodabniać się do życia Chrystusa. „Wszystko, co Chrystus wyraża, przynależy w sposób istotny do

życia chrześcijanina. Ten, którego życie nie wyraża owego *ecce homo*, w istocie nie jest prawdziwym chrześcijaninem” (Pap. IX A 82).

„Co wyraża Chrystus? To, że jest umarłym dla świata, żyje w biedzie, w pogardzie, w prześladowaniu. Jeśli zamierzasz się Go trzymać, teraz, w sytuacji współczesności, to musisz uzgodnić swoje życie z Jego egzystencją. Bo Chrystus nie wyklądał doktryny o obumieraniu dla świata: On sam egzystencjalnie jest tym obumieraniem dla świata. Czy teraz zbawienie wieczne rzeczywiście jest tak wielkim dobrem dla ciebie, że za taką cenę staje się dla ciebie dobrem absolutnym? Ściśle rzecz biorąc, tylko za tę cenę dobro może być dobrem absolutnym” (Pap. X³ A 171).

Czym jest prawdziwe chrześcijaństwo? „W Nowym Testamencie Apostoł ukazuje, co to znaczy być chrześcijaninem: w wymiarze duchowym bycie chrześcijaninem jest najwyższym niepokojem ducha, niecierpliwością wieczności, nieustanną bojaźnią i drżeniem, wyostrzoną przez obecność w złym świecie, który krzyżuje miłość, wyostrzoną w dreszczu przed ostatecznym rozliczeniem, gdy Pan i Mistrz powróci, by osądzić wierność chrześcijan” (Pap. XI¹ A 193).

Kierkegaard przedstawia trudne chrześcijaństwo. Jest ono „komunikacją egzystencji, wniesioną w świat z pomocą autorytetu. Nie może być przedmiotem spekulacji; chrześcijaństwo musi być egzystencjalnie podtrzymywane w ruchu, a stawanie się chrześcijaninem winno być coraz bardziej utrudniane” (Pap. X² A 119). Trudność wcielania zasad chrześcijaństwa polega na tym, że zakłada u egzystującego ogromny wysiłek wewnętrznej przemiany, czego nie można dokonać bez uprzedniej świadomości grzechu. Nie ma bowiem chrześcijaństwa bez świadomości grzechu. „Jeśli nie jesteś świadom do tego stopnia, że jesteś grzesznikiem, i w lęku strwożonego sumienia nie masz odwagi na nic innego, niż zamknąć się na Chrystusa, to nigdy nie staniesz się chrześcijaninem. Tylko udręka świadomości grzechu może wyjaśniać to, że człowiek chce poddawać się tej radykalnej kuracji. Stawanie się chrześcijaninem jest operacją najbardziej okrutną ze wszystkich” (Pap. X¹ A 190). W rozumieniu Kierkegaarda oznacza to, że w doktrynie chrześcijańskiej została wzbudzona „etyczna moc”. Jeśli jej brak, to doktryna „staje się czymś trywialnym dla większości chrześcijan, którzy przyjmują ją jako trywialność. Dlatego ważną rzeczą pozostaje uwewnętrznianie doktryny” (Pap. VIII¹ A 535). „Chrześcijaństwo zakłada, że człowiek postąpił tak daleko, że ma tylko jeden żal: żal z powodu swoich grzechów – i wtedy chrześcijaństwo głosi Odkupienie. Zapal latarnię i obejdz dokoła cały chrześcijański świat i zobacz, czy znajdziesz dziesięciu takich ludzi, którzy rzeczywiście mają tylko jeden żal: żal z powodu grzechów!” (Pap. VIII¹ A 473). Świadomość grzechu jest zatem warunkiem koniecznym do zaistnienia prawa miłości. „Prawo miłości jest całkiem proste i dostatecznie znane: kochać to znaczy upodabniać się do ukochanego” (Pap. X⁴ A 589).

Czym jest zatem egzystencjalne chrześcijaństwo? „Chrześcijaństwo pragnęło dostarczać tego ciężaru, tego regulującego ciężaru, nadając znaczenie życiu każdej jednostki [mówiąc], że jest ono dla niej decydujące w tym życiu, by stała się szczęśliwą na wieczność. Zatem chrześcijaństwo w grze założyło wieczność. Pośród wszystkich tych skończonych celów, które powodują zamęt, gdy [się zakłada], że mają być wszystkim, chrześcijaństwo wprowadziło ciężar i ten ciężar był przeznaczony do regulacji doczesnego życia, zarówno w dobrych, jak i złych dniach, itd. A ponieważ tego ciężaru zabrakło – zegar nie może chodzić, dlatego statek obłąkańczo dryfuje – i z tego powodu życie człowieka jest odmętem” (Pap. XI¹ A 252).

Jedynie autentyczne chrześcijaństwo, nie pomijające żadnych wymagań, może ratować człowieka przed „obłąkańczym dryfowaniem”. Ono bowiem wyznacza cel egzystencjalnego dążenia, broniąc jednostkę przed popadnięciem w „bezznaczeniowość” i życiem skazanym na przypadek. Czy w dzisiejszym świecie ułatwionego i uproszczonego życia propozycja ta ma szanse powodzenia?

Ks. Jan SOCHOŃ

MÓJ DOM, MÓJ BLIŹNI, MOJA OJCZYZNA... Zapiski wiary

Ojczyzna – przestrzeń terytorialna określona granicami, najmocniej odciska się w umyśle jako przestrzeń duchowa, wręcz osobowa, którą należy chronić i – często – odzyskiwać.

1.

Urodziłem się u schyłku wieku i tysiąclecia. W kraju spiętym wpływami europejskiego Wschodu i europejskiego Zachodu. A to znaczy, że moja wrażliwość została obarczona – jak powiadał Norwid – „od wschodu – mądrością kłamstwa i ciemnotą zła, od zachodu zaś – kłamstwem wiedzy i błyskotnością”. Ale, na szczęście, otrzymałem też w darze świadectwo religijnego życia, płynące z serca matki Franciszki, ojca Józefa i ks. Piotra Bożyka, którzy podtrzymywali i wciąż podtrzymują we mnie płomień zaufania słowu Ewangelii.

Odtąd wsłuchuję się nie tylko w ślady Bożej bliskości, odkrywane w krajobrazach rodzinnych wasilkowskich stron, ale również wzbogacam się wartościami kultury śródziemnomorskiej, chroniącej rozumność i równoczesną pokorę wobec mistycznego żywiołu wiary. Jestem więc kimś utworzonym niejako z różnych elementów, scalonym jednakże najważniejszą z tajemnic, mianowicie tajemnicą Chrystusa – Słowa Odwiecznego, Wcielonego Syna Bożego. Mogę zatem rozwijać swoje człowieczeństwo, swoje twórcze możliwości i poprzez codzienne, wolne i świadome decyzje budować świat. Jego granice bywają zakreślane przez dwa „egzystencjalne wydarzenia”. Mam na myśli doświadczenie bliskości z drugim człowiekiem – z bliźnim, oraz doświadczenie Ojczyzny. Owe najbardziej delikatne ze wszystkich kwestii istnienia – sprawy kształtują mój sposób bycia. Wgląd w ich istotę sprawia, że sam sobie staję się bliższy, a przy tym głębiej rozumiem tych, którzy znajdują się obok mnie. I wiem, że próba bycia z innymi ludźmi, nawet z tymi najbliższymi, zawsze pozostaje próbą, czyli ciągłym ponawianiem znaków wierności, akceptacji i pięknej odmienności.

Trzeba (choć nie jest to łatwe) rezygnować z postawy, w której postrzegamy bliźniego jako rywala, przeciwnika, wroga. Co prawda w wielu miejscach Biblii spotykamy opisy rywalizujących ze sobą osób, ot chociażby perypetie Dawida i Absaloma, ale wskazują one tylko na konieczność zdwojenia uwagi,

albowiem w każdej chwili drugi człowiek może stać się podejrzanym, wywołującym w nas niepokój, uprzedzenie. Wówczas kruszy się jedność rzeczywistości i daje się słyszeć groźne wyznanie: odejdz ode mnie, szatanie! Tego rodzaju sytuacja jest zawsze możliwa, gdyż dysponujemy cudem wolności. W jej imię zadajemy ból, a nawet posuwamy się do zdrady. Wolność żłobi ścieżkę ewentualnych doznań radości, piękna, ale też żalosnego porzucenia bądź pychy. Dlatego właściwe korzystanie z daru wolności musi ogarniać wszystkich. Niestety, straciliśmy dzisiaj poczucie godności bycia wolnym. Co to oznacza?

Przede wszystkim – podstawowe zafałszowanie moralne, jakiemu ulegliśmy. Wolność pojmujemy jako narzędzie zdobywania przewagi politycznej, kulturowej, nawet estetycznej. Nie wsłuchujemy się w głos sumienia, nie mówiąc już o „gestach Bożego prawa”, lecz z głębi wolności wyprowadzamy działania swawolne, niczym nie skrępowane. Stąd bliźni przestaje być bliźnim i bywa przedmiotem określonej gry, gdzie nie zważa się na reguły etyczne, lecz tylko i wyłącznie na sposoby osiągnięcia zamierzonych celów. Siła wolności pozostaje już tylko siłą zniewolenia. Jednak tak nie sposób żyć. Dlaczego?

Wszyscy pozostajemy ludźmi uzależnionymi; uzależnionymi jednak nie w znaczeniu podległości różnego rodzaju namiętnościom, używkom czy przyzwyczajeniom. Uzależnia nas miłość. Niemal we wszystkim, co czynimy, jesteśmy zdani na pomoc, a przynajmniej obecność innych ludzi. W samotności nie moglibyśmy być i nigdy nie bywamy szczęśliwi. Dlatego i nasze zbawienie ma wspólnotowy charakter. Czyż do pomyślenia jest szczęście wieczności tylko i wyłącznie z Bogiem bez bliskości tych, których tu, na ziemi, ukochaliśmy? Przypuszczam, że nie. Wiele razy słyszę pytanie: proszę księdza, czy po śmierci będzie obok mnie mój syn, moja córka, mój mąż? Natychmiast żarliwie odpowiadam: ależ oczywiście. Bóg nie pragnie nas tylko dla siebie. Nie jest zaborczym plemiennym bożkiem ani – tym bardziej – kimś natrętnie domagającym się uwielbienia ze strony swych stworzeń. Bóg wsłuchuje się w ludzkie serce i sumienie. Nie działa poza ludzką naturą, to znaczy włącza każdego z nas w promieniowanie swojej miłości tylko za pomocą ludzkich znaków. Wciąż przypomina, że królem człowieka jest drugi człowiek, bo z jego powodu bywamy szczęśliwi. Ale my sami szybko dodajemy: owo „królowanie” odsyła do samego Boga – Króla wszechświata. Tak więc pomiędzy naszą ludzką miłość wstępuje miłość całkowicie pozbawiona egoizmu, miłość czysta. Tworzy jasny horyzont, w którego świetle przyglądamy się własnej miłości. Zawsze warto konfrontować swoje decyzje i myślenie z jakąś inną i ostatecznie najmocniejszą instancją – Bogiem, wszechmocnym w miłości.

Jest to możliwe, ponieważ Chrystus zjawił się pośród nas, w biedzie ziemskiego urodzenia; podjął mękę i śmierć, aby świat objąć zbawiennym gestem. Nie wszyscy przyjmują z radością ten dar. I pytają: czy godzi się uczynić jakąś istotę ludzką (co najmniej ludzką) niewłasnowolną ofiarą dla dobra innych?

Cóż, tak sformułowane pytanie określa postawę pytającego. Widocznie nie ma w jego sercu ufności w Chrystusową logikę działania. Przecież to sam Chrystus podjął decyzję o śmierci za nas, i to w sposób przez siebie samego wybrany: śmierć na krzyżu.

Wówczas zaczęliśmy istnieć w świecie odkupionym. Rozpoczął się proces przywracania pierwotnej piękności wszystkiemu, co jest. Wyobraźmy sobie, jak wyglądałaby rzeczywistość, gdybyśmy popatrzyli na nią sercem wyzbytym grzechu, wolnym od pożądliwości i skaz? Taki świat ofiarował nam Jezus. I gdy staramy się być wrażliwi na życzliwość płynącą z sakramentalnego źródła Kościoła, gdy niszczyliśmy swój codzienny egoizm, wówczas dzieje się coś naprawdę fascynującego: przenika nas odkupieńcza łaska krzyża Chrystusowego i prowadzi w stronę źródłowych tajemnic...

2.

Naszą codziennością rządzi żywioł paradoksu. Nazywam go paradoksem bycia ze sobą. Oznacza to, że przed każdym z nas staje podwójna możliwość: możemy być w sensie fizycznym bardzo blisko, możemy nawet obejmować się wzajemnie, a mimo to pozostaniemy oddaleni, niemal sobie obcy. Bycie „z kimś” – paradoksalnie – jest byciem o s o b n o. Co najwyżej niekiedy staramy się przerzucić jakiś most: most zbudowany z mojej o tym drugim człowieku wiedzy, z mojego rachunku, możliwych korzyści i potencjalnych szkód, jakie jego sąsiedztwo mi wróży, lub z wymiany tego, czego się domaga on, na to, czego potrzebuję ja. Możemy, jak powiada Zygmunt Bauman¹, pozostawić jeden drugiego w spokoju lub zastawiać jeden na drugiego sidła. Ale zjawia się też inna możliwość. Ten drugi może stać się naszym wybawicielem. Albowiem najpierw każe dokładnie przyjrzeć się naszemu sposobowi życia. I nagle okazuje się, że odkrywamy w swoim działaniu wiele rys, wiele etycznej chytrłości, milczącego podstęp. Gnani niewidzialną siłą egoizmu zwracamy się ku temu, co zaspokaja tylko osobiste pragnienia. Wydaje się, że wówczas trwamy w szczęściu, gdyż wszystko dzieje się zgodnie z prywatnymi potrzebami. A jednak, po chwili emocji i napięcia, zjawia się żal, niemal smutek. Drugi człowiek, którego dotychczas ledwie zauważaliśmy, zawiesza naszą radość. Czyni z niej korek dryfujący po drgającej tafli wody. Nie sposób wytrwać w takim napięciu. Pytamy: cóż zatem uczynić? Jak zmienić tę sytuację? A więc, otwórzmy gdziekolwiek Pismo święte. Wówczas usłyszymy: nie upadaj na duchu, unikaj postępowania ukrywającego sprawy hańbiące, nie uciekaj się do żadnych podstępów ani nie fałszuj słowa Bożego, lecz okazywaniem

¹ Por. Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, Warszawa 1996, s. 95.

prawdy przedstawiaj siebie samego w obliczu Boga osądowi sumienia każdego człowieka (por. 2 Kor 4, 1-2).

Będzie to oczywiście wymagało ogromnego, naprawdę ogromnego wysiłku, niemniej jego podjęcie to znak autentycznego człowieczeństwa, budowania samego siebie z drogich kamieni. Raz jeszcze podkreślam sprawę najzupełniej podstawową: bez przyjaznego uśmiechu drugiego człowieka szczęście nie jest możliwe. Bez serdecznej akceptacji płynącej z twarzy innych – trudno spokojnie zasnąć. Dlaczego tak się dzieje? Odpowiedź jest łatwo uchwytna. Człowiek sam sobie nie może ofiarować niczego poza naturalną zgodą na swą osobową niepowtarzalność. Dopiero obecność innych osób sprawia, że odkrywamy szanse wzajemnego wspierania się w poszukiwaniu dobra. Zjawiają się też warunki umożliwiające ochronę i obronę przed złem, które czai się jak lew w zasadzce. Nic więc dziwnego, że wspólnota rodzi się wówczas, gdy widzimy w sobie nawzajem powód miłości, rację podejmowanych trudów, gdy zanika kupieckie spojrzenie, a rozwija się spojrzenie opiekuńcze i przebaczące.

Są to sformułowania nader ogólne i – przyznaję – abstrakcyjne. Niemniej jednak każdy z nas potrafi skonkretyzować je osobistymi przeżyciami i doświadczeniami. A nawet najbardziej prywatnymi marzeniami. Moje marzenia wiążą się z takim oto faktem: od dzieciństwa pragnąłem zasłużyć na przyjaźń innych ludzi. Bałem się i wciąż się boję osamotnienia, które żłobi w sercu trwałą ranę, umacnia sceptycyzm i pychę, i które sprawia, że – wedle potocznego sformułowania – nikt nam do niczego nie jest potrzebny. Osamotnienie zamyka nas na łaskę Chrystusa. Serce okrywa rozpaczą. Dlatego język mój wesoło krzyknął w chwili, gdy odczułem smak pierwszych gestów przyjaźni, smak pierwszej modlitwy, smak liturgii. Gdy doświadczyłem dojmującego przeżycia bliskości z tymi, którzy ożywili we mnie wrażliwość na cierpienie, ból, zło. Gdy zacząłem przewycięzać ograniczenia młodzieńczych naiwności i uczyć się odpowiedzialnego postępowania. Piszę: uczyć się, albowiem proces ten, na szczęście, nadal trwa...

3.

Drugi człowiek wraz z wartością stanowioną przez Ojczyznę tworzą nasz ethos, czyli charakter, najgłębszy znak człowieczeństwa. Ale czym jest pojęcie Ojczyzny? Czyżby niepotrzebnym balastem odziedziczonym po rozchmurzonych romantykach XIX wieku? Chcąc żyć autentycznie, godnie, nie musimy pieczętować swych twarzy patriotycznymi barwami. Ojczyzna, jak zapewniano, była kiedyś „zbiorowym obowiązkiem”. Dzisiaj, co najwyżej, błyszczy jak miedziany pieniążek. I w pewnych sytuacjach dobrze, że tak jest. Kiedy na przykład znajdujemy się poza granicami stron ojczyźnianych, wiele razy przychodzi nam rumienić się, wstydliwie chować oczy. W latach siedemdziesiątych

i osiemdziesiątych częściej niż obecnie bywałem w Paryżu. Ileż razy słyszałem rymowane okrzyki: Polaki – pijaki. Ileż razy milczeniem przyznawałem się do polskości. Niekiedy też szturmowano mnie hasłami: Polak – katolik, Maryjny pacholek, służalczyk papieski. A więc Ojczyzna to rzeczywistość o podwójnym ostrzu: rani również najzagorzalszych zwolenników. Ponówmy jednak pytanie: czym jest Ojczyzna? Żeby rozpoznać jej sens, popatrzmy na łacińskie słowo „patria”. Oznaczało ono pierwotnie rzecz ojcowską, dziedzictwo ojca, ojcowiznę. A więc coś, co otrzymujemy wraz z pojawieniem się na świecie, mówiąc dokładniej: wraz z pojawieniem się w kręgu rodzinnej wspólnoty. Moja patria to najpierw świat wyobraźni zaszczerpiony przez najbliższych, uporządkowany przez obcowanie z tradycjami kultury pozasąsiedzkiej, religijnej czy przywiązywanie do ojczystej przyrody.

Ojczyzna – przestrzeń terytorialna określona granicami, najmocniej odciska się w umyśle jako przestrzeń duchowa, wręcz osobowa, którą należy chronić i – często – odzyskiwać. Ona nie tylko inspiruje, ale przede wszystkim zobowiązuje i wzywa, bo jej nieszczęście pozostaje większe od mojego. Jest ojczyzną zniewoloną, w kajdanach, jak alegorycznie rzecz całą przedstawiamy. Dlatego powinniśmy się starać o jej wyzwolenie, co jest równoznaczne z wyzwaniem siebie. Taka bowiem jest prawda, że w czasach niewoli wolność poczyną się jedynie w tych, którzy dążą do wyzwolenia ojczyzny². Pomny na powyższe rozstrzygnięcia, ośmielam się przyznać, że jestem kimś wolnym, albowiem wciąż domagam się wolnej ojczyzny. Lecz pozostaje ona nadal ideą, egzystencjalnym marzeniem. Platon mógłby rzec: wszyscy tęsknimy do bliskości ze światem doskonałości – tęsknimy, gdyż w przeszłości doświadczaliśmy absolutnego dobra. Teraz, z dziwnie znanych powodów, musimy trudzić się i walczyć o utracone wartości.

Niestety, nie pamiętam wolnej Ojczyzny. Od młodości byłem rozdarty pomiędzy dwiema Ojczyznami: tą oficjalną, narzuconą przez komunistyczny aparat ucisku, i Ojczyznę przeszłości, zamkniętą w sercach rodziców, ukrytą na kartach zabronionej literatury i w sztuce, wreszcie Ojczyznę, o której rzeczywistym istnieniu delikatnie szeptały kościelne ambony. Ale owa „podziemna Ojczyzna” dawała siłę, wzmacniała nadzieję, że osiągalne są prawda i szczęście, a czołgi i broń nie są w stanie pokonać miłości, patriotycznych uniesień i wiary. Drogi przemocy nie trwają wiecznie...

² Por. ks. J. Tischner, *Polski młyn*, Kraków 1991, s. 57.

4.

Zauważono, że trójce pojęć „rodzina – mieszkanie – dom” odpowiada z uderzającą symetrią trójka „naród – państwo – ojczyzna”. Państwo to mieszkanie narodu – ojczyzna to jego dom³. A czym jest dom? Trudno odpowiedzieć, albowiem wszyscy żyjemy w czasach swoistego głodu mieszkania. Nauczyliśmy się przy tym, że kto nie ma gdzie ułożyć się do snu, z trudem chroni miłość i wspólnotę. Stąd potrzeba domu pozostaje jedną z najważniejszych potrzeb człowieka. Nie chodzi tutaj o dom byle jaki: zresztą byle jaki dom nie byłby domem we właściwym sensie tego słowa. Podobnie jak w nazwie „Kościół” kryje się wielkie treściowe bogactwo, tak i „dom” mieści w sobie znaczenie zewnętrzne i wewnętrzne. W pierwszym z nich jest to po prostu jakaś skupiona, wydzielona przestrzeń, własna kryjówka, gdzie czujemy się „u siebie”. Tak pojęty dom, a właściwie mieszkanie, jak strony świata osłania przed złem rzeczywistości, przynosi ochronę. Dopiero jednak ludzkie serce może uczynić z wybranego przez siebie miejsca autentyczną przestrzeń skupienia i porządku. Dzieje się tak, gdyż wprowadza w materię element duchowy. W ten sposób ożywione mieszkanie jest już domem, a więc czymś jednozącym rozproszonych, wyzwalającym poczucie szacunku, nawet czci i uwielbienia. Każdy z nas doświadczał chwil, kiedy po dłuższym pobycie „poza domem” powracał uniesiony tęsknotą i gdy tylko przekroczył próg, natychmiast całował z przejęciem kuchenny stół albo przęsło łóżka.

O posiadaniu prawdziwego domu świadczy jego cecha najbardziej istotna: etyczność. Cóż to oznacza? Przywołam scenę rozmowy dwóch dziewcząt: „Wiesz, Aniu” – mówi jedna z nich. „Zazdroszę ci twojego domu, choć wcale nie jest taki piękny i przestronny jak nasz”. „Dlaczego” – pyta zdziwiona koleżanka. „A wiesz, u was jest jakoś tak w domu miło, ciepło, dobrze. U mnie natomiast rodziców prawie nigdy nie ma. Często jestem sama i czuję się tak, jakbym w ogóle nie miała domu”. Powyższa rozmowa wskazuje na zadziwiająco trwałość idei domu jako duchowego monolitu. Pomimo zawsze możliwych konfliktów i zdrażeń między mieszkańcami domu, utrwała on w nich poczucie solidarności i wzajemnego wsparcia.

Gdy natomiast zdarza się, że nie zapewniono nam właściwie pojętego domu, wówczas sami wyruszamy na jego poszukiwanie. Owo poszukiwanie staje się wtedy naszym sposobem życia. Walką o samego siebie, o własne szczęście. Niekiedy też, mając najprawdziwszy dom, odczytujemy w sobie tęsknotę do innej jego postaci. Stanowi ją dom miłości osobistej. Takiego rodzaju dom stwarzają nadzieje kochających się osób. Przypomnijmy, że pierwszą czynnością Tobiasza i Sary, zaraz po uroczystościach weselnych, była

³ Por. U. Schrade, B. Wolniewicz, J. Zubelewicz, *Dom jako wartość duchowa*, „Znak” 1996, nr 4, s. 91.

modlitwa o ocalenie rodzącej się miłości, modlitwa mająca miejsce w pobliżu ogniska – znaku domowej zażyłości. Gesty uczucia (są one niezbędne) chroni i zabezpiecza skrytość. Nikt nie obnosi się i nie okazuje publicznie swych najbardziej intymnych doświadczeń. Dlatego dom miłości osobistej potrzebuje zamkniętej przestrzeni, niewidocznej dla podglądających oczu. Odsłaniamy się jedynie przed tymi, których kochamy. W każdym, jak widzimy, przypadku dom niesie wartości, bez których życie nie byłoby życiem osób poznających, tęskniących, dążących do prawdy, dobra i piękna.

5.

Nie moglibyśmy mieszkać w domu, gdzie znajdują się ludzie przewrotni, pełni pychy i chciwości. Nie moglibyśmy też radować się Ojczyzną, w której rządzą autokraci, posługujący się totalitarnymi sposobami ucisku. Istniejące wzajemne zależności pomiędzy domem a ojczyzną wymagają troski, najróżniejszych zabiegów wzmacniających. Okazuje się, że budowa autentycznego domu (trwająca przez całe życie) jest równocześnie budowaniem Ojczyzny. Tylko mądrość może sprostać tak wyznaczonym zadaniom. Mądrość otwarta na przebaczącą bliskość Boga. Mądrość z dumą śpiewająca:

Szczęśliwy, kto nie chodził za radą bezbożnych
i na drodze grzeszników nie powstał,
i w gromadzie naśmiewców nie siedział.

Ale w prawie Pańskim ma upodobanie,
i naukę Pańską bada w dzień i w nocy.

(*Psalm 1*, tłum. Cz. Miłosz)

Albowiem Bóg w Chrystusie zechciał zamieszkać na ludzkiej ziemi. Ujawnił swą imponującą miłość i zaangażowanie w ziemskie sprawy. Pomimo grzechu wielu podążał najpierw w słupie obłoku, aż do domu obietnicy, później zaś jako uniożony Baranek na ziemską Golgotę. I choć nie jest związany z żadnym budynkiem, to jednak zjawił się w świątyni Izraela, otwartej – o czym musimy pamiętać – dla wszystkich narodów, które zechcą podążać Bożymi śladami. W Kościele cały świat może dostąpić szczęścia przebywania w domu sakramentalnym, nigdy niezniszczalnym, nie opanowanym ostatecznie przez szatana.

Życie Chrystusa jednakże dotknął całkowity brak domu. Nie przyjęto Go już w chwili urodzenia. Nigdy właściwie nie zaznał radości przebywania w miejscu, gdzie by głowę mógł skłonić (por. Łk 9, 58). Ale będzie czynił rzecz błogosławioną. Z miejsc swej obecności z ludźmi będzie czynił miejsca nawrócenia i żarliwej modlitwy. Apostołowie, nie bez duchowego

wysiłku, porzucali rodziny, aby pójść za Nim. Powoli nabywali mocnego przekonania, że w domu Ojca Niebieskiego jest mieszkań wiele. Zrozumieli też, iż osiągnięcie szczęścia zjawi się, gdy sami dadzą świadectwo wewnętrznego pokoju i zgody. Gdy odważą się – w imię Chrystusa – na przyjęcie ościenia męczeńskiej śmierci.

Ich los winien być i naszym losem. Nie chodzi o to, że mamy – nagle – spodziewać się niebezpieczeństw i cierpienia, choć nie trzeba takich przeżyć wykluczać. Chodzi raczej o to, żeby z naszej wiary wynikały konkretne dobre czyny i decyzje. Abyśmy nie pokładali nadziei jedynie w dobrach tego świata, w ziemskim, choćby najszcześniejszym domu. To wygląda na ironiczny paradoks. Ale przecież nie osiągamy pełnych radości nieba teraz. Zamieszkiwanie Boga w nas urzeczywistni się dopiero w chwili zmartwychwstania. Wówczas znajdziemy się w promieniowaniu najpiękniejszej z ojczyzn – Ojczyzny nie kończących się darów Miłości.

Ewa KLEKOT

OBRAZ TEGO BOGA KTÓREGO WIELBI ARTYSTA O obecności sacrum w sztuce współczesnej

Sztuka może być nie tylko dekoracją czy ilustracją, ale także jednym ze sposobów ułatwiających poznanie, w tym także poznanie sacrum.

„Człowiek staje się zawsze obrazem tego Boga, którego wielbi”.

Thomas Merton

Dzieło staje się obrazem Boga, którego wielbi artysta. Thomas Merton zgodziłby się chyba z podobną parafrazą własnej myśli¹ – jest ona bowiem jedynie rozwinięciem tego, co sam pisał o kondycji artysty i sztuki w *Posiewie kontemplacji* czy w esejach o twórczości Alberta Camusa.

Człowiek staje się zawsze obrazem tego Boga, którego wielbi. Wielbi, a więc zwraca się ku niemu w określony sposób, a skoro tak – zna go, a przynajmniej wie o jego istnieniu. Doświadczenie sacrum jest jednym z podstawowych doświadczeń egzystencjalnych człowieka, i choć w zależności od orientacji filozoficznej czy religijnej samo sacrum² bywa definiowane w bardzo różny sposób, to rozdarcie rzeczywistości na sacrum i profanum pozostaje niezmiennie, podobnie jak nieustanne są próby połączenia w jedno obu członów opozycji i tęsknota za Eliadowską *coincidentia oppositorum*. Doświadczenie sacrum pozostaje jedynym źródłem ludzkiej wiedzy o Bogu, którego człowiek wielbi.

Dzieło staje się obrazem Boga, którego wielbi artysta. Z tej perspektywy kluczem do refleksji nad sztuką staje się doświadczenie sacrum przez człowieka, który próbuje dotknąć przez konkret formy tego, co się wymyka uchwytnej konkretności profanum.

¹ Cytat, który posłużył za motto niniejszego szkicu, pochodzi z książki *Nikt nie jest samotną wyspą*, Kraków 1983.

² Terminu „sacrum” używam w szkicu zgodnie z bardzo szerokim rozumieniem nadanym mu przez Eliadego, czyli w sensie elementu dychotomicznej pary sacrum-profanum, której członom odpowiadają dwa w zasadzie wykluczające się porządki symboliczne.

Struktura doświadczenia świętości będzie więc w tym szkicu punktem wyjścia do rozważań nad elementami sacrum w sztuce współczesnej. Próba teoretycznego opisu ma za zadanie ukazać siatkę pojęciową, której nałożenie na rzeczywistość ułatwi – mam nadzieję – bardziej generalne rozumienie pewnych zjawisk w sztuce. Następnie zaś konkretne zjawiska – czyli dzieła poszczególnych artystów współczesnych – chciałabym uczynić tym razem bardziej przedmiotem refleksji krytyka sztuki niż antropologa. Natomiast trzecia część rozważań, dotycząca obecności i nieobecności sacrum we współczesnej sztuce, nomen-omen sakralnej, ma bardziej publicystyczny charakter, wynikający z osobistego zaangażowania autorki w problem wartości w sztuce religijnej.

PION I POZIOM W DOŚWIADCZENIU SACRUM

W niedawno opublikowanym szkicu George Pattison napisał: „Sztuka ponowoczesna, najlepiej nadająca się, by stworzyć porządek symboliczny, który odpowiadałby współczesnej religijności, jest zdecydowanie horyzontalna, pozioma; to wyłącznie powierzchnia i brak głębi”³. W potocznym rozumieniu słowa „sacrum” odmówienie sztuce głębi oznacza nieobecność pierwiastka sakralnego. Dlaczego więc angielski krytyk uważa, że pozbawiona głębi artystyczna ponowoczesność nadaje się najlepiej do wyrażenia doświadczenia religijnego współczesności? Jak się wydaje, opinia ta jest kolejnym przejawem ponowoczesnej gry w paradoksy polegającej w tym przypadku na zaprzeczeniu porządku, zgodnie z którym szukanie świętego świętych poprzedzone musi być inicjacją umożliwiającą p o g ł ę b i o n e rozumienie rzeczywistości. Ponowoczesne sacrum mieściłoby się więc w całości na powierzchni, a horyzontalność sztuki wiązałaby się z poziomą strukturą doświadczenia świętości. Czy takie odwrócenie jest w ogóle możliwe? Czy samo sacrum wytrzyma podobną ekwilibrystykę? Mircea Eliade, któremu termin „sacrum” zawdzięcza swoją karierę poza wąskim gronem religioznawców i teologów, opisując morfologię i strukturę sacrum we wstępie do *Traktatu o historii religii* zwracał uwagę na pragmatyczny charakter ludzkiej wiedzy o świętości. Kształtuje się ona w oparciu o liczne i bardzo zróżnicowane przejawy sacrum. Świętość objawia się człowiekowi w bezpośrednim doświadczeniu lub przez kontakt z materialnymi znakami jej działania. Sposób, w jaki się to dzieje, uwarunkowany jest miejscem w czasie i przestrzeni, czyli kulturą, w obrębie której objawienie się dokonuje, oraz osobą doświadczającego, jej wrażliwością i biografią. Dlatego o ile trudno byłoby dyskutować o strukturze sacrum, można jednak

³ G. Pattison, *Non-Realism in Art and Religion*, w: *God and Reality. Essays on Christian Non-Realism*, red. C. Crowder, London 1997, s. 162.

przyjąć, że samo doświadczenie sacrum da się wpisać w strukturę poziomą lub pionową. Chodziłoby tutaj o naczelną zasadę porządkującą to doświadczenie, która najczęściej powiązana jest z zasadą porządkującą cały światopogląd.

Spróbujmy opinię Pattisona na temat religijnego potencjału symbolicznego sztuki współczesnej wpisać w interpretacyjny schemat struktur doświadczenia sacrum. W przypadku doświadczenia „pionowego” mielibyśmy do czynienia z hierarchiczną strukturą rzeczywistości, w której zarówno wartości, jak i znaczenia znajdują się na różnych poziomach istotności względem jednej, nadrzędnej i jasno określonej prawdy, często utożsamianej z samym sacrum. W doświadczeniu „poziomym” mamy do czynienia z epizodyczną strukturą rzeczywistości, czyli szeregiem prawd lokalnych, które stanowią podstawę do bezustannej negocjacji i renegocjacji wartości. Podział rzeczywistości na sacrum i profanum jest w dużej mierze uzależniony tutaj od kontekstu.

Przy założeniu, że doświadczenie sacrum ma wpływ na sztukę – a takie założenie w sposób oczywisty nasuwa obserwacja tego, co sztuką nazywamy, niezależnie od czasu, miejsca i kultury, w której powstała – jego pionowa bądź pozioma struktura musi znaleźć przełożenie na formę artystyczną. Odczuwana przez Pattisona „powierzchniowość” sztuki ponowoczesnej wynikałaby więc z poziomej struktury doświadczenia świętości.

Wprowadzony przeze mnie podział na „pionowe” i „poziome” doświadczenie sacrum nie jest rozróżnieniem chronologicznym: w sztuce współczesnej mamy do czynienia z twórcami porządkującymi swoje dzieło w oparciu o jedną lub drugą zasadę. Rozpatrując jednak twórczość poszczególnych artystów trzeba także brać pod uwagę ich postawę wobec samego doświadczenia świętości. Niezależnie od jego pionowej lub poziomej struktury doświadczenie sacrum można zaakceptować, uważając z g o d ę za istotną i wartościową część samego doświadczenia; z drugiej strony wartość można przypisać postawie b u n t u wobec warunków, na jakich sacrum udziela się człowiekowi⁴. Bunt lub zgoda za każdym razem determinują strategie wybierane przez poszczególnych artystów: język buntowników będzie językiem, który stara się tworzyć formy z niebytu, podczas gdy zgoda nakierowuje na poszukiwanie związków i zestawień istniejących elementów. Jeżeli z kolei na doświadczenie sacrum nałożymy dwa podziały opisane wyżej, otrzymamy wówczas cztery kategorie, w które wpisać można dzieła sztuki.

Przenosząc ten schematyczny system porządkujący na grunt sztuki współczesnej możemy pokusić się o próbę klasyfikacji konkretnych zjawisk czy dzieł poszczególnych artystów. Pionową strukturę doświadczenia sacrum odnaleźć można zarówno w anarchicznym dziele Yvesa Kleina, obrazach Neue Wilde,

⁴ Bunt nie oznacza zaprzeczenia struktury doświadczenia: struktura jest w doświadczeniu czymś niepodważalnym – można jednak się na nią nie zgadzać lub zgadzać.

jak i w pracach Balthusa i surrealistów. W dwóch pierwszych przypadkach chodzi oczywiście o bunt przeciw hierarchicznemu doświadczeniu sacrum, doprowadzony u Kleina do konsekwencji ostatecznych. Dwa pozostałe przykłady to dzieła i artyści tworzący w pogodzeniu z faktem, że sztuka może tylko podprowadzić ku sacrum, do którego dotrzeć można jedynie „pod powierzchnią zjawisk i rzeczy” albo poza nimi. W obydwu przypadkach prawda sztuki kryje się poza jej widzialną postacią. Dzieło ma za zadanie zbliżyć do prawdy przez jej zasugerowanie formą artystyczną.

Horyzontalne doświadczenie sacrum owocuje w sztuce przede wszystkim sprowadzeniem prawdy, sensu i znaczenia dzieła do jego wizualności i dotykaności – słowem do jego strony materialnej. Sacrum nie kryje się w głębi ludzkiej podświadomości czy wśród przerastających człowieka idei. Jest dostępne i obecne w cielesności obrazu świata. Wśród zjawisk sztuki współczesnej wyrastających z tego rodzaju doświadczenia znalazłyby się barwne abstrakcje Marka Rothko, ale także nowa figuracja czy hiperrealizm. Wyrazem postawy buntu byłaby zarówno sztuka konceptualna odmawiająca materialnej stronie dzieła istotności, jak i pop-art epatujący wizualną trywialnością.

MATERIALNOŚĆ DOŚWIADCZENIA SACRUM

Oznacza ona przełożenie doświadczenia sacrum na formę artystyczną. Wybór artystów, których twórczość chciałabym pokrótce omówić, jest podporządkowany wyłącznie logice tego szkicu i w związku z tym absolutnie nie pretenduje do wyczerpującego ujęcia zagadnienia sacrum w polskiej sztuce współczesnej. Nie chciałabym też, by ten wybór rozumiany był jedynie jako ilustracja spisanych powyżej teoretycznych rozważań o strukturze doświadczenia sacrum i jej wpływu na formę artystycznej wypowiedzi. Hans-Georg Gadamer powtarzał wielokrotnie, że poznawanie prawdy jest doświadczeniem unikatowym, a nie eksperymentem przyrodniczym. Podobnie jest z doświadczeniem świętości. Schemat interpretacyjny wytycza więc raczej drogę wyobraźni aniżeli służy sztywnej klasyfikacji zjawisk.

Jacek Sempoliński, czyli bunt przeciw nieprzekazywalności

„Nie można z wierzchołków Parnasu zobaczyć góry Karmel. A na szczycie Karmelu nie widzi się nic”⁵. Hierarchiczne doświadczenie świętości poprzedzone wspinaczką na szczyt Karmelu jest nieprzekładalne na materię artystyczną: jest w ogóle nieprzekładalne na materię. Sztuka, której żywiołem

⁵ W. Juszcza k, *Czy istnieje mistyczna sztuka?*, w: *Sacrum i sztuka*, Kraków 1989, s. 150.

jest ciało, pozostaje bezradna wobec transcendencji niedostępnej ciału z powodu jego naturalnych ograniczeń. Doświadczenia Karmelu i Parnasu rozumiane tak, jak rozumie je w przytoczonym powyżej cytacie Wiesław Juszcak, są odrzuceniem poglądu, że „ciało jest pośrednikiem w s z e l k i e j komunikacji”⁶, czyli także komunikacji z sacrum. Parnas, z którego nie widać góry Karmel, to poczucie nieprzejednanej dychotomii ciała i sacrum, w którą wpisuje się bezradność artysty wobec własnego doświadczenia. Obrazy Jacka Sempolińskiego są buntem przeciwko tej bezradności, przeciwko niemocy przekazania zmysłem doświadczenia Obecności. Malarstwo to balansuje czasem na granicy zupełnej obcości wobec widza: dotyka miejsc, gdzie ciało się kończy i komunikacja staje się dla człowieka zadaniem niemożliwym. I tam właśnie artysta osiąga prawdy swojej sztuki.

*Jerzy Nowosielski – Magdalena Abakanowicz: byty subtelne
a bezwzględny uścisk natury*

Zestawienie tych dwojga artystów wynika z faktu, że dla obojga hierarchia w doświadczeniu sacrum wydaje się oczywista. Uciekają się w swojej sztuce do różnych rodzajów sugestywności, by przez zmysłową formę doprowadzić widza do granicy nieprzekazywalnego, by ułatwić mu konfrontację z przerastającą człowieka świętością. Podobieństwa strukturalne to jednak wszystko, co łączy twórczość Nowosielskiego i Abakanowicz. Każde z nich nadaje inne imię *n i e n a z w a n e m u*, które spotyka. Oboje są wyznawcami hierachii i ładu: dla Nowosielskiego jednak ich nosicielami są subtelnie cielesne figury ludzkie lub abstrakcyjne, dla Abakanowicz – organicznie jednorodne, choć niepowtarzalne, fizjologiczne, gruźlaste formy z włókna i drewna. Pogodzenie się z własną kondycją w doświadczeniu sacrum owocuje formą zdecydowanie różną u każdego z artystów, lecz w obu przypadkach bardzo sensualną. I choć u Nowosielskiego przełożone zostaje ono na cielesność dobrowolnej lekkości dotyku, podczas gdy u Abakanowicz owocuje bezwzględnym uściskiem sznura czy stalowej obręczy, w obu przypadkach forma odsyła sugestywnie do potężnej, pionowej struktury numinosum, która przerasta i człowieka, i rzeźbę, i obraz.

Leon Tarasewicz – Mirosław Bałka: wrażliwa skóra sztuki

Miejscem spotkania z sacrum jest wrażliwa skóra sztuki. Tajemnica dzieje się na widzialnej płaszczyźnie obrazu i dotykanej powierzchni rzeźby. Pomnik ogrzany do temperatury ludzkiego oddechu, wąski korytarz o ścianach śliskich

⁶ Pogląd ten przyjęła współczesna katolicka teologia ciała. Por. K. Rahner, H. Vorgrimler *Mały słownik teologiczny*, Warszawa 1987, s. 62.

od mydła, wypełniony jego zapachem – prace Mirosława Bałki apelują bardzo mocno do wyobraźni ciała. Podobnie jest z obrazami Leona Tarasewicza: wizualność zawiera w sobie całą ich istotność. Stającego wobec tych dzieł zaskakuje nie tyle brak sacrum, co jego definitywne wcielenie, niemal utożsamienie z płaszczyzną sztuki. To, co święte – co oddziela obraz lub rzeźbę od profanum codzienności – nie znajduje się „w górze” ani „w otchłani”, ale obok, na tym samym poziomie. Tajemnica monumentalnej i zarazem lekkiej kompozycji biało-czarnych pasów nie kryje się w istocie brzoźowego zagajnika, którego doświadczenie być może ją poprzedziło. Doświadczenie obrazu przekłada się jedynie na inny obraz. To, co sprawia, że doświadczenie kompozycji Tarasewicza jest czymś innym niż doświadczenie tapety w pasy, wynika z autonomii sztuki, której świętość leży w niej samej, i nie ma nic, co ją przerasta lub kryje się za nią.

Roman Opałko – nieubłagany poziom doświadczenia

Roman Opałko zbuntował się przeciw czystej wizualności obrazu. Nie zaprzeczył jej jednak przez stworzenie pionowej struktury znaczeń, w której sztuka mogłaby odnajdować usprawiedliwienie: jego bunt wyraził się w ograniczeniu działalności artystycznej do potwierdzenia liniowego, poziomego upływu czasu. Bezlitosny, jednorodny i płaski czas fizyków jest bohaterem, formą i tworzywem sztuki Romana Opałki. Doświadczenie sacrum, w którym artysta uczestniczy za pomocą swego ciała (przede wszystkim głosu i dłoni), ma postać poziomej linii losu zmierzającej ku śmierci. Zbuntowany artysta swoim działaniem-odliczaniem, w które wpisane jest słabnięcie głosu i oddechu, zmiana duktu pędzla i gęstości farby, próbuje nadać sens zdehumanizowanej, fatalistycznej świętości chronometrów.

Dzieło staje się obrazem Boga, którego wielbi artysta. Różne kultury czczą różnorodnych bogów. Przywykliśmy uważać naszą własną kulturę za monoteystyczną – i takie też są korzenie nowoczesnej Europy. Obecnie stoimy jednak wobec tak zróżnicowanych przejawów doświadczenia sacrum, które zresztą niekoniecznie przybierają zinstytucjonalizowane formy kultów, że trudno obecność elementów sacrum w sztuce rozpatrywać z punktu widzenia zgodności doświadczenia artysty z którąkolwiek z form religijnej ortodoksji. Oczywiście są artyści, których biografie i deklaracje jasno określają ich sytuację religijną, jednak u większości współczesnych twórców podział rzeczywistości na sacrum i profanum oraz postać samego doświadczenia sacrum mają dość heterogeniczne źródła.

**WSPÓŁCZESNA SZTUKA SAKRALNA:
SPOŁECZNY WYMIAR OBECNOŚCI SACRUM W SZTUCE**

Niejednokrotnie wrażliwy estetycznie i nieco artystycznie wyrobiony wier-ny staje we współczesnych świątyniach z jednej strony wobec estetycznych nieporozumień, czy wręcz nonsensów. Z drugiej zaś – natrafia na rozwiązania, które choć nie budzą estetycznego sprzeciwu, pozostają w odbiorze jedynie obojętną dekoracją. Brak elementu sacrum w sztuce tworzonej na użytek instytucji religijnych jest zastanawiający, zwłaszcza że zjawisko to obserwuje się w świątyniach różnych wyznań, obrządków, religii. Nowy porządek symboliczny, o którym pisał Pattison, w przypadku istniejącej religii oznacza przede wszystkim ożywienie właściwych jej symboli przez nowy język artystyczny – język, który byłby w stanie przekazać doświadczenie sacrum takie, jakie jest ono dla współczesnego człowieka uwikłanego w Wieżę Babel heterogenicznych symboli i znaczeń. Sztuka religijna natrafia tutaj na dwa problemy: ortodoksji i komunikatywności. Pierwszy wynika z faktu, że nie każde doświadczenie sacrum może zostać zaakceptowane jako takie przez konkretną religię i nie każde dzieło sztuki, które z doświadczenia sacrum wyrasta, może znaleźć się w świątyni. Religia określa z góry symboliczny kanon. To jasne: nie można posągu Buddy, choćby najpiękniejszego, wstawić do kościoła, ani też ustawić w nawie poruszającej instalacji *Plecy Magdaleny* Abakanowicz.

Problem komunikatywności natomiast wiąże się z postulatem powszechnej zrozumiałości stawianym przed sztuką sakralną. Ponieważ dawno już minęły czasy, gdy inicjacją w kulturę była nauka czytania na książce do nabożeństwa, mówiony język religijności potocznej jest w niewielkim stopniu kształtowany przez teksty sakralne. Podobnie jest z językiem wizualnym. „Oczy ciała” współczesnego człowieka są tworem równie heterogennym jak kultura „globalnej wioski”, w której żyje. Wyobraźnia średniowiecznego pielgrzyma „uczyła się widzieć” na rzeźbach w portalu kościoła; współczesny wierny patrzy przeważnie przez doświadczenie komiksowych rysunków, fotografii prasowych oraz telewizji nałożonych na neobarokowe freski w parafii.

W tej sytuacji stosunkowo trudno jest znaleźć dzieło współczesne, które byłoby artystycznie udanym przełożeniem doświadczenia sacrum na formę, a jednocześnie spełniałoby wymóg ortodoksyjności i było powszechnie zrozumiałe. Odpowiedzialni za artystyczną stronę kultu najłatwiej rezygnują z pierwszego postulatu, zapominając o anegdocie, której bohaterem był słynny z bigoterii malarz krakowski malujący na klęczkach obraz Jezusa. Doświadczenie sacrum, niezależnie od swojej poziomej czy pionowej struktury, nie musi wcale przekładać się na dzieło sztuki. Twórczość propagandowa i dydaktyczna jest tego najlepszym przykładem: nawet jeśli doświadczenie sacrum poprzedza dzieło, to naczelny wymóg skuteczności perswazji powoduje, że

artysta dąży do form łatwych, jeżeli nie stereotypowych, które mają umożliwić szybką i jednoznaczną identyfikację treści.

Doświadczenia sacrum, przede wszystkim ze względu na nieodłącznie obecną w nim tajemnicę, nie można zamknąć w stereotyp. Może zostać ono przełożone jedynie na formę, która ma otwartość i niełatwą prostotę symbolu, formę, która „daje do myślenia”. We współczesnej sytuacji rozbicia uniwersum symbolicznego, śmierci wielu symboli lub ich degeneracji w stereotyp, otwarcie formy, o którym mówię, nie oznacza opowiedzenia się po stronie konkretnego kierunku czy tendencji, buntu przeciw tradycji i łamania kanonów – lub przeciwnie: używania cytatów i odwołań jako środka własnej ekspresji. Jest ono raczej próbą wiary: wiary w możliwość stworzenia lokalnych uniwersów, które dadzą się wpisać w bardzo różnie pojmowany porządek świata. A także wiary w to, że sztuka może być nie tylko dekoracją czy ilustracją, ale także jednym ze sposobów ułatwiających poznanie, w tym także poznanie sacrum. Pozycja sztuki wobec innych dróg rozumienia świata umacnia się w miarę odwrotu od twardego racjonalizmu nowoczesności. Szczególnej aktualności nabierają słowa Stanisława Vincenza, że „obrazy są korzeniami myśli”⁷. To, czy sztuka s a k r a l n a będzie artystycznym świadectwem doświadczenia sacrum, jest więc, jak sądzę, kwestią odpowiedzialności.

⁷ E. Wolicka, *Obrazy są korzeniami myśli*, „Znak” 1986, nr 7-8(380-381), s. 3-22.

Małgorzata U. MAZURCZAK

CZŁOWIEK WOBEC BOGA W SZTUCE ŚREDNIOWIECZNEJ

Rozbudzenie własnej osobowości, zdolnej przeżywać cierpienie i śmierć na wzór Chrystusa, pozwoliło dostrzec także piękno świata, które zostało zaakceptowane w jego materialnym i cielesnym wymiarze.

Każda sztuka wpisuje się w szeroki krąg kultury swojego czasu, znaczonego dążeniami człowieka, z których najgłębsze piętno wyciska sfera duchowa i religijna. Rysują się generalnie dwie drogi prowadzące artystę: droga realistycznego odwzorowania świata, w tym także relacji pomiędzy nim a człowiekiem, oraz droga, której wektor skierowany jest ku górze, ku sferze duchowej lub boskiej. Tą właśnie drogą prowadził przez wieki neoplatonizm, wprowadzając człowieka w krąg promieniowania i odbicia rzeczywistości niewidzialnej, które przejmuje sztuka jako swoje wyróżnione zadanie.

Szczególny status sztuki chrześcijańskiej określił św. Augustyn, który nierozdzielnie połączył jej istotę z duszą artysty. Piękno w sztuce jest możliwe tylko dzięki duszy mistrza, który jest pośrednikiem pomiędzy Bogiem a światem materii; dlatego dzięki niemu może stać się widzialnym to, co niewidzialne (*Wyznania*, X, 34; *O państwie Bożym*, XXII, 19). Augustyn miał w tym twierdzeniu szacownych antecesorów: Orygenesusa, Grzegorza z Nyssy, którzy poprzez sztukę-materię dostrzegali objawienie się idei – dzieła Boga¹. Człowiek – według Filona z Aleksandrii – nie mógłby bez wzoru stworzyć piękna (*De opificio mundi*, IV)². Stwierdzenie, iż istnieje prawzór w Bogu, skłaniało artystów do poszukiwania sposobów jego odwzorowania w materialnym dziele sztuki, a także dróg jego rozpoznawania. Stąd sięgano do całego bogactwa pojęć stworzonych przez filozofię antyczną, grecko-rzymską. Patrystyka wschodnia zrazu dostrzegła znaczenie tradycji judaistycznej, której bezpośrednim źródłem stało się Pismo święte Starego Testamentu³. Pogodzenie jakże różnych kategorii odwzorowania piękna, pozostawionych przez zaprzeszłą

¹ E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960, s. 17, przyp. 68.

² *Dictionnaire de théologie catholique*, red. A. Vacant, E. Mange, t. 4, Paris 1927, szp. 766-842.

³ Tamże, szp. 768.

kulturę, zajmowało umysły artystów poszukujących wspólnej wykładni, aby w sztuce ukazać świat widzialny i niewidzialny, dzięki czemu możliwe byłoby odwzorowanie relacji człowieka i Boga. W tym celu wykorzystywano różne teorie: liczby, geometrii, proporcji, światła i barwy. Możliwości znalezienia kryteriów owej zgodności światów wzrastały wraz z bogatymi dociekaniem teologów, które doprowadzały do stworzenia doktryn: ostatecznie także o antycznym rodowodzie, o makrokosmosie i mikrokosmosie, z których korzystała sztuka w ciągu całego średniowiecza⁴.

Mimo różnorodnych uwikłań chrześcijańskich autorów w starożytność istnieje jednak znamię zasadniczej różnicy pomiędzy doświadczeniem i celem sztuki w czasach antycznych a sztuki chrześcijańskiej. Zadaniem sztuki antycznej, głównie plastyki, było unaocznienie świata widzialnego – człowieka i świata niewidzialnego – boga, a celem sztuki chrześcijańskiej, szczególnie plastyki, było unaocznienie świata widzialnego wobec świata niewidzialnego lub człowieka wobec Boga.

I tutaj jawią się antyczne nurty antropologii, które znane były chrześcijańskim teologom, wszak zrazu dostrzegano istotne różnice w rozumieniu człowieka, które w punkcie wyjścia określał tekst Księgi Genesis. Antyk nie łączył bowiem istoty człowieka z osobą boga, przez co nie uwzględniał w pełni wartości jednostki jako osoby pozostającej w bezpośrednim związku z osobowym Bogiem⁵.

Racją plastyki chrześcijańskiej, podejmującej od samego początku próby ukazowania człowieka, było unaocznienie jego relacji wobec Stwórcy. Zobowiązanie to natychmiast rodziło trudności w przekazie artystycznym co do możliwości przedstawiania Boga, ponieważ nie chodziło już tylko o odwzorowanie świata widzialnego jako takiego, w tym także człowieka, jak też o ukazywanie Boga lub idei jako takiej. Doktryny ikonoklastyczne, wychodzące spod pióra na przykład Tertuliana, przestrzegały przed idolatrią, wynikającą z materii obrazu i sposobu jej ukształtowania, która z powodu już samych środków materialnych użytych do unaocznienia Boskiego obrazu, zacierała granice porządku zmysłowego i ponadzmysłowego. Obawiano się, iż wierny mógł być zagubić granice rozumienia Boga „modląc się do obrazu”⁶.

Przejdźmy ponad te, wielokrotnie już analizowane w nauce, problemy związane z zakazem kultu, a nawet tworzeniem obrazów Boskich, które z większym lub mniejszym natężeniem zajmowały umysły wczesnośredniowiecznych teologów czy bizantyńskich cesarzy, pozostawiając ślad w okresie

⁴ M. Kurdziałek, *Średniowieczne doktryny o człowieku jako obrazie świata*, „Roczniki Filozoficzne KUL”, t. 19, 1971, z. 1, s. 6-30.

⁵ E. Gilson, *Duch filozofii średniowiecznej*, Warszawa 1958, s. 175-180.

⁶ G. Ladner, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, „Dumbarton Oaks Papers”, VII 1953, s. 13-15.

karolińskim, aż do roku tysięcznego włącznie⁷. Trwały zatem polemiki ikonoklastyczne także wtedy, kiedy plastyka utrwalała swoją pozycję jako medium religijnego przekazu wiary. Odwzorowanie relacji człowieka wobec Boga pojawiło się wraz z początkiem sztuki chrześcijańskiej, choć różne były sposoby unaocznienia tej relacji – owego *w o b e c*, które wypracowywali artyści w ślad za pismami teologicznymi uznanymi jako oficjalne zalecenia Kościoła. Nie bez znaczenia była sama praktyka, która samorzutnie stwarzała obrazy, rzeźby jako wyraz potrzeb wiernych, znajdujących w dziele sztuki oparcie w swojej żarliwej wierze.

Jeżeli zatem religia judeochrześcijańska z istoty swojej, na mocy Słowa przekazanego w Biblii, jest religią osobowego związku człowieka z Bogiem, to można byłoby oczekiwać, że wszystkie sceny w sztuce, na tym podłożu stworzone, związek ten będą unaoczniać ponad wszelką wątpliwość. Otóż tak się nie stało. Dowodem jest sztuka chrześcijańska, która raz osłabia obecność człowieka na rzecz samego Boga, eliminując z obrazu materialne jakości rzeczy jako przedmiotów przedstawionych, innym zaś razem osłabia boskość Boga na rzecz Jego człowieczeństwa – wtedy obrazy obleczone są cielesnym, materialnym wymiarem rzeczy przedstawionych. Istnieją również i takie motywy ikonograficzne, które z racji swojej treści ukazują człowieka przed Bogiem lub postaciami boskimi i świętymi, nadając tej relacji plastyczny korpus formalny. Możemy powiedzieć, że związek pojedynczego człowieka z Bogiem w tych kompozycjach jest racją obrazu (malarskiego lub rzeźby). Uwidacznia się w nich całe bogactwo uwikłań średniowiecznego artysty wokół zasadniczych problemów związanych z ludzkim ciałem-wizerunkiem, z ludzką cielesną bytowością na ziemi, która posiada jednocześnie swój obraz i podobieństwo w Bogu.

CZŁOWIEK – DUSZA WIELBIĄCA BOGA

Mimo powiewów ideologii obrazoburczej, która w zmiennych zrywach zagrażała sztuce religijnej, mimo teologicznych nurtów spirytualizmu niweczących cielesną egzystencję, obrazy człowieka we wczesnej fazie sztuki chrześcijańskiej nie były pozbawione zmysłowego wolumenu kreującego ruch i przestrzeń wokół siebie. Chrześcijański artysta pierwszych wieków, przystępując do odtworzenia postaci człowieka i postaci Boga, posiadał z jednej strony stylowy pierwowzór pozostawiony przez mistrzów antycznych, z drugiej zaś pierwowzór-dogmat, przekazany poprzez Słowo: „Uczyńmy człowieka na Nasz obraz, podobnego Nam” (Rdz 1, 26). Te dwa, jakże różne, wzory służyły jako com-

⁷ J. Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et développements (VIe – XVe siècle)*, Paris 1989, s. 93, *passim*.

positum stanowiące jednocześnie definicję człowieka z jego sferą materialną i duchową. Postaci orantów (orantek), które unosząc ręce w geście modlitwy, trwają jako nieruchome statuy wpatrzone w górę, stanowią pierwszą i zarazem pełną egzemplifikację modelu ikonograficznego człowieka wobec Boga. Tym, co wypełnia owo „wobec”, jest modlitwa wyrażona w ich gestach i wzroku. Postaci orantów na ścianach katakumb, na przykład Priscilli z drugiej połowy III wieku, Kaliksta, szczególnie w scenie pięciu zmarłych z IV wieku, Domicylli z III wieku, Jordana z połowy IV wieku, określane przez znawców jako dusze egzystujące w niebie, posługują się swoim ciałem jako materialnym pojemnikiem – jest ono medium dla ducha⁸. Oczy są przekazem światła, usta – przekazem słowa, które na wzór Logosu wychodzi z człowieka. Dzięki modlitwie, która jest obrazem działania człowieka i jego związku z Bogiem, ciało zostaje przebóstwione, ale nie zniweczone lub poddane deformacji. W swoim zewnętrznym obrysie ludzka postać zachowała pierwowzór sztuki antycznej, natomiast zmienił się cel i punkt odniesienia, czyli relacja wobec Boga.

Niezmiennność wyglądu tych postaci nie jest znakiem eklektycznego szablonu przyjętego przez artystów w całym obszarze sztuki wczesnochrześcijańskiej. Istnieją však różnice, które świadczą o dążeniu sztuki do unaocznienia wiernym dualizmu, który istnieje pomiędzy jednostką a wspólnotą. Jednostkowy, osobowy wymiar postaci zaświadcza już zewnętrzne próby indywidualizacji: twarzy, ubioru (na przykład orantka z katakumby Trazona). Natomiast ich przynależność do wspólnoty wiernych określa modlitwa jako czyn wobec Boga. To, co stanowi owo wypełnienie relacji człowiek – Bóg, nie tkwi zatem w zewnętrznych walorach formy, kształtu, ale w wartościach wewnętrznych, które odsłania gest uniesionych rąk i nieruchomo wpatrzonych oczu. Postaci świętych męczenników i męczennic, które suną w nawie głównej kościoła San Apolinare Nuovo w Rawennie (pierwsza połowa VI wieku) ku tronującym: Chrystusowi i Maryi, stanowią dojrzały artystycznie obraz tejże relacji – zarówno w wymiarze jednostki, jak i społeczności – ponieważ występują jako święte zgromadzenie. Korony w ich dłoniach, jako laurum coronarium, są znakiem ich czynu męczeńskiego na wzór męczeństwa Chrystusa. Indywidualny wyraz postaci został tutaj znacznie ograniczony do wybranych znaków, jak na przykład baranek u stóp św. Agnieszki czy ciemnopurpurowy płaszcz św. Marcina z Tours, któremu pierwotnie poświęcony był kościół. Relacja pomiędzy cielesną istotą a duchowym wymiarem postaci przeważa na rzecz wymiaru duchowego. Cieleśność zredukowana jest do najistotniejszych elementów: twarzy, oczu, rąk, a cały korpus postaci zarysowany został linią, która jest obrysem bogatej materii szat zakrywających ciało. Materia ubioru, złotem

⁸ H. Demisch, *Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1984, s. 134-139.

tkanego brokatu, jedwabistości białych tunik, zastąpiła pierwotną materię ciała. Stała się ona medium symbolicznego języka, którego zadaniem jest połączenie jako nierozdzielnej jedności formy materii i ducha w zaprezentowanej ludzkiej postaci. Tylko ten antropologiczny dualizm, który jest ostateczną racją człowieka, jako wykładnia wiary, pozwalał unaocznic na ścianach świątyni człowieka wobec Boga. Obraz Boga w postaci Chrystusa, dzięki inkarnacji, zachowuje – jak głosili patryści – ten sam dualizm materii i ducha. Wszystkie zatem ukazane postaci mają swój wspólny Pierwowzór. Postaci, tracąc swój wolumen cielesny – ciała naturalnego, zostają „odziane” nowym rodzajem materii, która wnosi symboliczny sens. Ich płaszcze są płaszczami symbolicznymi, są nowym odzieniem niebieskim, które łączy swój sens z koronami. Ludzkie ciała straciły na znaczeniu, nastąpiła bowiem spirytualizacja materii, nastąpiło jej wyzwolenie z ziemskich uwarunkowań. Prawda o osobach nie jest zawarta w postaciach – figurach jako takich, ale w ich czynach męczeńskich. Czyn jest zawsze indywidualny i jednostkowy, dlatego pozorne ujednoczenie postaci zachowuje tutaj znamiona indywidualizacji.

Porównując postaci świętych w sensie ich wypracowania artystyczno-stylistycznego z postaciami Chrystusa i Maryi, dostrzegamy, że postaci boskie są znacznie bardziej „zmysłowe” i „cielesne” aniżeli postaci świętych. Precyzyjnie wymodelowana twarz Chrystusa, o wyrazistych oczach, ciepła karnacja ciała, wreszcie silna budowa fizyczna oddana poprzez wyraźnie zarysowane kolana i biodra. Ożywienie zmysłowe wprowadza także materia purpurowego płaszcza. Podobne środki artystyczne można odnaleźć w postaci Maryi z Dzieciątkiem na kolanach, przed którą klęczą mędrcy ze Wschodu w akcie uroczystej adoracji. Stało się tak dlatego, ponieważ duchowość postaci boskich była oczywista, tak iż nie trzeba było uciekać się do szczególnych wizualnych efektów, aby ją unaocznic. Wręcz przeciwnie – poprzez ciało plastycznie wymodelowane – została wyrażona boskość. Natomiast postaciom ludzkim – świętym trwającym na adoracji Boga, odjęto część wolumenu cielesnego na rzecz znaków, które mają za zadanie podnieść w nich rangę duchową. Posłużono się w tym materią, lecz materią nośną symbolicznie, zdolną wprowadzić światło i blask barwy, czyli ubiorem i rekwizytami.

Sztuka ówczesna odsłoniła nowy stosunek do materii, również do materii cielesnej człowieka jako współuczestniczącej w tworzeniu nowych znaczeń i „nowego” człowieka. Dobitnym tego przykładem jest zaskakująca jak na wczesny czas powstania (IX wiek) figura św. Fidesa z Conques, która jest dowodem konsekwentnej lekcji łacińskiej wyniesionej z mozaikowych bizantyńskich statui w Rawennie. Drewniana rzeźba pokryta została złotą blachą, miejsca oczu wypełniono szmaragdami, nawet szczegóły ubioru, jak na przykład obuwie, pokryte są kosztowną materią drogocennych kamieni. Cieleśność postaci, którą naśladuje drewno, pokryta została złotą powłoką po to, aby najlepiej i najzmysłowiej oddać nową jakość duchową, która ma cechować

figurę. Złoto i kamienie szlachetne naśladowują tutaj światło. Zważywszy, że statua św. Fidesa należy do tych przykładów rzeźby, które powstały w okresie nie wyciszonego jeszcze ikonoklazmu rozgorzałego w obszarze dworu karolińskiego, znajdujemy tu potwierdzenie obrazu jako imperatywu funkcjonującego w praktyce religijnej.

Ciało ludzkie znajduje rację w duchu, dlatego zostało obleczone światłem. Dawne proporcje ciała znalazły nową wykładnię ciała – ducha, materii – światła. Trwałość tego typu dzieł zaświadcza o znaczeniu, jakie nadano tym figurom w dziejach sztuki europejskiej. Źródła przekazują istnienie złotych statui Maryi, na przykład z Clermont Ferrand, złotych figur innych świętych: Feliksa, Amanda, Saturnina⁹. Kiedy Bernard z Chartres, uczeń Fulberta, wizytował ze swoim uczniem Bernierem kościół w Aurillac, gdzie czczono statuę św. Gerauda, wyraził wątpliwość odnośnie do kultu statui słowami: „Co powiesz na taką idolatrię mój bracie, czy to Jupiter czy Mars?...”¹⁰. Jednocześnie w sceptycyzmie swoim pogrążony spisywał cuda znane w Conques, które działały się wokół statui św. Fidesa. Zebrane w *Liber miraculorum sancte Fidis*, stanowią do dzisiaj najlepsze źródło wiedzy o kulcie tego typu rzeźb także w całej Owernii¹¹.

Święta figura z Conques stawała się substytutem postaci konkretnej. Nie oddawano jej jednak czci równej Bogu, rozumiano tę postać jako intercessora – pośrednika wiernych u Boga. Jego kosztowności odnosiły się do złota i kamieni szlachetnych, które stanowiły abrewiację murów niebiańskiej Jerozolimy znaną z opisu Apokalipsy (por. Ap 21). Wyniesienie świętej statui z kościoła w uroczystej procesji powodowało sakralizację przestrzeni – obszaru poza miejscem liturgicznym. Sakralizacja ta dotyczyła także wiernych. Analogia wyniesienia ikony z kościoła poza jego obręb dokonana w Rzymie znajduje swoje paralele, a także daleko idące skutki w otwieraniu się sfery boskiej ku sferze ziemskiej.

WŁADCA WOBEC BOGA

W traktacie Boecjusza *De duabus naturis*, rozprawie o dwóch naturach Chrystusa, zawarta jest definicja osoby ludzkiej, z której średniowiecze czerpało natchnienie mimo zmiennych, szczegółowych stanowisk, dotyczących natury człowieka. „Persona est rationalis naturae individua substantia”¹² –

⁹ Wirth, dz. cyt., s. 174.

¹⁰ Tamże, s. 172.

¹¹ Tamże, s. 175.

¹² Gilson, dz. cyt.

wzbogaca się nieustannie o wiedzę i cnoty, które określają jego sprawności moralne. Rozum praktyczny i teoretyczny czyni jako idealne połączenie wzór do naśladowania, którego najwyższym autorytetem był władca. Jego cechą jest mądrość dziecka Bożego, co wyjaśnia Boecjusz w swoim *De consolazione philosophiae*, nawiązując do Księgi Przysłów (5, 6-9). Mądrość jest cechą umysłu-duszy, która nawiązuje bezpośredni kontakt z Bogiem. Obrazy władców, podobnie jak złote figury świętych, ukazują w sposób zmysłowy dualizm materii i ducha, wprowadzając szereg skomplikowanych atrybutów, które określają umysł praktyczny monarchy. Portret Ottona II (lub III) na miniaturze z Ewangeliarza Ottona III z Akwizgranu z około tysięcznego roku (Akwizgran, skarbiec katedralny) rozwija w sposób obrazowy dualizm ciała i ducha. Cesarz tronuje w górnej części karty, jest unoszony przez skuloną personifikację Terry. Po bokach stoją dostojnicy niosący chorągiew i miecz, a cztery animalia nakładają na pierś cesarza szeroki dyplom-zwój, który jest symbolem Ewangelii. Ręka Boga, wychylająca się spoza clipeusu jako najwyższej części sceny, nakłada na głowę cesarza diadem. Dolną część karty wypełniają szeregowo ustawione postaci dostojników władzy kościelnej i cesarskiej. Majestat cesarza, oprócz faktu jego wyniesienia ku sferze górnej w obręb czterech symboli apokaliptycznych – symboli ewangelistów i clipeusu *Dextra Dei*, jest umieszczony w złotej mandroli, która obejmuje miejsce tronu. Animalia „ubierają” cesarza światłem Ewangelii¹³, Bóg zaś nakładając diadem potwierdza jego namaszczenie mądrością Bożą. Zwój, przechodzący przez serce cesarza, oddziela jego korpus cielesny, ziemski od corpus misticum ciała mistycznego jako rezultatu namaszczenia. Rotulus oznacza jednocześnie przemianę serca, która związana jest z przyjęciem i obroną Ewangelii. Jest to zarazem czyn życia władcy. „Dwa ciała króla”¹⁴ stanowią jedność osoby jako osoby ludzkiej z natury i osoby władcy z namaszczenia. W inskrypcji dedykacyjnej, wypisanej na stronie poprzedniej (fol. 15), na której mnich Liutar ukazany jest w akcie dedykacyjnym z napisaną księgą, widnieje napis, który wyjaśnia sens zwoju składanego na piersi cesarza: „Bóg odziewa twoje serce cesarzu”¹⁵.

Dualność natury suwerena, jako człowieka i władcy obdarzonego sacrum, wyjaśnia traktat anglonormańskiego anonima z roku 1100, który napisał, iż tak jak Chrystus otrzymał dwie natury: ludzką i boską, tak władca otrzymuje dwie natury z łaski Boga. Podobne obrazy znajdujemy w okresie dynastii salickiej, normandzkiej, na przykład w Palermo. Metafora przyobleczenia świętej statui

¹³ K. Hoffmann, *Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild*, w: *Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft*, t. 9, 1968, s. 30n.

¹⁴ E. Kantorowicz, *Les deux corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris 1972. Tytuł książki oraz analizy w całości tomu.

¹⁵ Hoffmann, dz. cyt., s. 21.

światłem jako nowym ubiorem, wyrażona w pokryciu kosztownościami rzeźby z Conques, znajduje tutaj analogiczny sens, aczkolwiek dotyczy nowej sytuacji znaczeniowej związanej z koronacją cesarza. Dzieła te, posługując się własnymi środkami wyrazu, unaoczniają Augustyńską definicję człowieka, który nie jest osobno duszą i ciałem, lecz duszą posługującą się ciałem. Chcąc to zobrazować, sztuka posługiwała się ciałem-materią, aby uprawomocnić ducha, zwłaszcza w portrecie króla, w którym jego istota i cechy fizyczne były racją dla ciała mistycznego otrzymanego z łaski Boga. Portrety królewskie (cesarskie) należą w sztuce chrześcijańskiej do najbardziej cielesnych wizerunków zachowujących konkretyzację indywidualnych postaci. Statuaryczne portrety władców antycznych, które szczególnego znaczenia nabrały w okresie teodozjańskim, pozostawiły stylistyczny wzór dla portretów władców chrześcijańskich w sposobie wypracowania indywidualnej fizjonomii nacechowanej powagą i surowością. Głowa św. Fidesa z Conques i głowa Fryderyka Barbarossy z Kappenberg z roku 1171 posiadają tę samą energię oczu wypełnionych niello z zaznaczonymi rzęsami, aby przekazać ekspresję duchową poprzez siłę fizycznego, zewnętrznego oddziaływania¹⁶.

W mozolnym poszukiwaniu definicji natury człowieka i natury Boga, określającym całą filozofię i teologię średniowieczną, najbardziej czytelne stały się te teksty, które nie niweczając boskości, próbowały doń zbliżyć człowieka. Pseudo-Dionizy Areopagita dostrzegł w naturze Boga absolutną niepodzielność, w której „stworzył ludzi ze swoją odrębną indywidualnością”¹⁷. Tej indywidualności autor nadaje cechy specyficzne, bynajmniej nie tylko fizyczne. Indywiduum także określają sprawności wewnętrzne: są to cnoty piękna (duchowego), mądrości. Mądrość Boża jest wszechobecna w ludzkiej naturze i w ludzkim działaniu. W niej objawia się prawda nauki – Ewangelii i wiedzy. Dlatego w umysłowości klasztornej tak wiele miejsca zajmowało pismo i praca w skryptoriach. Z tego obszaru kultury pochodzą obrazy człowieka wobec Boga, składającego swój dar – księgę.

CZŁOWIEK W AKCIE DEDYKACJI

Sceny określane jako dedykacje znajdują swój wczesny rodowód w sztuce antycznej i wczesnochrześcijańskiej. W ikonografii sens dedykacji rozumiany był jako ofiarowanie księgi lub modelu architektury (bądź innego przedmiotu, najczęściej związanego z liturgią) jako czynu ofiarowanego Bogu.

¹⁶ O psychologicznych wartościach portretu w średniowieczu por. G. B o h e m, *Bildniss und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1995, rozdz. „Das Individuum und sein historischer Ort”, s. 17nn.

¹⁷ Wirth, dz. cyt., s. 83.

W akcie ofiary wyraźnie zaakcentowane było dzieło oraz osoba Boska przyjmująca dar, ukazana ponad ofiarodawcą. W akcie dedykacji księgi lub modelu kościoła relacja pomiędzy człowiekiem a postaciami boskimi skupia się na dziele, a nie na akcie modlitwy lub męczeństwa. Zatem implikacje czasowo-przestrzenne określają czyny spełnione na ziemi i wnoszą asocjacje moralne. Arcybiskup Eklezjusz składa Chrystusowi model kościoła San Vitale w Rawnie w otoczeniu aniołów i męczennika św. Witalisa, który przyjął rolę pośrednika. Podobne sceny ukazują mozaiki w kościołach rzymskich: świętych Kosmy i Damiana – model świątyni składa Maryi papież Felix IV (526-530), w kościołach świętych Praksedy i Cecylii widoczny jest papież Paschalis I (817-824), natomiast w Parenzo – papież Eufrazjusz (533-543). W narteksie południowym kościoła Hagia Sophia w Konstantynopolu ukazani są przed Maryją Konstantyn Wielki z modelem założonego przez siebie miasta oraz cesarz Justynian z modelem kościoła. Akt dedykacji kościoła stał się zatem wydarzeniem historycznym, konkretyzacja samego dzieła jako makieta kościoła obejmuje także postać fundatora.

Obrazy te kierują się innymi kategoriami realizmu aniżeli te, które sterują światem rzeczywistym. Prawdziwość postaci w sensie materialnym skupiona jest właśnie na postaci boskiej Chrystusa lub Maryi z Dzieciątkiem oraz na podarunku, natomiast postać ludzka stopniowo maleje, stając się ledwo dostrzegalnym znakiem. Papież Felix dotyka stopy Maryi, a jego postać oznaczona kwadratowym nimbem określa go jako osobę żyjącą w momencie wykonania dzieła. Wielkość jego postaci równa jest wielkości podnóżka tronu. Jednocześnie manifestuje ona związek z całą wspólnotą Kościoła, zachowując cechy postaci indywidualnej. Indywiduum i wspólnota stanowią obraz człowieka – jako typu (w znaczeniu chrześcijanina) – stojącego wobec Boga.

Człowiek, jako jednostka, jest reprezentantem wspólnoty chrześcijan i do tej wspólnoty jest skierowany. Manifestuje swoją osobą Kościół jako państwo Boże, a w przypadku cesarza – również państwo ziemskie. Absydowe wyobrażenia sceniczne umieszczane ponad ołtarzem reprezentują jednostkę, ale jej nie przedstawiają. W tym sensie możemy także przenieść całą scenę z przestrzeni konkretnej, ziemskiej do przestrzeni niebiańskiej, co zwykle przedstawia łąka rajską lub złote, świetliste tło.

IDEA POŚREDNICTWA MIĘDZY CZŁOWIEKIEM I BOGIEM

W okresie karolińskim nastąpiła konkretyzacja aktu dedykacji rozumianego jako wydarzenie historyczne, w którym uczestniczy wiele postaci. Akt dedykacji przybiera charakter dworskiego zhierarchizowanego rytuału, w którym osoba niższa w porządku społecznym przekazuje księgę osobie wyższej. Samemu zaś aktowi dedykacji dostępuje święty. Zmienia się przede wszystkim

przedmiot dedykacji oraz jego funkcja. Sakramentarz z Hornbach (980, St. Ursen Solothurn, MS.U,1)¹⁸ ukazuje scenę dedykacji tejże księgi, która przekazywana jest najpierw przez pisarza Eburnata opatowi Adalbertowi z Hornbach. Treść dedykacji wypisana jest na karcie sąsiadującej ze sceną. Opat przekazuje księgę św. Pirminowi, patronowi klasztoru. Ostatecznego aktu dedykacji dokonuje św. Piotr, ofiarowując księgę Chrystusowi. Każda z tych postaci w momencie przejmowania i dalszego przekazywania księgi wnosi także swój indywidualny udział, bynajmniej nie w sensie indywidualnego znaczenia, ale roli, jaką odgrywa w Kościele powszechnym. Pomiedzy pisarzem Eburnatem, jako twórcą dzieła, a Chrystusem, odbiorcą, istnieje hierarchiczne ustosunkowanie wypełnione pośrednikami. Każdy jednak zachowuje odrębne miejsce gwarantowane kolejnymi kartami, na których zobrazowane są całostronicowe postaci o cechach indywidualizowanych, na przykład ubiorem, postawą, gestem. Wszystko to opatrzone jest tekstem dedykacyjnym.

Na karcie dedykacyjnej z Ewangeliarza Hilianusa (1020-1030, Kolonia, Muzeum Katedralne, Hs. 12) tłem sceny jest ówczesny model katedry w Kolonii. Hilianus ofiarowuje księgę napisaną przez Purcharda i Konrada św. Piotrowi, patronowi tejże katedry. W inwokacji skierowanej do św. Piotra zaznaczone jest, iż Purchard i Konrad nie tylko w duchu, ale i w ciele obecni są w akcie składania księgi na ołtarzu głównym poświęconym św. Piotrowi¹⁹. Sposób prowadzenia rysunku zakreślającego wolumen ciała bardziej podkreśla cielesność św. Piotra. Z tym wiąże się pozycja siedząca, która uwydatnia biodra, kolana, gołe stopy świętego. Postać Hilianusa okrywa szczelnie ubiór, natomiast jego postawa stojąca pozwoliła artyście zredukować jego budowę anatomiczną w dolnej partii postaci. Jedyne elementy skrupulatnie wypracowane to dłonie i twarz: szczególnie oczy skierowane na świętego. Materialne, cielesne odwzorowanie tych postaci połączonych relacją profanum-sacrum wypada na korzyść postaci świętej, przypisując jej w większym stopniu „realizm” aniżeli postaci ziemskiej. Kategorie realizmu-prawdziwości artystycznej przeniesione zostały ze sfery ziemskiej do sfery nadziemskiej.

Wielopostaciowe obrazy dedykacji wzbogaciły się w swojej strukturze o element narracyjny o podłożu historycznym, można powiedzieć, że w miejsce kontemplacji pojawiła się interakcja, która rozbudowała znaczenie sceny, wprowadzając oprócz dedykacji także adorację. Postaci partycypują w tym, co duchowe, poprzez księgę lub swój dar – model kościoła, który jako „res sacra” w rezultacie wyprzedza postać ofiarodawcy. W tym umownym dialogu gestów pośredniczył pomiędzy osobą a Bogiem święty poręczyciel, który doprowadzał do obszaru spirytualnego. Postaci ludzkie, składające rezultaty swojego czynu,

¹⁸ *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnüttgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle*, t. 1, Köln 1985, s. 150.

¹⁹ Tamże, s. 152.

partycypowały w tej spirytualności, dlatego były znacznie bardziej odmaterializowane niż sama postać święta. W sposobie artystycznego obrazowania relacji człowieka do Boga pojawia się myśl Pseudo-Dionizego Areopagity, którego dzieło pochodziło z czasów Boecjusza. Człowiek w jego koncepcji filozoficzno-teologicznej pojawiał się jako emanacja boskości. Ponieważ Bóg posiada wszystkie przymioty, w tym także piękno fizyczne, a człowiek w nim partycypuje, dlatego artysta wydobyl pierwszoplanowo duchową partycypację w Bogu, który jest dla wszystkich rzeczy obrazem²⁰.

CZŁOWIEK ADORUJĄCY BOGA

Sceny adoracji rozumiano jako uczczenie chwały Boga przez dewotę. Można powiedzieć, że pierwszym obrazem powstałym w chrześcijańskiej sztuce była adoracja duszy ukazana jako rzeczywista postać przed niewidzialnym (w obrazie) Bogiem. Nawet jeżeli nie była ona identyfikowana z osobą żyjącą, to w taki właśnie sposób była ukazywana. Pełne sceny adoracji rozwinęła dopiero sztuka późniejsza: bizantyńska i łacińskiego średniowiecza. Motywy obrazowe, które sens ów wyrażały, były jednak różne w tych dwu obszarach: religijnym i artystycznym. Odpowiedzią na bizantyński kult składany ikonom jako *acheiropoiatoi*: postaci Chrystusa, Maryi z Dzieciątkiem, stały się w czasach karolińskich obrazy adoracji Baranka Mistycznego (Ewangeliarz św. Medarda z Soissons) lub Chrystusa ukrzyżowanego. W Sakramentarzu Karola Łysego z Monachium (z roku 850-864, fol.38b i 39a) widnieje inskrypcja, która jest modlitwą cesarza i wyjaśnia sens sceny: „In cruce qui mundi solvisti crimina, Christe, / Orando mihi met tu vulnera cuncta resolve”²¹. Istotny jest w tym przedstawieniu fakt umieszczenia na oddzielnych kartach postaci cesarza ukazanego w pozycji klęczącej i postaci Chrystusa, przez co artysta rozdzielił obszary przestrzeni człowieka i Chrystusa. Ukrzyżowanie jest sceną historyczną, przywołaną w pamięci słowami modlitwy. Konkretyzacja postaci adorujących: cesarza, kapłana, nadaje scenom charakter reprezentacji. Są to osoby powołane na mocy przyjętego przez nie sakramentu, aby dostąpić tejże adoracji, na podobieństwo adoracji mędrców ze Wschodu, którzy złożyli pokłon Maryi i Dzieciątku.

Wczesne, aczkolwiek artystycznie wypracowane, sceny adoracji łacińskiej pochodzą z obszaru sztuki oficjalnej, która przemawiała do szerokiego kręgu odbiorców, zachowując dystans zarówno pomiędzy człowiekiem a Bogiem, jak

²⁰ Wirth, dz. cyt., s. 79, *passim*.

²¹ A. Reinle, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis 19 Jahr*, Zürich 1984, s. 33.

i pomiędzy serwitorem a szerszym publicum. Adoracje ukazane na witrażach, na przykład kościoła cysterskiego w Kappel (w kantonie Zurych)²², gloryfikują młodą postać rycerza Waltera IV z Eschenbach adorującego krzyż, natomiast na witrażu z Kolonii (Kolonii, Schnüttgen Museum) z drugiej ćwierci XIII wieku scenę zaśnięcia Maryi adoruje para książęca: Filip i Agnieszka, klęcząca obok łoża zmarłej Maryi²³. Opromienia ich ta sama lawa światła, która przenika także postać zmarłej Maryi. W jednym i w drugim przypadku adoracja ma miejsce w rzeczywistości wiekuistej, która uzasadnia zbliżenie postaci człowieka do Boga.

Podobnie oficjalny, reprezentacyjny charakter monumentalnych adoracji utrzymują rzeźby portalowe z XIV wieku, pośród których uderza swoim artystycznym kunsztem rozwijającym ewokatywną treść portal Kartuzji w Champol (Dijon, 1386-1400 r.). Książę Filip Śmiały, fundator Kartuzji, i jego żona Małgorzata z Flandrii umieszczeni zostali jako klęczące na cokółach statuy w ościeżach portalu. Skierowani są ku Maryi z Dzieciątkiem stojącej na filarze środkowym. Święty Jan Chrzciciel poleca księcia, a święta Katarzyna opiekuńczym gestem wskazuje Maryi księżną. Indywiduum i uniwersum w rozumieniu chrześcijańskim nadal utrzymuje moc, jak niegdyś w dekoracjach mozaikowych szeregu świętych, ponieważ para książęca wprowadza jednocześnie do świątyni cały poddany jej lud. Jednakże adorujące postaci zostały tutaj zbliżone do Maryi przez zrównanie poziomu cokółów klęczącej pary książęcej i stojącej Maryi. Dzięki temu Maryja zdaje się „zstępować” z dawnej wysokości ku ziemi. Człowiek wobec Boga znalazł się niemal „twarzą w twarz”. Postaci są cielesne, realne, aczkolwiek nie odtwarzają ziemskiej rzeczywistości, lecz antycypują rzeczywistość wiekuistą. Grupa analizowanej rzeźby na drodze realistycznego spotkania i widzenia się postaci ludzkich z boskimi unaocznia rzeczywistość wieczną. Paralelność światów: niewidzialnego, który odbija się w widzialnym, sytuowała również człowieka jako obraz odbity w stosunku do swojego pierwowzoru Boga. Znana doktryna neoplatonisko-chrześcijańska przeszła do czasów późnego gotyku z historii odległej, acz po raz pierwszy wypowiedziana środkami artystycznymi w stopniu doskonałym i dosłownym. W wyobrażeniach władców w sztuce karolińskiej i ottońskiej spotykali oni Boga jedynie w swoim corpus misticum nadanym im z łaski Boga. Stąd ich sfera była wyniesiona ponad ziemską, natomiast teraz sacrum pozostaje w osmozie z profanum dzięki przybliżeniu się tej pierwszej.

To zbliżenie człowieka wobec Boga unaoczniają liczne tablice wotywno, ukazujące władców świeckich i kościelnych. Naśladują rzeczywistość realną, która jest rozumiana jako rzeczywistość wieczna. W dyptyku Wiltona (Na-

²² Tamże, s. 34.

²³ *Der Meister des Dreikonigenschreins. Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesan Museum in Köln, August 1964, nr kat. 53, s. 55.*

rodowa Galeria w Londynie, 1400 r.) do Maryi, zajmującej część prawą, zbliża się dwór królewski, wymalowany na tablicy lewej. Król Ryszard II (1377-1399 r.) w ornacie koronacyjnym polecany jest przez świętych Edmunda, Edwarda Wyznawcę i Jana Chrzciciela. Spotkanie wszystkich postaci nastąpiło w niebie. Maryja odziana jest niebieskim płaszczem, takim jak suknie aniołów. Jednak nie tylko w tym przejawia się jedność postaci. Czyn domu królewskiego, którego reprezentantem jest król Ryszard II, oznaczony został symbolem pierścienia trzymanego przez św. Edwarda Wyznawcę. Sposób trzymania tego znaku jest identyczny ze sposobem trzymania przez Maryję stopy Dzieciątka. Pierścień królewski i stopa Jezusa to dwa ściśle połączone znaki semantyczne, które wyjaśniają sens dyptyku²⁴.

Zaprezentowane powyżej sceny adoracji rozbudzały pamięć na poziomie całych wydarzeń lub osób, lecz wspólną ośnią była historia. Postaci ludzkie odślaniały kontrolowaną skalę uczuciową, na przykład w gestach, w mimice, jednak nigdy nie była ona autentycznym zaangażowaniem emocyjnym postaci, ponieważ nie było to ich funkcją.

IMAGO PIETATIS WOBEC CZŁOWIEKA

Wzbudzenie tego typu uczuć przewidywała ikona, lecz tutaj modlący się widz był poza obrazem. Świat wewnętrzny eikonos i świat wewnętrzny widza stanowiły dwie odrębne rzeczywistości. W określonych warunkach społeczno-ekonomicznych zaistniał jednak taki typ obrazu, który te dwie, niegdyś odrębne, rzeczywistości połączył. Był nim obraz współprzeżywania cierpienia z cierpiącym Chrystusem²⁵. Określona została nie tyle relacja człowieka wobec Boga, ile konkretna jakość przeżycia – cierpienia, która tę tożsamość tłumaczyła. Na tym gruncie mowa obrazu stopiła się z mową człowieka, jej treścią był dialog cierpiących: Boga z człowiekiem. Obraz „przemówił” do widza językiem prostej, prywatnej modlitwy, której nie krępowały już hierarchiczne zależności. O ile w obrazach dedykacyjnych chodziło o pamięć życia wypełnionego dziełem, które składał przed tronem Boga ofiarodawca, to tutaj chodzi o pamięć śmierci zarówno Boga, jak i człowieka. Dawna zasada „mimesis” – naśladownictwa znalazła nową formułę. Podobieństwo „czegoś” zastąpione zostało podobieństwem „do”.

Ta syntaktyczna przemiana stała się oznaką przemiany semantycznej, którą zaofiarowała zakonna religijność afektywna, eliminując stopniowo teolo-

²⁴ R. W. Sullivan, *The Wilton Diptych: Mysteries, Majesty, and a Complex Exchange of Faith and Power*, „Gazette des Beaux Arts” 1997, nr 19, s. 2-15, il. 4-5.

²⁵ H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafel der Passion*, Berlin 1984, s. 14.

giczne spekulacje. Historyczne Imago Chrystusa zastąpiło Imago Pietatis, określając przez to charakter interpersonalny i psychologiczne funkcje²⁶. Przemiana sceny pasji z jej rozumienia historycznego na wyobrażenie stanu postaci przemawiającej do widza znajduje swoje wczesne źródło w przekazie Teodoryka z roku 1170, opisującego „Imago Christi”, które widział ponad bramą klasztorną budowli łacińskiej w Jerozolimie: „ita depicta ut cunctis intuentibus mugnam in ferat compunctionem”²⁷. W *Księdze godzin* Sicarda z Cremony (1160-1215 r.) znalazł się opis miniatury, który opowiada o przeżyciach związanych z pasją Chrystusa (Wiedeń, Albertina, Cod. 1150). „Majestas Patris et crux depingitur Crucifixi ut quasi praesentem videamus quem invocamus et passio quae representatur cordis oculis ingevarur”²⁸.

Obraz wzbudzający cierpienie przybył na Zachód z Bizancjum. Tutaj znalazł podatny grunt w psychologicznych implikacjach nowej religijności, która stała się pobożnością nowego indywiduum jako społeczności miast i emancypującego się mieszczaństwa w XIII wieku.

Partycypacja człowieka w wizji cierpiącego Boga wiodła ku nowym formom obrazów, znacznie pomniejszonych, tworzących dyptyk dwóch postaci: człowieka i Boga ukazanego w cierpiącym Chrystusie. Nowa retoryka obrazu stała się zasadą sztuki zakonnej: cystersów, kartuzów, dominikanów i franciszkanów, skierowanej do każdego, kto chce się zbliżyć ku zmarłemu lub cierpiącemu Chrystusowi. W obrębie zakonów wykształciły się własne modele sceniczne, zachowujące – mimo różnic stylistycznych – tę samą funkcję emocjonalnej więzi widza z cierpiącym Chrystusem. Na obrazie pochodzącym z Kolonii (Schnüttgen Museum, XIV wiek) postać ukrzyżowanego Chrystusa zamieniona została w „studnię krwi” ociekającej strugami na klęczących pod krzyżem Bernarda z Clairvaux i cysterską zakonnicę²⁹. Chrystus, jako postać historyczna, zamieniony został na cierpienie rozumiane w kategoriach cielesnych, natomiast postaci adorujące stapiają się z Nim swoim zaangażowaniem duchowym, w tym przypadku nawet mistycznym. Relacja człowieka do Boga zamieniona została na relację Boga do człowieka, przyjmując konsekwentnie pierwowzór w kategoriach ciała i krwi, a więc esencję fizycznej bytowości. Patos cierpienia ukazanego w obrazie wyprzedzała literatura, a zwłaszcza komentarze do pasji Chrystusa. Tekst *Speculum Humanae Salvationis* z XII wieku wprowadził Chrystusa ukazującego rany swojemu Ojcu. Dopiero jednak

²⁶ Tamże, s. 19. Stan badań por.: P. Skubiszewski, *Figurazioni devozionali*, w: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, t. 6, Roma 1995, s. 177-195.

²⁷ Belting, dz. cyt., s. 16, przyp. 14.

²⁸ Tamże.

²⁹ Reinle, dz. cyt., s. 34.

XIV wiek był przygotowany do odbioru wizualnego umęczonego ciała Chrystusa, który w geście oranta prezentuje swoje rany.

Sztuka Italii, wprowadzając wiernego w relację bliskiego kontaktu ze zmarłym Bogiem, unikała dosłowności przekazu na rzecz wewnętrznego współprzeżywania, czego przykładem są obrazy Giovanniego da Milano (*Oplakiwanie* z roku 1365, Galleria antica e moderna, Florencja) i Lorenza Monaco z tejże samej galerii (*Oplakiwanie* z roku 1404). Italską specyfiką przekazu tego typu treści są malowane krzyże, w których zespolone zostały w obrębie jednej formy dawne pojedyncze małe tablice. Krucyfiks z Perugii (1272, Galleria Nazionale dell'Umbria) jest już dojrzałym przykładem tego typu dzieł³⁰. Centrum zajmuje monumentalna postać zmarłego Chrystusa, którego twarz boleśnie opuszczona na ramię określa zastygłe cierpienie. Pozioma belka wyposażona została w prostokątne zakończenia, jako wyodrębnione miejsca dla postaci Maryi (z prawej strony Chrystusa) i Jana (z lewej). Pionowa belka ma analogiczne rozszerzenia w części dolnej i górnej. Są to miejsca dla postaci św. Franciszka u stóp Chrystusa i Boga Ojca pośród aniołów przyjmującego ofiarę Syna. Współuczestnictwo św. Franciszka w cierpieniu Chrystusa dokonuje się tutaj poprzez cierpienie Maryi i Jana przypominających jednocześnie o męce jako fakcie historycznym. Wprowadzenie postaci zakonnej jest unaocznieniem prywatnego współprzeżywania cierpienia, z którym może się utożsamić każdy widz.

ODNAJDYWANIE BOGA W ŚWIECIE

Rozbudzenie własnej osobowości, zdolnej przeżywać cierpienie i śmierć na wzór Chrystusa, pozwoliło dostrzec także piękno świata, które zostało zaakceptowane w jego materialnym i cielesnym wymiarze. W końcu średniowiecza, które wypowiedziało się w doskonałym malarstwie niderlandzkim, jak i w renesansie Italii podstawą przeżyć cielesnych była w dalszym ciągu perspektywa religijna, a nie estetyczna. Zatem zmysłowe przeżywanie świata zachowało swoją tkankę biblijnego pierwowzoru Stwórcy, którą w naukowym terminie określił E. Panofsky jako „symbolizm ukryty”³¹. W pierwszoplanowym jednak odbiorze wizualnym dzieł powstałych pomiędzy drugą połową XIV wieku (w miniatorstwie) a wiekiem XV (w malarstwie tablicowym) oddziaływała natura świata, w tym i człowieka. W niej egzystuje sacrum, które stapia się swoją cielesnością ze światem ziemskim. Tablicowe malarstwo niderlandzkie spotkanie człowieka z Bogiem (najczęściej pod postaciami Maryi z Dziecią-

³⁰ Belting, dz. cyt., s. 221 i 263.

³¹ E. Panofsky, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku*, w: *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 122-150.

tkiem) wprowadziło do świata rzeczywistego odkrytego przez artystę w całym jego bogactwie przyrody i ludzkich dzieł, na przykład architektury. Kanonik Van der Paele na obrazie Jana van Eycka (Brugia, 1434 r.) klęczy u stóp tronu Maryi w absydzie swojego kościoła NMP w Brugii. Polecany jest przez św. Jerzego i św. Donacjana. Kanclerz księcia Jana bez Ziemi – Rolin spotkał się z Maryją w swojej komnacie zamku w Autun (Luwr, 1432 r.). Jego modlitwa sprowadziła żywą postać Maryi z Dzieciątkiem jako wizję słów czytanych (rozmyślanych) w modlitewniku, który trzyma w dłoniach. Słowa wypisane w jego *Księdze godzin* stały się urzeczowione i wypełniły pejzaż z górami na horyzoncie – Alpami (widzianymi niegdyś przez malarza), które przyjmują funkcję symbolu dla Maryi porównywanej z białymi szczytami Libanu. Rzeką Moza z mostem, na którym krzyż upamiętnia śmierć księcia Jana, są również nośnikami znaczenia symbolicznego, w którym odsłania się rzeczywistość boska. W tej ostatecznej perspektywie widoczny jest cały świat obrazu: komnata, korona nakładana na głowę Maryi, kwiaty rosnące w małym patio, wreszcie inne postaci ukazane w obrazie, na przykład kobieta i mężczyzna stojący przy blankach jako Joachim i Anna. Ta, jak i wiele innych tablic ukazujących postaci na modlitwie, jest niewielkich rozmiarów, dostosowanych do domowego zacisza, w którym następuje spotkanie indywiduum z osobowym Bogiem widzianym „twarzą w twarz”.

Owo widzenie jest wizją intelektualną, w której zaangażowane są zmysły i rozum. Tylko takie widzenie w mistycznej kontemplacji mogło usprawiedliwić przedstawianie postaci ludzkich na równi z postaciami świętymi. Człowiek wobec Boga w sztuce chrześcijańskiej stawał jako dusza wielbiąca Stwórcę lub za pośrednictwem świętych. Dystans pomiędzy postacią ludzką a Bogiem wypełniała modlitwa lub dzieło życia. Jedyнным możliwym spotkaniem „twarzą w twarz” była albo rzeczywistość wiekuista, albo cierpienie Boga ukazywane w postaci Chrystusa – *Imago Pietatis*.

Mirosława HANUSIEWICZ

CIAŁO JAKO SYMBOL
W KAZANIACH O MARYI PANNIE CZYSTEJ
JANA Z SZAMOTUŁ PATERKA

W średniowiecznej literaturze religijnej zauważalna jest [...] tendencja do dowartościowywania cielesności i rozumienia jej właśnie w perspektywie prawdy o grzechu pierworodnym. [...] Ciało jest epifanią osoby. Tak ujęte, wyraża ludzką prawdę wewnętrzną, a czasem nawet objawia drogę duchową człowieka. [...] W szczególny sposób dotyczy to dwóch Osób nie tkniętych żadną zmazą - Maryi i Chrystusa. Ich cielesne piękno było dla ludzi średniowiecza księgą mówiącą o doskonałej harmonii człowieka bez grzechu.

Stereotypy historycznokulturowe żywią się naszym lękiem przed konkretem. Ideowe klisze zdają się skutecznie zabezpieczać przed konfrontacją z jednostkowym tekstem czy obrazem. Jeśli kultura jest, w jakimś przynajmniej aspekcie, procesem komunikacji, to – oczywiście – bynajmniej mu one nie sprzyjają: wyraźne i czytelne, zawsze będą wygrywać ze wszystkim, co wieloznaczne, zagłuszając i niszcząc te sensy, które nie ujawniają się z równą ostentacją. I stereotypy mają jednak swoje pożytki: dają uspokajające poczucie ładu, bywają, jak wiadomo, wygodną protezą „ogólnej humanistycznej ogłady”, wreszcie prowokują badawczą nieufność. Gdyby więc ich zabrakło, jakże osłabłaby dynamika humanistycznych studiów, ileż impetu ubyłoby śmiałym hipotezom i odkrywczym interpretacjom...

Poniższy szkic też wiele zawdzięcza stereotypom, zwłaszcza zaś jednemu, który funduje wizję kultury średniowiecznej jako przenikniętej pogardą dla ciała. Chęć weryfikacji tej – dość powszechnie utrwalonej, jak się zdaje – idei motywuje podjętą tu analizę jednego z ważnych dzieł polskiego piśmiennictwa średniowiecznego, znanego jako *Kazania o Maryi Pannie Czystej* Jana z Szamotuł Paterka. Zmierza ona do rozpoznania, w takiej mierze, w jakiej pozwala na to konkretny tekst, obecnych w nim przeświadczeń dotyczących ludzkiej cielesności.

Spisane na początku XVI wieku trzy *Kazania o Maryi Pannie Czystej* doczekały się blisko cztery wieki później transliterowanej edycji, która – ze względu na osobliwości średniowiecznej ortografii – skutecznie dziś zniechęca współczesnych czytelników¹. W stosunkowo niewielkiej literaturze przedmio-

¹ *Magistra Jana z Szamotuł, dekretów doktora, Paterkiem zwanego, Kazania o Maryi Pannie*

tu dyskutowane są przede wszystkim kwestie autorstwa, właściwości języka zabytku, odniesienia do dzieł apokryficznych i sztuki gotyckiej. *Kazania*, tradycyjnie przypisywane Janowi zwanemu Paterkiem (o nim bowiem w rękopisie wspomina się jako o autorze pierwszego tekstu), na pewno nie wszystkie są jego dziełem, gdyż – jak wykazała Maria Karpluk – przynajmniej kazanie drugie nie wyszło spod ręki Szamotulanina².

Bodaj najczęściej cytowany fragment *Kazań Paterka*, umieszczany w rozmaitych wyborach polskiej literatury średniowiecznej, pochodzi z kazania trzeciego *O narodzeniu Maryjej Panny* i zawiera opis „cudności” ciała Najświętszej Dziewicy. Jak wiadomo, elementy szczegółowej prozopografii znajdujemy również w tekstach apokryficznych, na przykład w *Rozmyślanii przemyskim*, a świadectw powszechności tak ujętych kanonów urody dostarcza późnośredniowieczna ikonografia³. W *Kazaniach Paterka* opis urody Maryi spełnia jednak nieco inną funkcję niż w apokryfach. Zwracała już na to uwagę Maria Adamczyk, pisząc o „świadomym i znaczącym odejściu od beletrystycznej formuły *Rozmyślania przemyskiego*”, o podporządkowaniu opisu „prawom komentarza i nadrzędnym zasadom moralistyczno-dydaktycznym”⁴.

Przypomnijmy, na czym polegały owe różnice w samej strukturze opisu urody Świętej Panny w obu tekstach. Gdy na przykład anonimowy autor *Rozmyślania* pisał po prostu o pięknych oczach Maryi: „Okąg jej oczu około źrzenice jakoby drogiego jacynkta, takiego kamienia barwa albo zafirowa; źrzenicę miała czarną, ale przeświatłą, bo ni jednego zakału w jej źrzenicy nie było”⁵, to Doktor Paterek więcej zajęty był stosownym wyjaśnieniem niż opisem: „Oczy miała czarne, bo czarne oczy, gdzie czarne włosy, też i to chędoży panny i człowieka. Też iż od mozgu gorącego a suchego mniej wilko-

Czystej, wyd. L. Malinowski, „Sprawozdania Komisji Językowej Akademii Umiejętności” 1(1880) s. 161-294 (oraz nadbitka: Kraków 1880). Warto tu wspomnieć, iż Teresa Michałowska uważa, iż tekst, który uchodzi za kazanie trzecie (*O narodzeniu Maryjej Panny*), można traktować jako zapis dwóch oddzielnych kazań, a zatem mielibyśmy do czynienia z czterema, nie zaś trzema odrębnymi całościami. Zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 628n.

² M. Karpluk, *Zagadnienie autorstwa tzw. Kazań Paterka*, „Zeszyty Naukowe UJ. Filologia” 4(1958) s. 43-92. Tu zamieszczono również cenny wykaz błędów edycji L. Malinowskiego. Paterkowemu autorstwu kazania drugiego zdaje się przeczyć również analiza teologiczna M. Pacuszkiewicza (*Ksiądz Jan z Szamotuł jako mariolog w świetle swoich „Kazań”*, mps BKUL, sygn. T. L. 114).

³ Zob. W. Smoleń, *Oltarz Mariacki Wita Stosza w Krakowie na tle polskich źródeł literackich*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 4(1962), t. 5, s. 311-314; T. Dobrzeński, *Łacińskie źródła „Rozmyślania przemyskiego”*, w: *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 4, Wrocław 1969, s. 239.

⁴ M. Adamczyk, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań 1980, s. 122n.

⁵ Cyt. wg: *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa [...]*, wyd. A. Brückner, Kraków 1907, s. 32.

ści jidzie do oczu, a temu też rzadko bolewią abo płyną, iż mało wilkości mają, a mocne i ostre widzenie i cudność dają; tedy to słuszało Maryjej Pannie”⁶. Dla autora apokryfu ważne było, że „Włosy jej święte były ruse albo żółte a zuściała się [...], jako barwa tego kamienia topazion”⁷, Paterek zaś podstawową informację opatrywał obszernym wywodem: „Włosy, pytam, jakie miała, i odpowiadam, iż nie owszeki miała kędzierzawych, bo takie włosy bywają w człowiece z zbytku, z zimna, a znamionują człowieka nadętego, a zysku żądającego, co nie było w Pannie. Nie miała też rzadkich albo barzo miękkich, albo mięszych ani teże prawie białych, bo takie włosy znamionują człowieka tępego rozumu a trudnego ku nauce. Nie miała też lisowatych albo prawie czerwonych, co ukazuje zbytnią gorącość, a znamionuje człowieka z przyrodzenia niewierne-go. Były tedy jej włosy mierne, żółto-czarne, bo takie słuszają ku płci białej, rumionej; takie włosy się mienia, bo z młodu bywają żółte barzo, a potem czarne”⁸.

Różnice między zacytowanymi fragmentami opisów są znaczące. W *Rozmyślaniu przemyskim* znajdujemy sformułowania arbitralne, orzekające o pięknie, które jest zarówno w swej istocie, jak i w przejawach niezmiennie. Wszystko zdaje się tu oczywiste – i to, dlaczego szafirowe oczy są piękniejsze niż inne, i to, dlaczego przystoi najurodziwszej Pannie mieć złoty warkocz. Silny, schematyczny normatywizm tej skrajnie zobiektywizowanej estetyki sprawia, że opisywana bohaterka staje się pewnym arbitralnym wyobrażeniem piękna, abstrahującego od jakichś metafizycznych uzasadnień. Znamienne, że autor *Rozmyślania*, opierając się w tym fragmencie na trzynastowiecznej anonimowej *Vita rythmica*, pośrednio zaś zależny od mariologicznych traktatów pseudo-Alberta, rezygnuje niemal całkowicie z przedstawienia teoretycznych podstaw swej „estetyki”, z określenia warunków piękna i jego psychologiczno-moralnych motywacji, które taką ważną rolę odegrały w *Kazaniach* Paterka. U Jana z Szamotuł bowiem piękno jest uwarunkowane co najmniej dwojako. Przede wszystkim traktować je należy jako symptom konkretnych jakości moralnych, psychicznych czy umysłowych – włosy „cienkie i miękkie znamionują dobre obyczaje”, głowa „niejako podługowata” i czoło „na czterzy grani miernie wielkie [...] ukazują człowieka opatrz nego, mądrego a sromieźliwego”, niewielki, prosty nos jest znakiem „stałości a roztropności”⁹. Już Aleksander Brückner wskazywał, że ten tryb „poznawania obyczajów człowieczych wedle sposobu jego ciała” jest bardzo bliski późniejszym od *Kazań* Paterka o jakieś piętnaście lat *Gadkom o składności członków człowie-*

⁶ Cytaty podaję we własnej transkrypcji wg wyd.: *Magistra Jana z Szamotuł [...] Kazania o Maryi Pannie Czystej*, Kraków 1880, s. 98. Stąd pochodzą wszystkie dalsze cytaty.

⁷ *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa*, s. 33.

⁸ *Magistra Jana z Szamotuł [...] Kazania o Maryi Pannie Czystej*, s. 98.

⁹ Tamże, s. 98n.

czych Andrzeja z Kobylina, zwłaszcza zaś trzeciej części tego osobliwego dziełka¹⁰. Sam autor *Gadek* w tytule podkreśla, że czerpie swe mądrości z pism wielkiego filozofa Arystotelesa i też innych mędrców: rzeczywiście, tekst ten zrodził się w kręgu oddziaływania szeroko rozumianej tradycji perypatetyckiej.

Tadeusz Dobrzeński stwierdził, że w *Kazaniach* Paterka wzorem dla opisu i interpretacji urody Maryi był odpowiedni fragment mariologicznego traktatu przypisywanego wybitnemu arystotelikowi Albertowi Wielkiemu, znanego jako *Summa de laude Beatae Mariae Virginis*¹¹. Wydaje się jednak, iż wbrew sugestiom Dobrzeńskiego, w *Kazaniach* Paterka nie mamy do czynienia z przekładem, ale raczej z bardzo swobodną kompilacją, wykorzystującą co najmniej dwa dzieła Alberta (czy też pseudo-Alberta). To przede wszystkim *Mariale sive quaestiones super Evangelium Missus est Angelus Gabriel*, gdzie kwestie od XV do XX włącznie są poświęcone opisowi i interpretacji cielesnego piękna Maryi¹². Tekst ten był, jak się zdaje, znany również pod tytułem *De laude Beatae Mariae Virginis*¹³. W *Kazaniach* Paterka znajdujemy mniej lub bardziej dokładne cytaty z tego dziełka¹⁴, przede wszystkim jednak Szamotulanin stara się streszczać i parafrazować tekst pseudo-Alberta. Można także sądzić, iż nasz kaznodzieja korzystał z innego dzieła przypisywanego Albertowi – obszernego traktatu *De laudibus Beatae Mariae Virginis libri XII*, zawierającego figuratywną interpretację ciała Maryi i na ogół pozbawionego tych naiwności, które znajdujemy w *Mariale*¹⁵. Na tę zależność wskazuje struktura samej deskrypcji oraz pewne cytaty, które są obecne i tu, i w tekście Paterka, nie ma ich zaś w *Mariale*¹⁶.

¹⁰ A. Brückner, *Apokryfy średniowieczne*, cz. 2, „Rozprawy Akademii Umiejętności Wydziału Filologicznego” 40(1905), nr 25, s. 318. Por. Andrzej z Kobylina, *Gadki o składności członków człowieczych z Arystotelesa i też innych mędrców wybrane*, wyd. J. Rostafiński, Kraków 1893 (zwłaszcza rozdział III).

¹¹ Dobrzeński, dz. cyt., s. 239.

¹² Zob. Albertus Magnus, *Opera omnia*, wyd. A. Borgnet, t. 37, Paris 1898, s. 36-47.

¹³ Zob. A. L. Krupa, *Electa ut sol. Studium teologiczne o Najświętszej Maryi Pannie*, Lublin 1963, s. 46.

¹⁴ Poza fragmentami cytowanymi przez T. Dobrzeńskiego zob. także np. punkt 2. kwestii XVI (Albertus Magnus, dz. cyt., s. 40), punkt 6. paragrafu 2. kwestii XIX (tamże, s. 44).

¹⁵ Tekst wyd. w: Albertus Magnus, dz. cyt., t. 36, (cap. 2. *De corporali pulchritudine Mariae*), s. 279-319.

¹⁶ Znajdujący się u Paterka opis, począwszy od słów: „Głowa jej była niejako podługowata ...” aż do: „Chodzenie jej proste, słuszne a lekkie i mierne słusznie” (*Magistra Jana z Szamotuł [..]. Kazania o Maryi Pannie Czystej*, s. 99), odpowiada zasadniczemu porządkowi wywodu w *De laudibus BMV* od punktu 3. do 51. (Albertus Magnus, dz. cyt., t. 36, s. 280-308). Także cytowany przez Paterka werset Pieśni nad Pieśniami (7, 8), który się tu odnosi do wzrostu Maryi, jest interpretowany w 74. punkcie traktatu pseudo-Alberta (s. 319).

Opis urody Maryi w trzecim kazaniu Paterka odróżnia się od analogicznych fragmentów *Rozmyślania przemyskiego* między innymi przez wyeksponowanie kategorii ładu. Piękno opiera się tu na harmonii, zgodności elementów: włosy „żółto-czarne [...] słuszają ku płci białej, rumionej”, czarne oczy „chędożą” tego, kto ma czarne włosy, we wszystkich zaś członkach najważniejsza wydaje się „słuszność”¹⁷. Nie jest to więc estetyka „nieruchoma”, schematyczna, lecz czerpiąca z idei sformułowanych jeszcze przez pseudo-Dionizego, a żywych także w estetyce albertyńskiej, w której consonantia była podstawą (choć nie istotą) piękna¹⁸. Z tradycją grecko-augustyńską łączyć też można tendencję do wiązania piękna z dobrem, traktowania pulchrum jako przejawu bonum, czy raczej honestum. W XIII wieku koncepcję tę odnowił Wilhelm z Owernii, lecz niezależnie od niego trwała ona w tradycji. Paterek wysławiając „cudność” Maryi traktuje ją właśnie – mimo całej szczegółowości opisu – jako symbol dobra, i to nie tylko metafizycznego, lecz także etycznego.

Zresztą zwróćmy uwagę, że – za pseudo-Albertem – Paterek mówi wprost i z właściwą sobie rzeczowością, na czym polega piękno cielesne: „cudność zależy w wysokości, w farbie, w jakości, w członków cudnym postawieniu”. Zaraz w następnym zdaniu upraszcza te kryteria, mówiąc już tylko o trzech: „A przeto będzim baczyć o jej barwie, o jej wielkości, o cudnych członkach”¹⁹. Oczywiście bez trudu rozpoznajemy tu najbardziej tradycyjne średniowieczne wyznaczniki piękna: proporcjonalność i światło, czyli barwę. W estetyce tomistycznej (czy raczej albertyńsko-tomistycznej) warunki piękna to debita proportio, debita coloris, claritas. Kryteria te akcentują również wymóg odpowiedniości, a więc to, „co słusza” (by powrócić do języka *Kazań Paterka*). Trzeba jeszcze wyjaśnić rolę owej „wielkości”. W estetyce arystotelesowskiej uważa się stosowną wielkość za jeden z warunków piękna²⁰. Małe może być wdzięczne, ale na pewno nie piękne, dlatego też – u Paterka – Najświętsza Dziewica „miała zrost słuszny, tak iż ani barzo wielka, ani mała, ale jako zależy na zrost wysoki cudny niewieści”²¹.

Można by więc stwierdzić, że obiektywizujące się w *Kazaniach Paterka* pojęcia estetyczne pozostają w zasadzie w kręgu inspiracji arystotelesowsko-albertyńsko-tomistycznych. W stosunku do refleksji św. Tomasza jest tu jednak pewna znacząca odmiennność, gdyż Akwinata zdecydowanie odróżniał piękno i dobro moralne, uznawał ich odrębność, choć nie przeczył współwy-

¹⁷ *Magistra Jana z Szamotuł [...] Kazania o Maryi Pannie Czystej*, s. 98n.

¹⁸ Zob. W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*, w: *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 1, Warszawa 1961, s. 35.

¹⁹ *Magistra Jana z Szamotuł [...] Kazania o Maryi Pannie Czystej*, s. 97.

²⁰ Zob. Stróżewski, dz. cyt., s. 34-36.

²¹ *Magistra Jana z Szamotuł [...] Kazania o Maryi Pannie Czystej*, s. 97.

stępowaniu. W *Kazaniach* Paterka piękno cielesne jest uzasadnione etycznie, a zależność tę podkreśla się kilkakrotnie, na przykład: „Panna Maryja nie tylko na duszy, ale też na ciele była naczudniejsza od swego porodzenia, bo w tej Pannie była cudność i cielesna, i cnotliwa, która stoi w cudności obyczajów i w jasności cnót [...]; Gdy Maryja była naślachetniejsza na duszy nad stworzenie, tak miała być nadoskonalsza w ciele i najlepsza [...]”²². Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że w Paterkowych wywodach o urodzie Maryi znajdujemy proste refleksy greckiej koncepcji piękna i dobra. Niezależnie od kontekstu filozoficznego, który usiłowano tu sygnalizować, w *Kazaniach* Paterka na samo rozumienie cielesności Czystej Dziewicy, a pośrednio także na ów często cytowany opis Jej urody, wpłynęła złożona i subtelna problematyka teologiczna, organizująca niemal w całości dyskurs średniowiecznego kaznodziei.

W Biblii, zwłaszcza zaś w Nowym Testamencie, ciało jest niemal synonimem człowieczeństwa, w całej jego słabości i znikomości, podstawową przestrzenią ludzkiego istnienia, w której albo się osiąga świętość, albo zmierza ku zatraceniu. Sama w sobie rzeczywistość ciała jest dobra lub w najgorszym razie aksjologicznie neutralna: „życie w ciele” nie oznacza bowiem jeszcze życia „według ciała”, choć wszyscy jesteśmy zagrożeni poddaniem się tak rozumianej, moralnie złej „cielesności”. Źródłem tego zagrożenia stał się grzech pierworodny, którego istotą była utrata pierworodnej sprawiedliwości, zerwanie zależności zmysłowego ciała od rozumu²³. Od chwili upadku ciało zyskało niebezpieczną autonomię; zniszczona została metafizyczna i moralna harmonia człowieka, który może teraz (irracjonalnie) szukać sposobów afirmacji siebie jako najwyższego dobra. „Życie według ciała” jest więc życiem poza obiektywną prawdą antropologiczną, jest anarchicznym oswobodzeniem cielesnej słabości. *Kazania* Paterka, z których pierwsze dwa są w całości apologią prawdy Niepokalanego Poczęcia, a i trzecie, traktujące o Narodzeniu Maryi, wielokrotnie powraca do głównego tematu poprzednich tekstów, w naturalny sposób rozwijają refleksję mariologiczną w kontekście rozważań o sensie i skutkach grzechu pierworodnego. I stwierdza Jan z Szamotuł, że „grzech pierworodny tak się wypisuje, iż jest stradanie pierworodnej sprawiedliwości, którą stworzenie nasz być posłuszno miało, nasze zmysły – rozumowi, rozum, pamięć, wola – duszy, dusza nasza – samemu miłemu Bogu [...]”²⁴. Pełna łaski Maryja, inaczej niż my wszyscy, zachowuje ów pierwotny ład wewnętrzny, co sprawia, że Jej ciało, poddane rozumowi i sercu, staje się przejrzystym znakiem Niepokalanego Poczęcia. Piękno Bożej Matki to dla średniowiecznego kaznodziei nie tylko wyraz doskonałości Jej cnót, lecz przede wszystkim symbol

²² Tamże, s. 91, 97.

²³ Zob. K. H. Schelkle, *Teologia Nowego Testamentu*, t. 1: *Stworzenie: świat, czas, człowiek*, Kraków 1985, s. 146n.

²⁴ *Magistra Jana z Szamotuł [...] Kazania o Maryi Pannie Czystej*, s. 14.

zupelnie wyjątkowej pełni łask, wolności od grzechu pierworodnego. Zresztą mówi on o tym wprost już na początku pierwszego kazania, w którym wzięta z Pieśni nad Pieśniami teza jednoznacznie łączy te dwie wartości: „To słowo zakładam: wszytka cudna jesteś, przyjaciółko moja, a [zmaza] nie jest w tobie [...] A gdyż ona była pełna łaski, była nacudniejsza, a to, iż nie telko od inszych grzechów, ale też i od pierworodnego była oczyszczona”²⁵.

Dogmat o Niepokalanym Poczęciu został, jak wiadomo, ogłoszony stosunkowo późno, bo dopiero w roku 1854, w bulli Piusa IX *Ineffabilis Deus*. Niemniej już od starożytności chrześcijańskiej kształtowała się w Kościele świadomość tej prawdy, wyprowadzonej z podstawowego dogmatu o Bożym Macierzyństwie Maryi. Znajdowało to wyraz również w oficjalnych dokumentach Kościoła, począwszy od IV Synodu Laterańskiego (649 r.), który określił Dziewicę Maryję mianem *Immaculata*. Sobór Bazylejski wprost sformułował prawdę Niepokalanego Poczęcia, lecz wkrótce Sykstus IV w konstytucji *Grave nimis* (1483 r.) nakazał uciszenie gorszących sporów w tej kwestii i potępił zarówno tych, którzy głoszą, iż jest herezją nauczanie o Niepokalanym Poczęciu, jak i tych, którzy twierdzą, że jest nią odrzucanie tej prawdy²⁶.

Kazania Paterka, choć spisane w pierwszym trzydziestoleciu XVI wieku, odnoszą się bardzo wyraźnie do owego momentu burzliwych dyskusji o Niepokalanym Poczęciu, w których głównymi adwersarzami byli dominikanie, powołujący się na autorytet św. Tomasza z Akwinu, i franciszkanie, głoszący w tej kwestii naukę Dunsza Szkota. Jak to wykazał ks. Jan Fijałek, w środowisku wszechnicy krakowskiej, której wykładowcą był Paterka, już w XIV wieku zwyciężała wiara w to, że Najświętsza Panna była Niepokalanie Poczęta; do głosicieli tej prawdy należał między innymi biskup krakowski Radlica. Mamy świadectwa już z roku 1406, iż w krakowskim uniwersytecie 8 grudnia obchodzono święto Maryi Niepokalanej. Ks. Fijałek w swoim studium wymienia też liczne kazania o Niepokalanym Poczęciu, których autorami są teologowie związani ze środowiskiem krakowskim²⁷. W dziele Paterka dostrzec można – jak to zauważył ks. Eugeniusz Florkowski – liczne odniesienia do tych źródeł dawniejszych, między innymi pewne podobieństwo do kazania Mateusza z Krakowa²⁸.

Dogmat Niepokalanego Poczęcia orzeka – według sformułowania bulli *Ineffabilis Deus* – „iż najświętsza Dziewica Maryja w pierwszej chwili swego

²⁵ Tamże, s. 11.

²⁶ Na temat rozwoju świadomości prawdy o Niepokalanym Poczęciu zob.: W. Granat, *Dogmatyka katolicka. Synteza*, t. 9, Lublin 1964, s. 273-275.

²⁷ Zob. J. Fijałek, *Nasza nauka krakowska o Niepokalanym Poczęciu N. P. Maryi w wiekach średnich*, „Przegląd Polski” 40(1905) s. 431nn.

²⁸ Zob. E. Florkowski, *Nauka Stanisława z Łowicza o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Marii Panny*, „Collectanea Theologica” 1954, s. 419.

poczęcia została ustrzeżona od wszelkiej zmyzy grzechu pierworodnego, za szczególniejszą Boga wszechmogącego łaską i przywilejem ze względu na zasługi Jezusa Chrystusa Zbawiciela rodzaju ludzkiego”²⁹. Przytoczmy tu też dla porównania definicję na pewno mniej precyzyjną, lecz wyraźnie akcentującą te punkty doktryny, które określały dynamikę średniowiecznych sporów teologicznych. Oto jak w pierwszym, niewątpliwie Paterkowym kazaniu autor wyjaśnia, na czym polega Niepokalane Poczęcie: „Panna Maryja z obyczaja swego narodzenia poczęła się przez złączenie męża z żoną, a dla przestępu Adamowego miała niektórą podobność, skąd by była na się grzech pierworodny przyjąć miała, a wszakoż dla zasługi Krystusa, jej miłego Syna, który z niej narodziwszy się miał u Boga Ojca zasłużyć męką swą i świętością krzstu ostawić na omycie tego grzechu, jej dusza łaskę taką wzięła i miała na początku jej stworzenia, którą była od tego grzechu zachowana, bo to mógł Bóg, iż gdy dusza jej stworzona była, tedy jej łaska taka była wlana, która bywa na krzcie dana, acz też pierworodnej sprawiedliwości nie miała, ale jej łaska równa była dana”³⁰.

Ten nieco skomplikowany wywód wymaga chyba interpretacji. Akcentuje on kilka ważnych stwierdzeń teologicznych, przede wszystkim to, iż poczęcie Maryi było naturalne. Paterek podkreśla to w swych kazaniach kilkakrotnie i mówi nawet wprost, że „Ludzie prości mniemają, iżby Anna święta przez pocałowanie świętego Joachima poczęła, co nie jest prawda”³¹. Oczywiście Jan z Szamotuł nawiązuje tu do znanego wątku apokryficznego, poświęconego w ikonografii, w której pocałunek Anny i Joachima w Złotej Bramie był traktowany jako wizualny znak Niepokalanego Poczęcia Maryi³². Dalej kaznodzieja podkreśla wynikającą z naturalności poczęcia powinność grzechu (pojęcie to odegrało ważną rolę w mariologii św. Tomasza z Akwinu). Nie przeczy, że dziedzicząc naturę ludzką Maryja „miała niektórą podobność, skąd by była na się grzech pierworodny przyjąć miała”³³. Ślad pojęcia „debitum peccati” znajdujemy również w trzecim kazaniu, w którym autor mówi, że w łonie św. Anny Maryja „wzięła zachowanie od grzechu pierworodnego, i łaski Bożej wianie, i zakału tego grzechu wykorzenienie, iż nie ostał w niej ani był, jedno iż znać było, iż miał być, by nie przyszła była łaska”³⁴. Trzeba tu przypomnieć, że właśnie rozróżnienie pomiędzy powinno-

²⁹ Cyt. wg: W. Pietkun, *Maryja Matka Chrystusa. Rozwój dogmatu maryjnego*, Warszawa 1954, s. 125.

³⁰ *Magistra Jana z Szamotuł [...] Kazania o Maryi Pannie Czystej*, s. 15.

³¹ Tamże, s. 11.

³² Zob. É. Male, *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*, przekł. D. Nussey, London 1961, s. 240n.

³³ *Magistra Jana z Szamotuł [...] Kazania o Maryi Pannie Czystej*, s. 15.

³⁴ Tamże, s. 83. Podkr. MH.

ścią grzechu a samym grzechem (obecne w nauce św. Tomasza, a przyjęte później przez Dunska Szkota) pozwoliło uzgodnić dogmaty Wszechodkupienia i Niepokalanego Poczęcia. Ortodoksyjna teologia katolicka, głosząc dziś, że Maryja została zachowana od zmyy grzechu pierworodnego, traktuje tę łaskę jako *redemptio praeservativa*, Odkupienie zapobiegające faktycznemu obciążeniu grzechem, ale nie likwidujące samej powinności. Jej dziedziną jest bowiem sama natura, natomiast podmiotem łaski odkupienia może być tylko różna od natury osoba³⁵. Jeśli uwzględnić tę współczesną perspektywę interpretacyjną, to nie bez zaskoczenia przyznać trzeba Szamotulaninowi pewną teologiczną głębię.

Zwróćmy uwagę, że cytowany wykład nauki o Niepokalanym Poczęciu zawiera bardzo klarowne określenie owej *redemptionis praeservativae*: „dla zasługi Krystusa [...] jej dusza łaskę taką wzięła i miała na początku jej stworzenia, którą była od tego grzechu zachowana”³⁶. Nie bez znaczenia jest to, że Paterek mówi tu tylko o duszy i o początku jej stworzenia, w związku z czym musi tę wypowiedź zaraz uzupełnić: „Ale by rzek: a wszako było ciało jej zarażone, a tako i dusza, gdy w nie wlana. Odpowiedam, iż by też ono ciało nie było łaską Ducha Świętego omyte przed wlaniem dusze, a wszakoż ono zarażenie nie było przyczyną potrzebną, iżby była i dusza zmazana; bo widzimy, iż po krzcie ostaje zmazanie ciała, to jest ona niepowolność jego ku duszy, a wszako dusza czysta jest; ale lepiej mówią, iż jej ciało święte przed wlaniem dusze było mocą Ducha Świętego oczyszczono, poświęcono i omyto, iż była godna przyjąć swą oną duszę świętą. Amen”³⁷. W tym właśnie miejscu wywód Paterka dociera do punktu, który był zarzewiem czternasto- i piętnastowiecznych kontrowersji mariologicznych. Bo jeśli Maryja od początku była Niepokalana, to jak rozumieć ów początek? Czy początkiem jest stworzenie ciała czy duszy? A może dopiero połączenie ciała i duszy – jak twierdził św. Tomasz? Problem, który nam się może wydać niezrozumiały, ujawni swą ostrość, jeśli sobie uprzytomnimy, że w średniowieczu powszechny był pogląd, iż dusza ludzka nie od razu łączy się z ciałem, a nawet precyzyjnie wyznaczano moment animacji. Píše o tym wprost anonimowy autor drugiego kazania: „gdy czas wyszedł ośmdziesiąt dni poczęcia świętej Anny przenajczystszej Dziewice Maryjej przez grzechu pierworodnego, gdy się jej ciało w tych to czasiech stanowiło, a tedy to Pan Bóg stworzywszy duszę jej i złączył z ciałem. O, przenadostojniejszą duszę z przenajczystszym ciałem złączył, tak jako insze dusze człowiecze złącza Pan Bóg z ciałem, tako i Panny Maryjej”³⁸.

³⁵ Zob. Pietkun, dz. cyt., s. 95-107.

³⁶ *Magistra Jana z Szamotuł [...] Kazania o Maryi Pannie Czystej*, s. 15.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 69.

Pytanie o świętość Niepokalanej jest więc także pytaniem o świętość Jej ciała. Akwinata odrzucał ideę jego osobnego uświęcenia, gdyż – jak już zauważono – twierdził, iż podmiotem łaski może być tylko osoba, w której ciało i dusza łączą się jak materia i forma. W ramach tomistycznej antropologii, zgodnie z którą nie ma substancjalnej różnicy między ciałem a duszą, nie do pomyślenia byłoby także ich sukcesywne uświęcanie w łonie matki. Doktryna mariologiczna Dunsza Szkota wykazuje pod tym względem głęboką inspirację tomistyczną – w *Kazaniach* Paterka nie ma ujęć tak klarownych, lecz można chyba dostrzec ślady podobnego sposobu rozumowania, gdy Jan z Szamotuł zauważa, że grzech pierworodny „ma bytność [...] nie w ciele, ale w wyższej części rozumnej”, a więc również „ciało Maryjej w poczęciu [niż] było przez duszą ożywiono nie miało pierworodnego grzechu jeno jako początek”³⁹. Moment animacji, ukształtowania osoby, jest też czasem wylania łaski, chwilą Niepokalanego Poczęcia i całkowitego „prześwietlenia” ciała przez przeczystą duszę.

Wolność od grzechu pierworodnego to wolność od najmniejszego nawet egocentryzmu, to pełny chrystocentryzm, a więc zarazem – doskonały ład wewnętrzny: „gdy Syn Boży wziął mieszkanie w żywocie jej, którego gdy poczęła a nosiła, wszytka była zupełnie się ku boskim rzeczom zniewoliła a poddała, iż nie tylko dusza, ale i ciało jej boskiej światłości jasnością oświeciło się”⁴⁰. Człowieczeństwo Niepokalanej jest inne niż człowieczeństwo każdego z nas; piękno Jej ciała to piękno zrealizowanej harmonii metafizycznej i etycznej. Stąd tak silne wyeksponowanie w opisie kategorii ładu (o czym już wspomniano). Każda cząstka ciała Dziewicy mówi o Jej duchowości, jest określona przez właściwości umysłu, cnoty, obyczaje. To dusza, dominująca nad ciałem, kształtuje je – jest najpełniej formą zmysłowej m a t e r i i. Oto jak wyjaśnia tę zależność pseudo-Albert: „Nobilitas in corporibus intenditur ad nobilitatem animae ad quam ordinatur: forma enim et materia debent esse proportionabilia: sed enim anima beatissimae Virginis fuit nobilissima post animam Filii Dei: ergo et corpus eius erit nobilissimum et pulcherrimum post corpus Filii Dei”⁴¹. Także więc i u Paterka – w opisie Niepokalanej ował twarzy, linia nosa i warg, kolor włosów, wszystko to mówi nie o „cudności” jako źródle przeżycia estetycznego, ale o doskonałej integracji i – wedle słów pseudo-Alberta – „proporcjonalności” wewnętrznej oraz o tym, co jest jej

³⁹ Tamże, s. 24.

⁴⁰ Tamże, s. 84.

⁴¹ Cyt. wg: Albertus Magnus, dz. cyt., t. 37, s. 37. W przekładzie polskim: „Szlachetność ciał jest skierowana ku szlachetności duszy, której podlega, forma bowiem i materia winny móc zachować proporcjonalność. Gdy zatem dusza Najświętszej Dziewicy była najszlachetniejsza po duszy Syna Bożego, tak i ciało Jej będzie najszlachetniejsze i najpiękniejsze po ciele Syna Bożego”.

skutkiem: pokorze, mądrości, męstwem, sprawiedliwości. Uroda Maryi jest tu obrazem, rozumianym jednak nie jako idealna estetyczna kompozycja: to raczej *imago*, wizerunek duszy, skłaniający do religijnej kontemplacji. Podkreśla to zresztą sam Jan z Szamotuł, pisząc, że Najświętsza Panna w swym doskonałym pięknie była odgradzona nawet od najbliższych nadprzyrodzonym blaskiem (zresztą tę ideę Paterek chyba wziął również z traktatu *De laudibus BMV*)⁴², tak iż „nigdy pożądana być źle nie mogła, ku której cielesności bo wszystkie święte panny to miały, iż ich żądano cielesnie dla ich cudności, ta sama to miała, iż nigdy pożądana być nie mogła, i owszem, kto na nią weźrzał, ten potym nigdy cielesnych pokus nie miewał”⁴³. Maryja, będąc najpiękniejszą, nie jest więc jednak *pōnętna*, nie odnoszą się zatem do Niej niepokojące słowa z Księgi Przysłów: „Kłamliwy wdzięk i marne jest piękno” (31, 30). Jej piękno to piękno wewnętrznej pełni, nie zakłóconej anarchicznym impulsem pierwotnej winy, piękno ciała idealnie „przejrzystego”, będącego żywym znakiem sprawiedliwości człowieka sprzed grzechu. Ten znak, a ściślej mówiąc – symptom, zostaje w *Kazaniach* Paterka wprowadzony w kontekst symboliczny. Obraz cielesnego piękna Maryi funkcjonuje w tekście jako figura semantyczna bliska tradycyjnym, obecnym już w mariologicznych kazaniach św. Bernarda z Clairvaux, symbolom Niepokalanego Poczęcia, takim jak krzew gorejący, arka Noego, Arka Przymierza, różdżka z pnia Jessego⁴⁴. Podobnie jak one staje się jednym ze sposobów unaocznienia misterium.

Jacques Le Goff, pisząc o „ciele i ideologii w kulturze średniowiecznej Europy”, uznał „doktrynalne obalenie cielesności za jeden z największych przewrotów kulturowych w chrześcijańskiej Europie Zachodniej. Platońska koncepcja ciała jako więzienia duszy miała w średniowieczu zaciążyć nad stosunkiem do cielesności w ogóle, tak że wszelki postęp duchowy łączono z prześladowaniem ciała”⁴⁵. Sąd ten, spotykany nieraz także w pracach innych znakomitych historyków kultury, wydaje się mieć cechy stereotypu. Oczywiście antropologia biblijna, akcentująca duchowo-cielesną jedność człowieka, była i jest prawdą o wiele bardziej złożoną niż ujęcia dualistyczne, a przez to

⁴² W rozdziale drugim tego traktatu czytamy: „Et dicit Chrysostomus [...] quod in Evangelio Nazaraeorum legitur, quod Ioseph Mariam videre non poterat facie ad faciem: quia Spiritus sanctus eam a conceptione Filii Dei penitus impleverat, ita quod non cognoscebat eam propter splendorem vultus eius”. Tamże, t. 36, s. 279. W przekładzie polskim: „I rzekł Chryzostom, że w Ewangelii Nazarejczyków czytamy, iż Józef nie mógł oglądać Maryi twarzą w twarz, ponieważ od poczęcia Syna Bożego Duch Święty na wskroś Ją przepelnił, tak że blask nie dawał mu poznać Jej oblicza”.

⁴³ *Magistra Jana z Szamotuł [...] Kazania o Maryi Pannie Czystej*, s. 92. Zob. też s. 84.

⁴⁴ Zob. *Male*, dz. cyt., s. 233; *Smoleń*, dz. cyt., s. 257.

⁴⁵ J. Le Goff, *Uwagi na temat ciała i ideologii w kulturze średniowiecznej Europy*, w: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane S. Żółkiewskiemu*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986, s. 221-223.

mniej popularną; języki klasyczne, a tym bardziej nowożytnie, były też mniej niż hebrajski przystosowane do wyrażenia biblijnych pojęć antropologicznych. W średniowiecznej literaturze religijnej zauważalna jest jednak również tendencja do dowartościowywania cielesności i rozumienia jej właśnie w perspektywie prawdy o grzechu pierworodnym. Zdanie Le Goffa, iż „Grzech pierworodny [...] średniowieczne chrześcijaństwo zmienia w grzech seksualny”⁴⁶, wzbudziłoby zapewne sprzeciw średniowiecznego kaznodziei. „Też kiedy baczymy, co jest grzech pierworodny, iż nie jest uczynek człowieczy jako insze grzechy, nie jest też złączenie męża i żony [...], nie jest też zarażenie wrzedliwe w ciele, bo grzech w samej duszy bywa [...], ale jest stradanie sprawiedliwości pierwotnej, gdyśmy ją powinni mieć”⁴⁷ – objaśniał Doktor Paterek, a patronujący obszernym fragmentom trzeciego kazania pseudo-Albert nie tylko o ciele, ale nawet o pięknie cielesnym pisał: „Pulchritudo corporalis simpliciter in suo genere bona est”⁴⁸. Ciało jest epifanią osoby. Tak ujęte, wyraża ludzką prawdę wewnętrzną, a czasem nawet objawia drogę duchową człowieka. Cielesność sama w sobie nie pobudza wyobraźni, gdyż jest rzeczywistością, która się ma dopiero spełnić, odnaleźć swoje miejsce w metafizycznej strukturze osoby. Dlatego czas ostatecznego rozłączenia ciała i duszy bywa przedstawiany – paradoksalnie – jako czas doskonałej i pełnej integracji wewnętrznej, kiedy dusza zyskuje całkowitą władzę nad ciałem. Tak właśnie umierała św. Jadwiga śląska: jej wyniszczone umartwieniami ciało „w oczach wszystkich przyglądających się zaczęło lśnić jak śnieg i rozsiewać blask światła”, sina twarz stała się jasna i patrzący ujrzeli ją „z rumieńcami pokrywającymi policzki, i czerwone wargi”. Interesujące jest zwłaszcza objaśnienie, jakie dołącza do tego opisu hagiograf: „Tą odnową ciała ukazała wszystkim, że dzięki Boskiej pomocy po rozlicznych udrękach i utrapieniach została przywrócona do stanu niewinności”⁴⁹. Spełniona świętość pozwala odzyskać utraconą niegdyś pierwotną sprawiedliwość i metafizyczną harmonię – gdy człowiek jest już wewnętrznie piękny, piękne staje się również jego ciało. Dlatego i w żywocie bł. Kingi czytamy, iż po jej śmierci „corpus, quod antea nigrum videbatur, versus est in nimiam albedinem”⁵⁰, a w piętnastowiecznej polskiej wierszowanej legendzie o św. Dorocie urodziwa skądinąd panna po kilku dniach męczeństwa staje się – jeszcze piękniejsza:

⁴⁶ Tamże, s. 221.

⁴⁷ *Magistra Jana z Szamotuł [...] Kazania o Maryi Pannie Czystej*, s. 23.

⁴⁸ Albertus Magnus, dz. cyt., s. 39. W przekładzie polskim: „Piękno cielesne jest w swoim rodzaju po prostu dobre”.

⁴⁹ Cyt. w przekł. J. Sękowskiego wg: *Toć jest dziwne a nowe. Antologia literatury polskiego średniowiecza*, oprac. A. Jelicz, Warszawa 1987, s. 101n.

⁵⁰ Cyt. wg: *Monumenta Poloniae historica*, t. 4, Lwów 1884, s. 729. W przekładzie polskim: „Jej ciało, które przedtem widywano czarne, stało się niezmiernie białe”.

Gdyż dziewczę na sąd wieziechu,
Jakż to zarze wschodziechu
Świetłość <i> krasy je,
Te to róże śliczne⁵¹.

Ciało człowieka może być ponętne, ale piękne staje się tylko wtedy, gdy zyskuje głębszą semantykę i zaczyna symbolizować osobową pełnię. Jako takie może się stać przedmiotem kontemplacji, gdyż głosi spełnienie świętości, ostateczne przewyciężenie wewnętrznego rozbicia spowodowanego grzechem pierworodnym. W szczególny sposób dotyczy to dwóch Osób nie tkniętych żadną zmazą – Maryi i Chrystusa. Ich cielesne piękno było dla ludzi średnio-wieczna księgą mówiącą o doskonałej harmonii człowieka bez grzechu.

⁵¹ Cyt. wg: *Średniowieczna pieśń religijna polska*, oprac. M. Korolko, Wrocław 1980, s. 205.

COMMUNIO MUSICANTIUM ET COMMUNIO PERSONARUM

czyli współbrzmienie i wspólnota osób

O muzyce i etyce rozmawiają

Agnieszka Duczmal i ks. Tadeusz Styczeń

PRELUDIUM

Chopin – jeśli dać wiarę Szymanowskiemu – miał powiedzieć: „muzykę można albo uprawiać, albo jej słuchać, o muzyce się nie mówi, rozprawianie o niej to pustosłowie...”

Sens tych słów – za dokładne ich brzmienie nie ręcę – głęboko utkwiał we mnie, trafiając najwidoczniej w mój sposób odbierania muzyki, skoro pamiętam je od czasu, gdym czytał jeszcze jako nastolatek krótki, miniaturowy wręcz tekst Karola Szymanowskiego, noszący bodaj tytuł *Rzecz o muzyce*.

Kto więc sam jakoś w podobny sposób od dziecka muzykę przeżywa i czuje, a mimo to ośmiela się wtargnąć po upływie wielu lat do gabinetu słynnego dyrygenta, by zabrać mu sporo cennego czasu na rozprawianie o muzyce, musi co najmniej samemu sobie postawić pytanie, czy nie jest intruzem. A jeśli – na domiar złego – sam żywi poczucie, że chce rozmawiać z muzykiem, którego sobie wśród polskich mistrzów batuty wyjątkowo ceni, i że chce z nim rozmawiać właśnie jako etyk, to musi sam sobie postawić poważny zarzut: grzeszysz przeciwko ABC ethosu muzyki.

Tymi odczuciami targany zajmowałem miejsce wskazane mi grzecznie przez Sekretarkę Pani Dyrektora Agnieszki Duczmal, która tuż obok kończyła rozmowę telefoniczną. Nad wszystkim przeważyło w końcu pragnienie usłyszenia z ust samej Agnieszki Duczmal – w jednej osobie twórcy, dyrektora i dyrygenta orkiestry kameralnej „Amadeus” w Poznaniu – odpowiedzi na właściwie jedno jedyne moje pytanie. Bo ostatecznie po to tylko wybrałem się do Poznania, aby je móc temu właśnie muzykowi w imieniu zespołu redakcyjnego „Ethosu” postawić: jak można wykreować i jak sam siebie kreuje ten oto zespół ludzi, który muzykując wciela ideał tego, co Jan Paweł II jako etyk określił słowami: *communio personarum*? Mojej ciekawości i związanym z nią rozterkom Pani Maestro wyszła naprzeciw iście po dyrygencku: przecięła moje rozterki zapraszając mnie dyskretnie lekkim gestem ręki i rozbrajająco zachęcającym uśmiechem do rozmowy, sama zajmując przy tym bezsłownie, lecz wymownie postawę osoby, która czeka w skupieniu, aż zabrzmie pytanie. Nig-

dy sobie łatwo nie radzę z pytaniami dla mnie najważniejszymi z ważnych. Wtedy nie było inaczej. Wiem, że dlatego trudny ze mnie rozmówca.

I tak to się zaczęło w Poznaniu, w czerwcu 1995...

DIALOG

Ks. Tadeusz Styczeń: Chcę poprosić Panią jako dyrygenta, który kierując swą orkiestrą zarazem kreuje urzekającą wspólnotę ludzi, o kilka słów jej komentarza do tego, co skądinąd stanowi centralne zadanie etyki: jak urzeczywistniać ideał ludzkiej wspólnoty osób, jak Pani to robi?

Motyw mego pytania i powód zwrócenia się do Pani właśnie z taką prośbą – zwrócenia się etyka do muzyka – w tej właśnie sprawie jest ten: Człowiek szuka z utęsknieniem – i nie umie nie szukać – w tym skłóconym świecie, do którego skłócenia sam się zresztą przyczynia, sposobu życia, powiedzmy modelu, w którym ludzie przestają być wreszcie rywalami i nie czują się jak rywale czy konkurenci, ale stają się współpracującymi ze sobą przyjaciółmi. To, o co nam jako ludziom w tym modelu chodzi, widzę i przeżywam jako ucieleśnione, spełnione, ilekroć patrzę na zespół ludzi idealnie i radośnie ze sobą zespolonych w muzykowaniu pod Pani mistrzowską batutą. To fascynuje. Myślę wtedy: ideał człowieka dotyka w ludziach ziemi. Stąd pytam: jak Pani to robi w muzyce? – pytam z myślą, by przenieść to na teren etyki. Oczywiście współzawodnictwo wśród muzyków jest czymś zrozumiałym. Organizuje się nawet konkursy dla młodych skrzypków czy pianistów. Ale tu widzi się jakieś przekraczanie siebie – jako tych konkurujących – w górę, wykraczanie ponad poziom rywalizacji, i tworzenie wzajemnej więzi. Każdy tu jest – i pozostaje – sobą, nie rozplywa się w kolektywie, jest kimś jedynym, jest wyjątkiem, i równocześnie przeżywa drugiego obok siebie jako wyjątek, który mu nie tylko nie zagraża, nie przekreśla go, przeciwnie – podkreśla go i uwydatnia. To właśnie chcę i muszę tu powiedzieć: to nas „ludzi z ulicy” w szczególny sposób urzeka i... wychowuje na ludzi, gdy przyglądamy się – zamienieni w słuch – zespołowi kierowanemu przez Panią Agnieszkę, w akcji. Zespół robi wrażenie ludzi, którzy są ze sobą szczęśliwi przez to, że uszczęśliwiają, którzy się cieszą będąc ze sobą i którzy nie przestają być sobą, mimo że poddają się kierownictwu jednej osoby. Stają się czymś jednym poprzez wybór bycia na „obraz” tej jednej. Czuje się, że istnieje tu syntonía umysłów i serc. Można różnorako nazwać ten zespół. Nadano Wam wprawdzie mozartowskie z ducha imię: Amadeus. Ale jest on i pozostanie zespołem Agnieszki Duczmal i... swoim własnym poprzez akceptację jej kierownictwa. Widzi się, że on sam się kreuje, będąc zarazem kreowany przez Agnieszkę Duczmal, ale że wtedy chyba również jakoś i zespół swego Maestro współkreuje...

Mówię to, co mówię, twierdząc, ale bardziej jeszcze pytając o to, czemu swymi twierdzeniami daję wyraz. Rzeczywistość czy iluzja? Szukam potwierdzenia, może zaprzeczenia lub zmodyfikowania. Może dla kontroli to jeszcze dodam, że to, co w tym muzykującym zespole jest tak oczywiste, przeżywam zarazem jako coś, co dlatego tak raduje, że przecież wcale nie musi być oczywistością zawsze, gdy ludzie ze sobą muzykują. Istotnie, może najłatwiej odnajdujemy się jako osoby we wspólnocie osób, gdy muzykujemy, chociażby śpiewając razem kolędy... Ale nie zapomnę tego, co pisał Stefan Kisielewski: muzycy w większości orkiestr symfonicznych robią wrażenie, jakby byli zawiedzionymi w swych ambicjach niedoszłymi solistami. Mam też własne obserwacje. Dlatego wciąż rozmawiam ze zmarłym „Kisielem”, gdy przyglądam się różnym orkiestrom i – przez kontrast – orkiestrze Agnieszki Duczmal. Mam wrażenie, że u Pani żaden muzyk nie czuje się zawiedzionym solistą, nie czuje się zaniżony, przeciwnie, czuje się uwydatniony przez wszystkich pozostałych. Po prostu jest szczęśliwy, powtarzam: uszczęśliwiony przez drugich, i uszczęśliwiający drugich, eksponujący drugich, i eksponowany przez drugich...

Wypowiadając to dziękuję zarazem Pani za wszystko, czego mogłem doświadczyć i przeżyć dzięki jej zespołowi, choć wszystkie te doświadczenia i przeżycia zawdzięczam telewizji, radiu, płytom. I powtarzam pytanie wypowiedziawszy racje jego zadania: jak Pani jako dyrektor tej orkiestry czyni to, co czyni, że ten zespół tak przekonująco jawi się jako wspólnota, powiem w języku Karola Wojtyły, etyka: że ten zespół jest tak bardzo *communio personarum*?

Ale dość już mego rozprawiania. Dobrze, że nie ma tu Chopina. On chyba by mi jednak to wybaczył, gdybym mu tylko – myślę, że chyba bez trudu – wyjaśnił, że jest to przecież rozmowa nie tyle o muzyce, ile o etyce, tyle że odkrywającej niezwykłą doniosłość muzyki dla etyki. Tak czy owak, mówiłem przeraźliwie długo, jak na wypowiedzenie jednego tylko pytania. Ale z jego powodu przecież zjawilem się u Pani w Poznaniu. I zaraz na początku tyle jej nadokuczałem...

Agnieszka Duczmal: Absolutnie nie poczułam się jak osoba, której ktoś dokucza. Wręcz przeciwnie! Usłyszałam tyle wspaniałych słów pod adresem swoim i moich współtowarzyszy muzycznych, że trudno mi strząsnąć z siebie onieśmienie. Zauważalna przez Księdza Profesora wspólnota naszej orkiestry to wynik bardzo długich lat prób i doświadczeń. Budowana była na moim przekonaniu, że dyrygent nie jest kimś lepszym, lecz pierwszym wśród równych. Zależało mi na tym, żeby w zespole grało jak najwięcej osobowości, bardzo utalentowanych muzyków, którzy mają coś od siebie do powiedzenia, a moją rolą jest łączenie tych wszystkich nitek osobowości w jedność. W tę jedność, która podporządkowana jest mojemu zamysłowi interpretacji danego utworu. To jest ogólnie mówiąc jedna strona.

Do tej pierwszej dochodzi druga strona. Nie potrafię pracować w atmosferze wrogości, w atmosferze nieprzyjaznej. Moi współpracownicy muszą być dla mnie w pewnym sensie przyjaciółmi. Przyjaciółmi w muzyce i we wspólnym rozumieniu i dążeniu do celu muzycznego. Ale cel muzyczny łączy w sobie nie tylko same artystyczne sprawy, ale również ludzkie. Kiedyś, kiedy byłam bardzo, bardzo młoda, zawsze mi się wydawało, że jeżeli ktoś jest wspaniałym muzykiem, powinien być również wspaniałym człowiekiem, bo inaczej nie potrafiłby ani rozumieć, ani przekazać tego piękna, które jest zawarte w muzyce. Potem życie pokazało, że to bardzo różnie bywa, ale doszłam do wniosku, że w wielu wypadkach jest to spowodowane takimi siłami, jakie rządzą w polityce czy ekonomii. Nie każdy potrafi się z tego materialnego otoczenia wyzwolić i iść swoją konkretną i niekiedy bardzo trudną drogą. Każdy z nas popełnia bardzo dużo błędów i być może nie każdy potrafi się ustrzec takich błędów, które potem rzutują na jego całe życie. Niekiedy można, lecz nie zawsze się udaje, pomóc...

T.S.: Rozumiem, ale pytam, by dobrze zrozumieć i dobrze zapamiętać, czyli: „pierwsza wśród równych” w „łączeniu tych wszystkich różnych osobowości w jedność, podporządkowaną jakiemuś zamysłowi w interpretacji danego utworu” to zarazem – teraz spróbuję maleńkiego komentarza – *prima inter pares* we wspólnym trudzie przekraczania się w stronę czegoś wyższego od nas, wyższego niż my, w służbie dzieła. Tym czymś jest po prostu „zrealizowanie zamysłu interpretacji danego utworu”. Niech stanie się on teraz naszym dziełem i – poprzez jego realizację – naszym darem dla drugich, poniekąd dla wszystkich.

A.D.: Tak.

T.S.: Stąd nie jest przypadkiem to, co zaraz potem Pani powiedziała, „na drugim miejscu”: „łączy nas przyjaźń; to są po prostu przyjaciele”. Proszę wybaczyć, ale jak tu znowu nie uwydatnić logiki budowania tej *communio*. Jawi się zaraz Arystotelesa określenie przyjaźni: przyjaciel to ten, kto tego samego pragnie, co drugi, i tego samego nie chce, czego nie chce drugi. „*Idem velle et nolle*”.

A.D.: Ale moją rolą również jest przekonanie całej grupy muzyków, żeby chcieli tego samego, co ja.

T.S.: Tak, w przyjaźni tego typu prymat ten musi być wręcz założony: jest on tu duszą, sercem, motorem. *Prima inter pares* to pierwsza poprzez poruszenie przyjaciół, porwanie ich w górę poprzez objawianie im piękna wraz z jego atrakcyjną, mobilizującą ich mocą. Przekonani o pięknie sami pozwalają się mu porwać. Chyba to ma Pani na myśli: „do mnie należy rola przekonania ich”. I to niekiedy w warunkach, które ściągają nas ludzi w dół. Człowiek bywa niekiedy wystawiony na próbę swej wielkości, na trudny egzamin z siebie...

A.D.: Myślę, że przez cały czas naszą nadrzędną ideą powinna być chyba ta niezwykłość naszej profesji, niezwykłość naszego powołania. Nie wiem, może

to są cały czas moje marzenia dziecięce, wyobrażenia, że zawód muzyka to nie jest tak zupełnie tylko zawód... Bo, czy można powiedzieć, że prawdziwy lekarz wykonuje tylko zawód? I że prawdziwy ksiądz wykonuje tylko zawód? Lekarz to dużo więcej niż tylko zawód. A ksiądz? Ja również w tej grupie siebie odnajduję. Grupy tych trzech profesji, które ludzie wykonują, nie nazywam ściśle zawodem...

Lekarz zajmuje się ciałem człowieka, duchowny zajmuje się duchem człowieka i artyści też zajmują się duchem człowieka. To są trzy profesje, które nie są ściśle zawodem, one są jakimś powołaniem, jakąś misją. Także muzyk jest w jakimś sensie misjonarzem. Rzemieślnik wykonuje zawód, ale prawdziwy muzyk, prawdziwy ksiądz jest cały czas misjonarzem.

T.S.: Cały czas misjonarzem, cały czas służebnicą czy sługą człowieka w służbie jego ducha, czyli w służbie tego, poprzez co człowiek jest właściwie najgłębiej sobą, czyli osobą. A stąd tak blisko do *communio personarum*, już chyba w jej obrębie.

A.D.: Tak. Oczywiście. Jednocześnie ja z tego żyję, to prawda, bo to jest moim zawodem. Ale sednem tego jest służba, misja...

T.S.: ... nie funkcja tylko. Pani przedtem dodała jeszcze to słowo: powołanie – czyli odpowiedź na wezwanie kogoś, kto woła, wezwanie do służby – mówiąc o trzech postaciach służby człowiekowi. Lekarz to ktoś, kto służy człowiekowi, pochylając się nad jego ciałem, kto służy jego życiu, wartości dla człowieka fundamentalnej, ale i „darowi Boga” *par excellence*. Czy nie dlatego, gdy chorujemy, lekarz jawi się nam jako „pierwszy po Bogu”? Stąd istotnie humanistyczny i sakralny zarazem wymiar misji lekarza. Z drugiej strony człowiek nie umie żyć poza prawdą, może się odnaleźć tylko w prawdzie. Tylko poprzez „tak” dla prawdy jest sobą. Wystarczy, by zaprzeczył prawdzie, którą sam stwierdził, by zauważyć, że przeczy samemu sobie, że przestaje wręcz być samym sobą. Tu się zaczyna rola, misja duszpasterza. Jego powołaniem jest być w służbie prawdy dla człowieka, by pomóc mu ocalić swą wolność, swą tożsamość – przed samozagubieniem, przed samozatrą. Pozwolę sobie w tym miejscu przytoczyć coś, co jest wyimkiem z utworu *Narodziny wyznawców* Karola Wojtyły: „Bo jeśli prawda jest we mnie, musi wybuchnąć, nie mogę jej odepchnąć, bo bym odepchnął sam siebie”. Powiedziałbym, że to są właśnie szczyty tego, co ludzkie jako ludzkie, co duchowe właśnie, co z obrazu Boga w człowieku: stąd też i przedmiot szczególnej troski samego Boga. On dla tej sprawy staje się człowiekiem. A więc też przedmiot troski jego kapłanów, także filozofów, zwłaszcza etyków. A muzyk i jego rola? W odpowiedzi na Pani określenie misji muzyka muszę opowiedzieć Pani coś, co powiedział wybitny, choć kontrowersyjny skądinąd, filozof Karl Popper, niedawno zmarły. Był poproszony o wygłoszenie wprowadzającego wykładu na Światowym Kongresie Filozofii. I mówił długo, długo na temat filozofii, aby zakończyć: „Tak oto, koleżanki i koledzy, to, co właściwie robimy, jest najwyższym wzlotem i naj-

wyższym wyrazem możliwości ducha ludzkiego. Chociaż muszę do tego coś jednak dodać, aby móc zakończyć: byłoby tak, gdyby nie było muzyki”.

A.D.: To piękne...

T.S.: Piękne. Czy nie piękne pięknem prawdy? Wystarczy przecież raz tylko wsłuchać się w medytację Madonny nad Dzieckiem w stajence, gdy z Matką Bożą współmodli się nad żłóbkiem tego Dziecka tu, teraz, w Polsce, w Poznaniu, w Polskim Radiu, wraz z całą swą *communio personarum musicantium*, której jest *Prima inter pares*, wykonując *Concerto grosso per il Natale* Corellego. Pytam zresztą: czy ktoś kiedykolwiek wcześniej wykonał to w ten sposób? Czy maestro nie musiał być kobietą, matką? Jan Paweł II mówi dlatego o „geniuszu kobiety”. A przecież trzeba do tej wspólnoty z Poznania dołączyć wszystkich tych, którzy uczestniczą w tej modlitwie „dziś”, wsłuchując się w nią w jej wzniosłym, absolutnie niewyraźnym w słowach, wyrazie.

Tu się więc chyba też jakoś najgłębiej spotykamy – to paradoks! – w tym, czym się zarazem swoiście różnimy. Filozof, etyk, potrzebuje słów dla pełnienia swej misji wobec ducha ludzkiego. Muzyk, jak Pani powiedziała, pełni wobec ducha ludzkiego tę samą misję, ale może ją pełnić bez słów. Czy Mendelssohn nie w tym może celu posłużył się dla nazwania niektórych swych utworów prowokującą nazwą: „pieśni bez słów”? Okazuje się tu, jak bardzo muzyka jest – właśnie dlatego – językiem międzyludzkim. Przyjedzie do Warszawy Martha Argerich z Argentyny jako 18-letnia dziewczyna i nie umiejac jednego słowa po polsku poprawnie wypowiedzieć potrafi nas oczarować – i tyle o samej sobie opowiedzieć! mazurkami Chopina, jakby była kimś z nas, Polaków, wraz z całą naszą historią. Język słów okazuje się więc już tu na ziemi dla ducha ludzkiego niekonieczny.

Zresztą gdy chory patrząc na lekarza widzi w nim „pierwszego po Bogu” i oczekuje od niego pomocy, to lekarz może mu udzielić odpowiedzi, tej najważniejszej z możliwych, także bez słów: czynem i postawą Miłosiernego Samarytanina. Misja księdza, którą Pani pięknie zestawiała z misją muzyka jako sługi człowieka w wymiarze ducha, napotyka także barierę w postaci nieskuteczności słowa. Trzeba świadectwa, czynu, modlitwy. Ale jeśli prawdą jest to, że w niebie nie będziemy już potrzebować ani pomocy lekarskiej, ani wsparcia duszpasterza, jeśli jedyną „potrzebą” stanie się dla nas już tylko pragnienie wielbienia Boga i dziękowania Mu „za Jego chwałę” to...

A.D.: Tylko muzyka zostanie nam...

T.S.: Jako „pieśń bez słów”.

A.D.: Nie na darmo mówimy o niebiańskiej muzyce.

T.S.: W tej chwili przypomniał mi się pewien żart. Chyba to Karl Barth, teolog rozmiłowany w muzyce Mozarta, powiedział, że niebo wypełnia mistyka muzyki Bacha. Gdy jednak Pan Bóg wychodzi na spacer, to aniołkowie grają sobie Mozarta. Żarty na bok z tym spacerem Pana Boga po niebie. Ale w „spacerze” człowieka do Boga, w drodze dziecka w stronę Ojca, może

człowiekowi towarzyszyć chyba na równi głębia mistyki z *Kunst der Fuge*, w której Bach pół żartem, pół serio sam kazał Panu Bogu po imieniu wołać się do nieba, jak i mistyka Mozarta, twórcy *Requiem*. Brzmi wciąż w moich uszach to wołanie B-A-C-H, oddane w niezwykłym wykonaniu *Kunst der Fuge* przez Il Gruppo di Roma pod dyрекcją Alessio Vlada (w instrumentalizacji Romana Vlada).

Ale wracając do punktu wyjścia i jego konkretów, może słowo więcej jeszcze – jeśli w ogóle wolno dalej pytać – o preferencjach Pani, gdy idzie o wybór muzyków. Powiedziała Pani już na początku: muszą to być „osobowości” – „utalentowani muzycy” i „wspaniali ludzie”. Ale jak ich znaleźć, jak ich wyłonić? Chodzi o ten wybór.

A.D.: Początek jest bardzo prozaiczny. Każdy zgłaszający się do orkiestry muzyk musi zagrać przesłuchanie, w którym ukazuje swoje umiejętności techniczne i wartości artystyczne. Pokazuje swoją osobowość – nie tylko zresztą muzyczną. Istotna jest też umiejętność znalezienia się w grupie. To jest bardzo ważne. Zdarzało się tak kiedyś, że z tych względów trzeba było się rozstać z muzykami. Ale teraz już rozeszła się informacja...

T.S.: ...że Agnieszka Duczmal stawia bardzo wysoko poprzeczkę? Nie jestem muzykiem, ale wydaje mi się, że muzyk, jeśli chce powiedzieć to, co ma do powiedzenia, to technika nie może być dla niego przeszkodą. Ona musi mu być absolutnie posłuszna.

A.D.: Tak, oczywiście. To jest sprawa elementarna.

T.S.: Dopiero od tego punktu staje się przecież w ogóle możliwe to, o czego przekazanie chodzi w muzyce, skoro „artyści zajmują się duchem człowieka”, skoro to, co wzniosłe i godne, muszą oni wyrazić współmiernie do swego przedmiotu, czyli wzniosłe i godnie. Odpowiedzialność artystyczna i moralna zarazem to tu niepisane prawo. Niełatwo jest więc wejść do – i być w – *communio musicantium* Agnieszki Duczmal. Dziękuję za ten pierwszy – ośmielam się tak powiedzieć – etap refleksji: sedno sprawy sprowadza się do odkrycia, że chodzi tu o swoiste powołanie, o odpowiedź na wezwanie, któremu nie wolno się sprzeciwić, jakkolwiek wezwanie to nie zniewala, jest raczej wezwaniem do wyboru wybrania.

A.D.: Tak.

T.S.: Zaraz tu jednak nasuwa się potrzeba dalszej, różnicującej refleksji. Oto bowiem tam, gdzie muzyk nie może nie stawiać wysokich kryteriów preferencji, czy wręcz selekcji, tworząc swój zespół, tam etykowi – w pewnym, bardzo istotnym sensie – nie wolno stawiać żadnych tego rodzaju ograniczeń. Albowiem zadaniem etyka nie jest przecież tworzenie jakiejś *communio ethicorum*, przynajmniej pierwszoplanowo, ale tworzenie *communio personarum*. On musi od samego początku – z racji swego powołania – ogarnąć wszystkich. W ślad za Stwórcą – Ojcem wszystkich ludzi – etyk może wybrać tylko... wszystkich i zarazem każdego z osobna. Odepchnąłby bowiem Ojca ich

wszystkich, gdyby bodaj jedno Jego dziecko z grona Jego dzieci wyłączył. Musi spotkać każdego tam, gdzie jest, nawet jeśli nie zawsze – jak w sytuacji zła – wolno mu go zostawić, tam gdzie jest. Tu każdy człowiek jest absolutem moralnym. Wszystkim, i każdemu z osobna, trzeba – idąc tropem Miłości Stwórczej – powiedzieć: Jak dobrze, żeś jest! Czy tu nie rozchodzą się więc drogi muzyka i etyka? Czy nie przeciwstawiamy tu kryteriów uniwersalnej *communio personarum* kryteriom tej oto partykularnej *communio musicantium*? Myślę, że jeśli tak, to tylko – rzecz można – strategicznie. Rozstajemy się, by się spotkać u samego sedna sprawy człowieka. Wszak muzycy pozornie tylko się „wyizolowują” od wszystkich innych, czynią to tylko, by się dobrze przysposobić i tak móc zwrócić się ze swym przesłaniem do wszystkich w wymiarze ducha. W wymiarze tego, co najwznioślejsze. Do rangi symbolu powołania muzyka urasta tu – w moim odczuciu – testament muzyczny Beethovena, jakim jest jego *IX symfonia*. Dla mnie jest czymś urzekającym to, że Beethoven w kompletnej głuchocie komponuje symfonię o radości, do której wprowadzi po raz pierwszy w dziejach tej formy słowo – a więc jednak widział tu jego potrzebę: by nikt z ludzi nie mógł mieć cienia wątpliwości, co wszystkim i każdemu chce powiedzieć, słowo wzięte od Schillera, z jego ody *An die Freude* – gdy mówi o braterstwie i jego najgłębszym źródle w tym, dla mnie najbardziej przez Boga natchnionym, miejscu tej symfonii: „Seid umschlungen Millionen diesen Kuß der ganzen Welt. Brüder! Überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen!” Miliony, Bracia, mamy wszyscy jednego, i to dobrego (!), Ojca. Przypomina to Pawłowe: „Jesteśmy z Jego rodu, w Nim poruszamy się, oddychamy i żyjemy”, wypowiedziane na ateńskim Areopagu. Ale jak wyrażone! Może nie przesadzę, gdy powiem, że ona cała została pomyślana poniekąd tylko dla wskazania miejsca, w którym Beethoven chce objawić nam wszystko, co chce nam w swym testamencie przekazać i co jedynie jest godne naszej uwagi. Ryzykuję, że mówię tylko to, co mówię: niech mnie zgani Chopin za nadmiar słów. I za brak... jego talentu.

A.D.: A może gdyby Beethoven był zdrowy przez cały czas, to nigdy by nie powstała ta *IX symfonia*? Może nie miałby potrzeby „mówienia”?

T.S.: Prawda? To coś niezwykłego wieścić ludziom odą radości swe przeświadczenie o dobroci Ojca, o tym, że Bóg jest Miłością, z samego dna takiego doświadczenia, z dna takiej próby. A czy bez doświadczenia zbliżającej się śmierci – w tak młodym wieku – mielibyśmy *Requiem* Mozarta? I czego by nam na zawsze musiało brakować, choć nie wiedzielibyśmy o tym w ogóle, nie wiedząc przez to czegoś tak znacząco ważnego o samej muzyce, i o misji, o powołaniu, o posłannictwie muzyka, o muzyku-misjonarzu – jak Pani to określiła. To jest istotnie coś niezwykłego.

Ale czy właśnie tu nie pojawia się nowy, jakże ważny pod względem „komuniotwórczym” wątek, a raczej wymiar, wymiar nigdy bodaj dostatecznie nie wydobyty: interpretacja? Ileż bowiem tu znowu zależy od interpretacji

działa, jak to „zrobią” ci, którzy przekazują tekst twórcy, ile zależy tu zwłaszcza od ich primus inter pares? A więc znowu pojawia się tu maestro i jego rola w centrum komunii muzykujących. Proszę Pani, jeśli ja jestem tu dzisiaj u Pani, to właśnie dlatego, żeby jej za to właśnie – nie sędzę, żebym mówił to w moim własnym tylko imieniu – podziękować. Za znane mi interpretacje wykonywanych przez Panią utworów. Dla mnie Pani jest po prostu tym, kto ukazuje nam i przekazuje właśnie to, co nas przekracza i zarazem nas samych nam przywraca. I tym nas do głębi porusza. Mówi to ktoś, kto brzydzi się pochlebstwem. W czasie koncertu w telewizji widzę twarz Pani stosunkowo rzadko wprost. W odbiciu twarzy muzyków widzę ją zawsze. I tak też dzieło Pani: jej dzieła interpretacja, wyraża unanimitas w całym zespole i poprzez zespół to, co Pani całą sobą w to dzieło wraża. Wy jesteście tak „jedno” w tym miejscu. Ideał sięga ziemi? To jest chyba to właśnie. Cud interpretacji. Tej właśnie. Magnes wszystkiego.

A.D.: Jestem ciekawa, co Ksiądz by powiedział na moje *Requiem* Mozarta.

T.S.: Ze wstydem przyznaję, nie słyszałem.

A.D.: 7 września na Vratislavia Cantans będziemy wykonywać je wraz ze znakomitym kameralnym chórem Schola Cantorum Gedanensis. Gdy pierwszy raz wykonywaliśmy *Requiem* w kameralnej obsadzie, zrobiło się straszne zamieszanie, gdyż wszyscy przyzwyczajeni byli do monumentalnych wykonań z wielkim chórem i orkiestrą. A tu i *Lacrimosa* była inna, i *Domine Jesu* było inne... To wykonanie powtórzymy dwa dni później w kościele oo. Dominikanów w Poznaniu.

T.S.: 7 września w katedrze. Zrobię wszystko, żeby móc być. Nigdy nie byłem na Pani koncercie. *Concerto grosso per il Natale* przeżyłem, tak jak przeżyłem, jeden jedyny raz, późną nocą. Wróciwszy po przerwie świątecznej na Boże Narodzenie z Rzymu. A skoro jesteśmy w tym miejscu, gdzie właśnie chodzi o interpretację, to pozwolę sobie jedno zauważyć w rzeczach wykonywanych przez Panią. Chociażby w *Serenadzie* Czajkowskiego. Pani znosi – w jakiejś niezwyklej unii wytrzymując zarazem jej bieguny – to, co przeciwstawia tak mocno Beethoven, gdy mówi: „Rührung paßt mehr für Frauenzimmer, dem Manne muß Musik Feuer aus dem Geiste schlagen” – „Wzruszenie to coś kobiecego, u mężczyzny muzyka musi wykrzesywać ogień z jego ducha”. Przepraszam, że zapytam. Co by ta kobieta powiedziała na to pewnego rodzaju przeciwstawienie? No, bo ja u Pani widzę i jedno, i drugie.

A.D.: Takim powinien być człowiek.

T.S.: Dziękuję – czyli skreślamy „albo”, stawiając w jego miejsce: „i”. A czy Pani się zgodzi, że to, co mówię, można oprzeć na przykładzie utworu, o którym mówiłem już? Ta medytacja Matki pochylonej nad Dzieckiem. Słyszałem wiele razy przedtem, i wiele razy potem, różnego rodzaju nagrania. Słuchałem dlatego, żeby móc porównać. Nie ma. Wszystko jest zdystansowane. Dlaczego? Czy nie z tego powodu, że chyba dopiero kobieta, będąca

matką, potrafi tak głęboko przeżyć, co tu trzeba wyrazić i jakoś w całej rozpiętości dostrzec, i wytrzymać przy tym cały napór kontrastu tego, co mocne, silne, co zagraża, na to, co słabe, bezbronne i co trzeba ochronić? W modlitewnym skupieniu Matki nad tajemnicą Dziecka obecna jest i troska o Nie, bliska krewna obawy i lęku, i pokój – pokój głębi, którego źródłem jest Ono samo przez sam fakt, że Ono jest. Nie zdołają go zmącić wszystkie razem wzięte zewnętrzne okoliczności. Wzruszenie i moc nie potrzebują się wykluczać. Przeciwwstawienie, jakiemu chciał dać wyraz Beethoven, znika, a raczej zostaje wytrzymane w wyższej jedności, która staje się ich obu syntezą. Co Pani Agnieszka Duczmal na to?

A.D.: Hm... Czy to tylko kobieta może? Nie, ja myślę, że... Nie, nie wiem, na czym to polega. Po prostu w każdym... Nigdy nie podchodzę do żadnego utworu w jakiś matematyczny sposób. To, co sobie wyobrażam, jest wynikiem mojego wnętrza i emocji. Nie, chyba nie potrafię powiedzieć, co to jest. To jest przeżycie. Mogę na przykład powiedzieć, jak przygotowywałam się do *Requiem* Mozarta. Nigdy się nie uczyłam łaciny i strasznie mi to przeszkadzało w tym utworze, więc wzięłam słownik łaciński i przez ileś nocy siedziałam i słowo po słowie – nie znając gramatyki – starałam się poznać ten język, i słowo po słowie tłumaczyłam sobie całe *Requiem*, bo wydawało mi się, że interpretacje, które słyszałam, nie mają ścisłego związku z tym dokładnym znaczeniem treści łacińskiej w tekście, tylko może trochę nawiązywały do tych „okrągłych” tłumaczeń literackich, które nam są dostępne. Nawet kościelne teksty są już literacko tłumaczone. To było dla mnie niesamowite odkrycie, samej łaciny jako takiej. Na przykład bolałam bardzo, że w odprawianiu Mszy świętej przeszliśmy na język polski, bo dla mnie urok łaciny i Mszy świętej był kolosalny; ja się na tym wychowałam od dziecka. Zresztą wychowałam się u dominikanów, u nas. Mieszkałam parę metrów od klasztoru, w duszpasterstwie się wychowywałam od początku ogólniaka, a w tym kościele od podstawowej szkoły.

Ja sobie wszystko to przetłumaczyłam, ale dla mnie ten jakiś pełen wymiar istniał w tym języku. I tu właśnie przy *Requiem* nastąpiło odkrycie urody tego języka, niesamowitej opisowości jednego słowa. Zwłaszcza w *Lacrimosa* było to wstrząsającym dla mnie odkryciem. Mamy w pamięci: „Stała matka boleściwa...” I to było takie okrągłe. A tutaj nagle się okazało, że jedno słowo mówi o tym, że cały świat zamarł wobec bólu tej jednej kobiety. I to, co ja mam w uchu, na pamięć znam tekst, to on w ogóle nie odzwierciedla tego jednego słowa łacińskiego – tego, że świat zamarł. A dlaczego zamarł? Dlatego, że Jej ból był tak wielki, kiedy Ona stała pod tym krzyżem. Właśnie to mnie cały czas męczyło, że jak *Lacrimosa* wykonują chóry, orkiestry, to wszystko to zbliżone jest do walca, jakiegoś walczyka. Jest to takie powierzchowne. I to było powodem, że zaczęłam siedzieć nad tym tekstem, że musi tu być coś innego. Przecież Mozart pisał do tekstu łacińskiego, on go znał. I musiał znaleźć

w nim coś innego. Więc musiałam to coś innego odkryć. I interpretacja musi być inna niż te, które znamy.

T.S.: Kobieta tu właśnie się zatrzymuje. Zatrzymuje ją *Lacrimosa*. Staje przy niej. Jak przedtem zatrzymała się wraz z Nią pośród pasterzy przy żłóbku współmedytując nad Dzieciąciem. Czy nie to właśnie chce odsłonić Jan Paweł II słowami: „geniusz kobiety”?

A.D.: Nigdy nie tłumaczyłam tego w ten sposób. Jedna interpretacja *Requiem* – zresztą nie katolika – poruszyła mnie najbardziej. To była interpretacja Bernsteina. To był drobny przyczynek do mych poszukiwań. Pomyślałam, że jemu nie są bliskie te nasze właśnie literackie, kościelne tłumaczenia, interpretowanie tekstu. On zupełnie na świeżo, z boku – nie wiem, czy znał łacinę, pewnie nie – bez jakiegokolwiek naleciałości czy podświadomej sugestii, interpretował cały utwór. Z tego wszystkiego zrodziło się moje coś innego.

Dlaczego o tym mówię? Nie zbadane są wyroki Boskie, prawda? Nie jest się w stanie powiedzieć, co jest przyczyną. To jest coś, co w nas tkwi, ale z drugiej strony, my na to jesteśmy wrażliwi. I nagle coś zupełnie pozornie nie związanego z tym, co robimy, zwraca naszą uwagę na sprawę muzyczną, na zastanowienie się, na wyobrażenie, na inne odczucie muzyki. Często posługuję się porównaniami określającymi nastroje, które człowiek przeżywa, czy w których istnieje. I próbuję wytłumaczyć moim kolegom, że chciałabym, abyśmy za pomocą dźwięków oddali taki, a nie inny nastrój przeżywany w konkretnej sytuacji. To jest ważne: nie za pomocą słowa, nie za pomocą palety czy światła, tylko samym dźwiękiem. Zwykle to ma coś wspólnego z nastrojem, czasem z pejzażem. Przeżycia wewnętrzne człowieka. Poza tym dla mnie jest bardzo istotne to, jakim człowiekiem był ten piszący, jaki miał charakter, jak toczyło się jego życie. Dla mnie nie jest ważna tradycja wykonywania tego utworu, bo tradycje bardzo często biorą się z różnych możliwości instrumentów czy wyobrażenia jakiejś szkoły. Staram się wyobrazić sobie kompozytora jako człowieka, jego charakter, jego typ osobowościowy. Na przykład Bach. Wcale nie twierdzę, że był on ciężkim i poważnym człowiekiem, z którym w ogóle nie można było sobie pożartować. Uważam, że był pełen radości, tak jak III *Koncert brandenburski*. Parę lat pracowaliśmy, żeby miał on taki charakter, jaki możemy usłyszeć na naszej płycie. Dla mnie Bach to pełnia życia, radości. Dla niego ta dziewiątka dzieci była nie tylko przyczynkiem, żeby go przybić zmartwieniami, ale również wielką radością.

T.S.: Czy mógłbym zaproponować powrót na moment jeszcze do punktu, w którym się zatrzymaliśmy, do *Lacrimosa*? Bo Pani się jednak zatrzymała przy tym słowie: „Lacrimosa”. Rozumiem to tak: oto coś, wokół czego trzeba się zatrzymać, i to tak zatrzymać, aby uwydatnić i pokazać to – czyniąc z całego utworu jak gdyby monstrancję do tego, co musi w nim być objawione jako samo jego centrum, jego serce. *Lacrimosa* to kobieta, która w tym przeżyciu wręcz uosabia łzę, do tego stopnia utożsamia się z powodem, który wyciska

z niej tę łzę, że staje się tożsama z tą łzą. Przepraszam, ale kojarzy mi się to też z niektórymi wykonaniami *Spraw, niech płaczą z Tobą razem* Szymanowskiego. No, bo Szymanowski miał – wedle zamówienia – napisać Requiem, skończyło się na *Stabat Mater*, biorąc pod uwagę tytuł utworu. Ale czy tak naprawdę nie zatrzymał się przy *Lacrimosa*? Myślę, że to jedno z tych miejsc, w którym on jak gdyby utknął. Musiał się zatrzymać. Stał obok łkającej, aby wraz z Nią współpłakać. Czy nie tu jest apogeum całego jego utworu?

Ja tak próbuję trochę chodzić po śladach, jakie na drodze zostawiają wybitni muzycy. Wydaje mi się, że oni prowadzą nas do Kogoś niezwykłego, że to są właśnie dlatego ślady niezwykłe, że to są po prostu kapłani w służbie Kogoś Niezwykłego. I dziękuję im za to.

A skoro Pani wspomniała w tym kontekście Bacha i te niespodzianki interpretacyjne, a także język łaciński w ich kontekście, to ja zdradzę się ze swojego przeżycia, którego kierunek jednak był dokładnie odwrotny: od interpretacji muzycznej utworu w stronę jego słów. Mnie najpierw „podpadła” muzyczna interpretacja pewnego fragmentu w *Gloria*, bez zwrócenia w ogóle uwagi na to, jakich słów ta interpretacja dotyczyła, i która skupiła na sobie całą moją wrażliwość muzyczną w czasie słuchania Bacha *Mszy h-moll*. Dopiero poprzez muzyczną interpretację frazy „*Gratias agimus Tibi propter magnam gloriam Tuam*” zwróciłem uwagę na jej niezwykłą treść. Do odkrycia jej niezwykłości naprowadziła mnie muzyka. Ta muzyka! Ja – będąc księdzem – wymówiłem przecież tyle razy przedtem te słowa: „Dzięki Ci Panie składamy za wielką chwałę Twoją”. Po tym, jak usłyszałem ich interpretację...

A.D.: Nagle inaczej zabrzmiały te słowa, prawda?

T.S.: Dokładnie to! Cóż to są za słowa! Proszę Pani, ja po raz pierwszy odkryłem, dzięki muzyce, niezwykły, po prostu wyzywający, sens tych słów! Stworzenie, człowiek, czyli chodząca potrzeba, dziękuje Bogu nie za to, co od Boga otrzymał, tylko za Jego chwałę. Jak cudownie bezinteresowna to wdzięczność! Myślę, że z Bachem musiało się coś stać, gdy odkrył sens tych słów... Jak wyrazić wdzięczność człowieka wobec Boga, której sposób wyrażenia czyni go równym wręcz Temu, Komu dziękuje, skoro dziękuje Mu za Jego chwałę!? Ta bezinteresowność, ta wzniosła szczodrość stworzenia wobec swego Stwórcy... Niezwykłe to sprawy. Mirabilia.

A.D.: Ja jeszcze tutaj wrócę na moment do *Requiem*. Przeczytałam gdzieś, że Mozart w jednym z listów napisał takie zdanie: „A życie było przecież takie piękne”. Odnoszę wrażenie, że pisząc *Requiem* z jednej strony rzeczywiście myślał już o tym... targany niepokojem, co jest po tej drugiej stronie. Wiedział, że już umiera. A z drugiej strony, wspomnienie pięknego życia, bo on jednak umiał się cieszyć życiem. Te wszystkie „Baranku Boży!...” u niego – wydaje mi się – nie zawsze były takie pokorne. Tak jak człowiek, który ma jakąś prośbę, ile razy – tak sobie wyobrażam – nawet prosząc Boga o coś, o coś bardzo ważnego, to z reguły najpierw jest pokorny. Nie dostając tego staje się coraz

bardziej czupurny. W jakimś momencie powie: „A ja i tak spróbuję! Czy mi pomożesz czy nie!” To jest takie ludzkie i wydaje mi się, że to *Requiem* też jest takie bardzo ludzkie. Z jednej strony – padające na kolana i korzące się. Z drugiej strony – próba walki: „Jednak się jeszcze nie poddam”. Czy może wspomnienia jakichś szaleństw życiowych? *Domine Jesu* jest dla mnie – obok *Lacrimosa* – genialne. Takie troszeczkę kontra tekstowi nawet. Z jednej strony łagodne, bardzo śpiewne. Z drugiej strony – wybuchy, takie trochę diabelskie...

T.S.: Proszę Pani, nie wiem, czy dobrze zapamiętałem, ale chyba Chopin zażyczył sobie, żeby wykonano *Requiem* Mozarta w czasie jego pogrzebu. Sądzę, że po prostu człowiek sobie niekiedy tak myśli: gdy będzie w niebie, to w gronie przyjaciół i wobec Pana Boga powie: „Panie Boże, ależ to były cudowne te momenty tam na tej ziemi”.

Paweł VI umierając w Castel Gandolfo pozostawił swój testament. Ojciec Święty Jan Paweł II w czasie ostatnich wakacji parę razy przeczytał ten testament w kontekście rocznicy śmierci, która przypada w dniu niezwykłym zresztą, bo w dniu Przemienienia Pańskiego. Ojciec Święty bywa zawsze w to święto tam na wakacjach, miałem to szczęście być wtedy razem z nim. I on kilka razy wracał do tej lektury pozostając pod wrażeniem podziwu swego poprzednika dla cudu, którym jest ziemia. „Wiesz, parę razy przeczytałem testament Pawła VI. Jak on podziwia wspaniałość ziemi”. No, powiedziałem, jakże ma ona nie być cudowna, skoro jest dziełem takiego Artysty. I na tej ziemi jest człowiek, jej mieszkaniec, który jest kimś tak niezwykłym, kimś tak wartościowym, że dla ocalenia jego wielkości sam Bóg staje się człowiekiem, żeby ją człowiekowi – pomimo wszystkich jego ograniczeń, zła, grzechu – odsłonić, pokazać. I właśnie ocalić. Myślę, że słowami nie da się tego wszystkiego wyrazić, bo po prostu czasami słowa spłaszczają. Zasłaniają to, co mają odsłonić. Nie bardzo więc można im ufać. Natomiast muzyka potrafi to przybliżyć, zaniepokoić i poruszyć człowieka do głębi jego niezwykłością. Ale i wspaniałością świata, w którym mieszka, a raczej poprzez który pielgrzymuje. O tym jego pielgrzymowaniu przez świat przypomina mu przecież każdy wschód i zachód słońca. Ojciec Święty był pod urokiem tej lektury tam w Castel Gandolfo, miejscu zgonu papieża Pawła VI. Zresztą żyje on pod ciągłym urokiem cudu, którym jest świat, dzieło Stwórcy. Jak on podziwia tam i przeżywa wschody i zachody słońca, zwłaszcza gdy olbrzymia czerwona kula słoneczna niemal w oczach zanurza się i tonie za horyzontem morza. Od momentu, gdy tarcza ta dotknie linii horyzontu, do momentu, gdy całkowicie się schowa, potrzeba tyle czasu, ile go potrzebujemy dla odśpiewania trzy razy *Maryjo, Królowo Polski*. A w Przemienienie Pańskie słońce zachodzi tam właśnie około godziny dwudziestej...

A.D.: Muszę się przyznać, że miałam bardzo ludzkie uczucie zazdrości. Kiedyś w telewizji pokazywano koncert u Ojca Świętego. Wykonywano *Requiem* Dworzaka – orkiestra krakowska i chór krakowski. Raz w roku się

odbywa taki koncert. I tak sobie pomyślałam, że moim marzeniem byłoby, żebyśmy mogli pojechać i zagrać dla Ojca Świętego...

T.S.: Proszę Pani, to ja ze swej strony muszę wyznać, że ilekroć uczestniczę latem w którymś z tych koncertów dla Ojca Świętego, zawsze wybiegam swą myślą w stronę Maestro z Poznania i w stronę „Amadeusa”. Cortile Palazzo Pontificio odznacza się nadzwyczajnymi właściwościami akustycznymi. Opinię tę dzielają wszyscy występujący tam muzycy i aktorzy. Nie zapomnę szeptu św. Katarzyny z Sieny, oczywiście aktorki, która witała Ojca Świętego wracającego tam właśnie po zamachu na letni odpoczynek. Pozwolę sobie życzenie, które Pani nazwała marzeniem, przekazać tam, gdzie trzeba.

A.D.: Proszę! Świetnie! Proszę przekazać!

T.S.: Jeszcze chciałbym wrócić trochę do tego tematu Pani, że człowiek przy całej swej pokorze wobec Boga nie musi i nie powinien ni chwili stracić poczucia wielkiej dumy, dumy z tego, że jest po prostu dzieckiem takiego Ojca. Nawet wtedy, gdy wyznaje Mu swój grzech i prosi Go o przebaczenie, kiedy na przykład śpiewa *Agnus Dei, Baranku Boży, który gładzisz grzechy...*

A.D.: Tak. Najbardziej odczuwałam to w Tatrach, gdy po wspaniale forsującej wspinaczce wchodziłam na szczyt. Wszystkie uczucia małości człowieka, wszystkie zachwyty, jakiegokolwiek znane są człowiekowi, przenikają go do głębi. To jest prawdziwe *Agnus Dei*, które znajdujemy u Mozarta!

T.S.: Jakże to się ujawniło w tym *Agnus Dei z Krönungsmesse* Mozarta, wykonywanym w Bazylice św. Piotra przez Herberta von Karajana, gdzie partię solową śpiewało to dziewczę niezwykle, sopran niezwykle – Kathleen Battle. To było właśnie dlatego takie urocze, że modląc się do Boga popisywała się chyba świadomie wobec Niego: „Widzisz, jak cudownieś mnie stworzył, skoro ja potrafię Ci tak pięknie zaśpiewać!” To było coś niezwykłego, niezapomnianego.

Nie chcę czasu nadużywać. Ale przychodząc do Pani z tą jedną sprawą: *communio personarum musicantium* a etyka, chciałbym zadać jeszcze jedno pytanie, jeśli Pani pozwoli... Pani jest twórcą tej orkiestry. Ona się może nazywać tak lub tak, ale dla mnie jest orkiestrą Agnieszki Duczmal. To Pani dziecko. Otóż Schubert powiedział: „Die Kunst verlangt den ganzen Menschen”. Jak to się wiąże z Pani rodziną, bo właśnie słyszę – znajdując przez to już poniekąd odpowiedź na moje pytanie – że w tej orkiestrze nawet mąż Pani jest dzieckiem Pani, ponieważ w niej gra. Córki, słyszę, są także muzykami. Jak się łączy rodzina, ta własna, z tą rodziną, którą jest Pani orkiestra?

A.D.: Mąż gra na kontrabasie od drugiego roku istnienia orkiestry. Starsza córka Karolina, wiolonczelistka, jest bardzo utalentowana. W ciągu jednego roku zrobiła całe studia w Akademii Muzycznej w Poznaniu i pojechała do Juilliard School do Nowego Jorku, gdzie została przyjęta do klasy pani Sary Nelsowej. Najmłodsza córka gra na skrzypcach i pasjonuje ją kameralistyka. Natomiast syn nie zajmuje się muzyką zupełnie. Ale też jest artystą; ja tak

mówię, że jest artystą. On zajmuje się... Właściwie jest na informatyce, ale jego pasją są religie, różne filozofie. Ja już się poddaję przy jego wiedzy w tym względzie. No i jak oni się mają do tej rodziny?... Obie rodziny były częścią mnie i mojego męża, i to były takie równoległe rodziny.

T.S.: Można powiedzieć, że jedna rodzina...

A.D.: ...uzupełniała drugą i...

T.S.: ...obdarowywała, i wzajemnie...

A.D.: ... podarowywała drugiej czas. Tak, tak było.

T.S.: Na zasadzie wzajemności daru.

A.D.: Tak.

T.S.: No, to znowu piękna unia dwu komunii... Znow okazuje się, że można wstawić „i” tam, gdzie niekiedy niektórzy stawiają „albo”. Nie ma opozycji, jest klucz do jej zniesienia, trzeba tylko umieć go znaleźć. Nazwa tego klucza to dar. Dyspozycyjność. Bycie dla... Dar z siebie. Ostatecznie gotowość oddania w darze siebie poprzez przyjęcie siebie jako daru Tego, kto jedynie mógł – i zechciał – nam nas podarować, sprawić, że jesteśmy. A przecież jesteśmy...

A.D.: Tak. Ja byłam trochę innego zdania, niż na ogół się słyszy. Kiedy te moje dzieci po kolei rodziłam, to mówiono: „Nie boisz się? Przecież sztuka jest zazdrosna”. Odpowiadałam, że nie, że to mi daje pełnię życia, ponieważ każdy powinien robić to, do czego został naturalnie stworzony. Ja jestem kobietą, w związku z tym byłabym niepełną osobowością, gdybym świadomie się wyrzekła dzieci na rzecz muzyki. Dlaczego? No, jest wygodne, oczywiście, jeżeli się mówi, że sztuka jest zazdrosna i się nie myśli o normalnej rodzinie. Bo wtedy myśli się tylko o sobie. A w przeciwnym wypadku człowiek uczy się dzielenia sobą. Myślę, że to jest jedna z największych wartości, żeby potrafić podzielić się sobą, a nie tylko wszystko ustawiać pod swoim kątem. Nie jest wielką sztuką tylko branie. Dawanie – myślę – jest trudniejsze, bo łatwiej urazić kogoś dając niż biorąc.

Każde z moich dzieci, będąc jeszcze we mnie, przeżywało ze mną różne koncerty. Karolina zdobywała nawet ze mną finał Międzynarodowego Konkursu Dyrygenckiego Herberta von Karajana. Po skończonym konkursie moi koledzy zapytali mnie, czy jestem rzeczywiście w ciąży. Gdy im to potwierdziłam, dyrygent ze Słowacji stwierdził lakonicznie: „To ty jesteś straszna baba”.

T.S.: Proszę Pani, nie przewidywałem, że kończąc nasze spotkanie – bo myślę, że dawno już przekroczyłem miarę grzeczności – zakończymy je akcentem, który jest identyczny w swej treści, chociaż w formie różny, z pierwszym. Pani na początku opowiadała, że ta jedność bierze się stąd, że chociaż dyrygent to pierwszy wśród równych, to jednak wszyscy spotykają się z sobą i wiążą tak głęboko koniec końców przez to, że przekraczają się w stronę czegoś, co od nich większe, że dzielenie się sobą, dar z siebie, okazuje się sednem wszystkiego, o co chodzi. Nie byłoby się takim artystą, jakim się jest, gdyby tak głęboko nie przeżyło się konieczności, potrzeby dawania siebie

w darze tym, którzy są najbliżsi przez to, że są – można powiedzieć – błogosławionym owocem łona kobiety-matki.

A.D.: Myślę, że to wszystko rodzi się z różnych przyczyn: z domu, miłości rodziców, z gór, gdzie człowiek będąc w niebezpieczeństwie też musi myśleć o drugim, z przyjaźni... Ja całe życie wychowywałam się w jakimś braterstwie. I chyba to po prostu przeniosłam automatycznie, może podświadomie na początku – na muzykę, potem na swoją rodzinę.

Najpierw w rodzinnym domu było „braterstwo liny” w górach, braterstwo w duszpasterstwie akademickim. I w orkiestrze także szukałam tego samego. Oczywiście, zawsze można się pomylić. Może się zdarzyć, że ktoś obiera zupełnie inną drogę niż to, w czym wzrastał. Prawda, może się tak zdarzyć. Układ genów – sędzę, że to ma olbrzymie znaczenie. Jest to taki układ różnych wartości.

T.S.: Również tych przekazanych i zarazem przyjętych.

A.D.: Tak, przekazanych. Różna wrażliwość...

T.S.: Znowu artysta to ten, który tak umiał pokazać wartość, której doświadczył i którą żył, że o niej przeświadczył, przekonał o niej, świadcząc o niej, czy też świadcząc jej.

A.D.: Na przykład dla mnie miało znaczenie takie bardzo dziwne, drobne zdarzenie. Pamiętam, kiedyś jadłam śniadanie siedząc na fotelu kardynała Karola Wojtyły w Krakowie. Wtedy, kiedy on jeszcze był w Krakowie. Dla mnie to było tak istotne, tak ważne, że ja siedziałam w tym właśnie fotelu. Jadłam to śniadanie właśnie w tym miejscu. To też przypadek. Jadąc w góry wstąpiłam odwiedzić księdza Adama Bonieckiego, z którym bardzo się przyjaźniliśmy. Między jednym pociągami a drugim było trochę czasu. I on tak właśnie się roześmiał: „Które miejsce wybierasz? Zjemy śniadanie razem”. Jest siódma rano, całą noc jechałam. Mówię: „To ja wybieram to miejsce”. A on na to mówi: „To jest fotel kardynała Wojtyły”. Zawsze będąc w Krakowie odwiedzałam witraże Wyspiańskiego u franciszkanów. Tym razem miałam mało czasu i zatrzymałam się tylko w świętej Annie. Przypadek?

T.S.: Czy spotkała Pani wtedy samego Kardynała?

A.D.: Wtedy nie, nie było go w Krakowie. Tylko siedziałam tam, i to zostało mi na całe życie. I w momencie, kiedy nagle usłyszałam..., kiedy został wybrany papieżem, to w tym momencie mi się ten fotel przypomniał. Że może ten fotel, że jakieś fluidy potem... Takie irracjonalne...

T.S.: Zaufajmy więc tym „fluidom”, aby do wspomnienia w niebie o tym, jak pięknie było na ziemi, móc dołączyć jeszcze to jedno piękne spotkanie na ziemi. Może to w Castel Gandolfo...

A.D.: Spotkaliśmy się raz. Otóż, wracając z Sycylii jechaliśmy przez Rzym i spędziłam cały dzień – moi koledzy chodzili i zwiedzali Rzym – w hotelu razem z moim mężem pod telefonem w oczekiwaniu na wiadomość, czy będzie możliwość, żeby nas Ojciec Święty przyjął. No i wieczorem – nie pamiętam,

były jakieś konferencje i w związku z tym były trudności w kontaktowaniu telefonicznym – wreszcie upragnione: „Jutro rano w kaplicy na prywatnej Mszy świętej”. Potem jeszcze krótkie spotkanie w bibliotece... i żal, że nie mogliśmy wypowiedzieć tego, co czujemy, w sposób, jaki potrafimy najlepiej: poprzez naszą muzykę.

T.S.: Serdecznie dziękuję. Może jest jakieś pytanie, które powinienem postawić, a którego nie postawiłem?

A.D.: Nie. Jeżeli się takie Księdzu nasunie – proszę dzwonić do mnie.

Poznań, czerwiec 1995

OJCZYŻNA WIERSZEM

Tadeusz RÓŻEWICZ

oblicze ojczyzny

*ojczyżna to kraj dzieciństwa
miejsce urodzenia
to jest ta mała najbliższa
ojczyżna*

*miasto miasteczko wieś
ulica dom podwórko
pierwsza miłość
las na horyzoncie
groby*

*w dzieciństwie poznaje się
kwiaty zioła zboża
zwierzęta
pola łąki
słowa owoce*

ojczyżna się śmieje

*na początku ojczyżna
jest blisko
na wyciągnięcie ręki*

*dopiero później rośnie
krwawi
boli¹*

¹ Wiersz ten znajduje się m.in. w tomie *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 321.

Ks. Jan SOCHOŃ

*Wieczorem, po dniu ciężkim od deszczu,
rozpoznaję ziemię olszyn i delikatnych jodeł,
sosny żywicą pocięte, zapach mleka
rano, przy wodopoju.*

*Lecz czy to na pewno mój kraj?*²

Ludmiła MARJAŃSKA

RZEKI POLSKIE³

*Kraj zaczynamy widzieć poza krajem.
Z oddalenia nabiera właściwego kształtu,
który podobny sercu.*

*To gałęzie rzek
pomagają nam przeżyć widok Neapolu:
panieńska Narew, zaślubiona z Bugiem,
wiejska Wkra i z łacińska brzmiący, senny Liwiec.
Największe i najmniejsze, rozlane wśród łąk
kwitnących kaczeńcami, szczawiem i dziewanną,
podmywające brzegi, niebezpieczne wiosną,
ujęte w betonowe koryta i hojnie
darzące żółtym piachem.*

*Strumienie, gdzie pstrągi,
żywym srebrem błyskają, i wody, gdzie łoś
odbywa swoje gody. Nad brzegami rzek
melancholijnie tkwią zarysy wierzb.
I za tym właśnie tęskni się w Paryżu.*

² Wiersz wcześniej publikowany w tomiku *Paryż i inne wiersze*, Kraków 1989, s. 12.

³ Wiersz publikowany w tomiku *Rzeki*, Warszawa 1969, s. 30.

Ks. Jerzy SZYMIK

OJCZYŻNA. TRYPTYK

Dziadkom
Antoniemu i Teodorowi

I

*Otaczał go pewien rodzaj niefrasobliwości,
bo wiedział jakby więcej niż tu wypadło.
Uparta pogoda oczu
w długich pasmach bólu leczonego wiarą.
Przeźroczysty, zastuchany.
Żyjąc w ten sposób
umiera się niepostrzeżenie
i nie jest się ciężarem
tak teraz jak przedtem.
Tylko
w struktury genetycznych kodów
coraz potężniej
wpisuje się miłość.*

II

*W brązowych tonacjach
fotografii z Westfalii
(Zur Erinnerung..., Bottrop 1918)
wszystko jak należy:
wąsy i falbanki,
zakłete w papier życie,
złudzenie dostatku.
Piętnastoletni
w prawym, górnym rogu,
jeszcze nie wie
(z żywej strony czasu
widać nieco więcej):
powstania i miłość,
synowie, krwotoki,
długie chwile milczenia,
oszustwo historii,
starość niedołączna.
W piętnastoletnich oczach
błysk przeczucia prawdy:
nic się nie ułoży*

*do końca szczęśliwie,
 tęsknota za czułością
 nie spełni się tutaj.
 Ale nie wie,
 jak będzie umierał:
 szczupły i wyniszczony,
 z dziurawą pamięcią.*

III

*Tak mało pamiętam,
 choć byłem kochany
 i noszę w sobie
 ich wiarę i lęk,
 tę samą barwę głosu,
 podobny kształt dłoni,
 zdziwienie wyrażane
 znajomym ruchem brwi.
 Ale wiem:
 ich groby są dowodem
 przeciwko śmierci.
 Nie mogli
 tylko cierpieć, marzyć
 i przegrać w pół kroku.*

Ojcu

*Co mam zrobić, Tato?
 opowiedzieć jak się staczam, dźwigam, żyję?
 jak wygląda moje szczęście w nieszczęściu?
 jak moje dziwactwa i rysy upodabniają się do Twoich?
 zapalić z Tobą papierosa?
 poprawić poduszkę?
 schować okulary,
 które odłożyłeś jesienią, jak to się wszystko stało?
 robić swoje jak gdyby nigdy nic?
 zaufać kielichom na ołtarzach, w których nasza bezradność?*

Nie wiem.

Milczysz, jak zawsze daleki od patosu.

Wrastam cicho w Tego, który jest i Ojcem, i Synem.

maj '90

Mamie

*nad nami trzy barwy:
siność,
róż potyskujący
i blady, chorowity błękit.
A przy nas świerszcze, ich cykanie wytrwale.
Też nowy księżyc, ostry sierp. Srebrzystość sama.
Za nami odgłosy dzieci, uderzenia piłki.
Ze wzgórza, zza mgły, świst siekiery,
zwielokrotniony krzyk rozszczepianego drzewa.
Ty ubrana na biało.
Tylko kreski czarne na niedzielnym sweterku,
jak przypomnienie ciemnej strony bycia.
Świeca, spokój.*

*Barwy sierpnia.
Zapowiedzi, tajemnice, wdzięczność*

18 sierpnia 1996 r.

Paweł PRZYWARA

MARYJA STOJĄCA NA GOLGOCIE

*krzyżowy ogień uczuć i
wyczerpanie
patrzysz
do dna moich oczu
stąpasz po nim
nie schodząc
jak po wodzie
której uląkł się Piotr*

*źródła Twoje
uderzają teraz
w moim sercu
ich brzegami są
skarpy krwi*

*zatrzymaj mnie
w kropli
która wodą i czerwienią naraz jest
rozstania
Synku*

DYSKUSJA O AUTORYTECIE NAUCZYCIELA

Zapis poniższy to owoc dyskusji zorganizowanej 29 października 1996 roku w Lublinie wspólnie przez redakcje kwartalników „Scriptores Scholarum” i „Ethos”. Podstawą do dyskusji stał się artykuł Ireny Sławińskiej *Autorytet nauczyciela?* (opublikowany później w „Ethosie” 1997, nr 1(37), s. 197-200). W dyskusji udział wzięli: Adrian Lesiakowski – student pierwszego roku politologii; Józef Fert – profesor polonistyki KUL; Jan Gałkowski – uczeń liceum; Dorota Chabrajska – nauczycielka liceum prywatnego i redaktor „Ethosu”; Jarosław Merecki SDS – filozof, sekretarz redakcji „Ethosu”; Anna Kawalec – nauczycielka liceum; Danuta Kurczab – nauczycielka liceum społecznego; Jerzy Cieszkowski – konsultant Wojewódzkiego Ośrodka Metodycznego; Henryk Czarniawski – psycholog; Wojciech Chudy – filozof, zastępca redaktora naczelnego „Ethosu”; Sławomir J. Żurek – polonista, redaktor naczelny „Scriptores Scholarum” oraz profesor Irena Sławińska. (Poniższa publikacja ukazuje się równolegle w obydwu kwartalnikach).

Adrian LESIAKOWSKI

SZKOŁA TO LUDZIE

Warto na początku zdefiniować przedmiot dyskusji, zadając pytanie: Co to jest autorytet nauczyciela? Odwołam się w tym miejscu do ojca Józefa M. Bocheńskiego (niewątpliwego autorytetu). Ów wybitny filozof pisze: „Mówimy, że jeden człowiek jest autorytetem dla drugiego w pewnej dziedzi-

nie dokładnie wtedy, kiedy wszystko, co należy do tej dziedziny i zostało przez pierwszego podane z naciskiem do wiadomości drugiego (np. w postaci nauki, rozkazu, itp.), zostaje przyjęte, uznane przez tego ostatniego. Istnieją dwa rodzaje autorytetu: autorytet znawcy, specjalisty, nazywane uczenie «epistemicznym», i autorytet przełożonego, szefa, zwany «autorytetem deontycznym». [...] nauczyciel w szkole [jest] autorytetem epistemicznym w geografii dla ucznia tej szkoły. Autorytetem jest natomiast dla mnie ktoś dokładnie wtedy, kiedy jestem przekonany, że nie mogę osiągnąć celu, do którego dążę, inaczej niż wykonując jego rozkazy” (J. Bocheński, *Sto zabobonów*, Kraków 1993). Zatem czym jest autorytet nauczyciela i jakie czynniki stanowią o jego zaistnieniu?

Autorytet nauczyciela, wychowawcy jest po części ustanowiony na przesłankach natury epistemicznej (wiedza nauczyciela), ale także i deontycznej (świadomość ucznia, że bez wykonywania poleceń nauczyciela nie osiągnie celu edukacji).

Profesor Irena Sławińska w swoim artykule trafnie wyróżnia czynniki, które są niezbędne dla budowania autorytetu nauczyciela-wychowawcy, pisząc między innymi: „Nieustanne s a m o k s z t a ł c e n i e nauczyciela – to chyba jeden z podstawowych warunków jego autorytetu: nie można w tym względzie oszukać młodzieży!” Przy okazji „oszukiwania ucznia” chciałbym (jako student, a więc również uczeń) zwrócić uwagę na wyczulenie młodych ludzi na autentyczność nauczyciela. Częste (choć nie za częste!) przyznanie się do „nie wiem” pozornie powoduje krótkotrwałą utratę autorytetu, jednak w perspektywie, właśnie przez uautentycznienie osoby, umacnia go.

Jako element budujący ów nauczycielski autorytet wymienia profesor Sławińska także ofiarność i bezinteresowność pedagoga. Należy jednak pamiętać, że w sytuacji, gdy nauczyciele (w większości polskich szkół) są przede wszystkim mianowanymi (i nienaruszalnymi) urzędnikami państwowymi, bardzo trudno o hołdowanie tym wartościom (oczywiście istnieją wyjątki). Ethos urzędnika (o którym dzisiaj zresztą też trudno mówić) to przecież nie to samo, co ethos nauczyciela.

Warto również wspomnieć o szacunku dla ucznia, o którym pisze Irena Sławińska. Szacunek to rzeczywiście wartość, która nie powinna ulegać trendom i modom młodzieżowym, lecz powinna służyć dowartościowaniu ucznia. (Choćby przez tak zdawałoby się błahą rzecz jak miast przechodzenia na „ty” przez nauczyciela – zwracanie się do uczniów per „pan”. Sam miałem przyjemność spotkać się z takim podejściem już w szkole średniej, gdy byłem uczniem Prywatnego Katolickiego Liceum Ogólnokształcącego im. ks. K. Gostyńskiego w Lublinie.)

Wreszcie nauczyciel powinien w odpowiednim momencie pozostawić uczniowi maksimum autonomii (lecz dopiero po zbudowaniu szkieletu intelektualno-etycznego). Uczeń musi mieć jednak właściwe (motywuujące do aktyw-

ności) środowisko i cel. Postawienie we właściwym czasie na s a m o k s z t a ł - c e n i e ucznia w perspektywie daje szacunek dla odważnego nauczyciela.

Kończąc chciałbym spróbować odpowiedzieć na pytanie wieńczące artykuł profesor Sławińskiej: „Czy współczesnej szkole i świadomym tych wszystkich zagrożeń pedagogom uda się przywrócić nie tylko autorytet nauczyciela, ale i szacunek należy wiedzy i kulturze?” Współczesna szkoła to mimo wszystko nadal ludzie, także młodzi, także uczestnicy tej debaty i jej odbiorcy.

Józef FERT

SŁUŻYĆ PRAWDZIE...

Zastanawiam się nad tym, co jest przedmiotem naszego spotkania. Pierwsza rzecz: czy istnieją dzisiaj – w społeczeństwach biegnących do demokracji, do liberalizmu – warunki do zaistnienia autorytetów? Czy nie ma tu jakiejś kolizji między demokracją, a więc założoną równością, a autorytetem.? Autorytet przecież kojarzy się jednak z pewną hierarchią. Czy nie weszliśmy jako społeczność globalna w strefę abnegacji wobec autorytetu? Wydaje mi się, że dzisiaj istnieje wyraźna tendencja, aby podważać wszelkie autorytety. Dzisiaj też bardzo często mylimy autorytet z popularnością. Jest to tendencja, aby istnieć w sposób „gwiazdorski”. Kolejna sprawa, nad którą się zastanawiam, to: czy autorytety są potrzebne? Może minęły już takie czasy, może już dzisiaj możemy się obyć bez autorytetu? Może instytucje życia publicznego zastąpią nam te osobiste autorytety? Prawda, że w niektórych dziedzinach autorytet jest wręcz nieodzowny, a w niektórych wydaje się niepotrzebny. Na przykład kolejarz nie musi być autorytetem, ma być porządnym kolejarzem. Urzędnik również nie musi być autorytetem, ma być po prostu porządnym urzędnikiem. Natomiast nauczyciel jest w zupełnie innej sytuacji. Nauczyciel, oprócz tego że powinien być dobrym urzędnikiem, musi przerastać tę średnią, która autorytetem być nie musi. Dlatego, że on s o b ą uczy, on w s o b i e skupia największą energię dydaktyczną. Inaczej przecież nasze dzieci mogłyby być kształcone w inny sposób, na przykład przez jakieś media. Tymczasem dzieci chodzą do szkoły i podobno na początku nawet bardzo chcą do niej chodzić. Nauczyciel jest więc zmuszony, w pewnym sensie jest popychany ku temu, aby być autorytetem. Ale tu właśnie grozi nam największe niebezpieczeństwo: manipulacji autorytetem, zawłaszczenia przez instytucje, które nauczyciela zatrudniają. Mamy w Polsce wiele przykładów ruchów w oświacie, które w ten właśnie sposób zniszczyły skutecznie autorytet nauczyciela jako powołania. Możemy się więc przed tym niebezpieczeństwem chronić, jeśli poznamy i uznamy war-

tości, które obowiązują nas wszystkich. Nadrzędna wartość, która musi się znaleźć w centrum relacji między uczniem i nauczycielem, to prawda. Jeśli i uczniowie, i nauczyciele tę wartość uznają – czyli uznają się nawzajem w obliczu tej wartości – to wtedy wody pedagogiki otworzą się szeroko, wtedy spełni się rola autorytetu nauczyciela. Autorytet nauczyciela ma służyć prawdzie, jeśli służy czemuś innemu, z pominięciem prawdy, po prostu wyrodnieje...

Jan GAŁKOWSKI

NAUCZYCIEL Z WYBITNĄ OSOBOWOŚCIĄ – MISTRZ

Wydaje mi się, że na wstępie potrzebny jest pewien podział, żeby wiedzieć wyraźnie, o czym mówimy. Autorytet nauczyciela – ale jakiego nauczyciela, którego? Trzeba uwzględnić podział na autorytet nauczycieli jako pewnej grupy społecznej i autorytet konkretnego nauczyciela, tego mojego wychowawcy, mojego biologa, itd. Ten podział ma znaczenie, bo istnieją pewne cechy, które obniżają autorytet nauczycieli jako grupy społecznej. Wszyscy wiemy, że nauczyciele w Polsce nie zarabiają najlepiej, i to może obniżać ich autorytet. Ale jeśli ma się na myśli konkretnego nauczyciela, to może to zupełnie nie mieć znaczenia.

Na autorytet nauczyciela składa się bardzo wiele rzeczy. Mówiono już tutaj między innymi o wykształceniu, ofiarności, bezinteresowności, poczuciu służby. Wydaje mi się, że do takich cech podstawowych należą także kompetencje merytoryczne: żeby wiedzieć, co się mówi, i znać cele tego, co się mówi. Trzeba więc mieć jakiś szerszy horyzont. Uczeń się uczy czegoś więcej, i to ma jakiś cel, bo on z tą wiedzą ma później żyć.

Nauczyciel, który ma autorytet, to dla mnie człowiek, który wie, czego chce i co chce przekazać uczniowi. Wydaje się, że trzeba w tym miejscu dodać coś więcej. Mianowicie są nauczyciele (nie ma ich zbyt wielu, ale to naturalne), którzy oprócz wymienionych już cech, mają wybitną osobowość. I taki nauczyciel jest dla mnie mistrzem!

Muszę jeszcze jako uczeń odnieść się do dwóch spraw, o których pisze pani profesor Sławińska. Czytamy: „Kodeks «praw ucznia» przedstawia nauczycielom rejestr obowiązujących ich zakazów. Kodeks z pewnością wymierzony jest w autorytet nauczyciela jako votum nieufności”. Kiedy to przeczytałem, to się naprawdę bardzo zdziwiłem. Bo człowiek niestety idealny nie jest i od wieków dąży do wytworzenia pewnych form prawa, które rządziłyby wzajemnymi kontaktami ludzi. Czymś takim jest dla mnie właśnie Kodeks Praw Ucznia. Myślę, że w żaden sposób nie ogranicza on nauczyciela. Bo jeśli mam do

czynienia z dobrym nauczycielem, to nie wiem, czy mu ten dokument przeszkadza. W zeszłym roku przygotowywałem projekt takiego kodeksu w mojej szkole. Były tam takie zapisy, jak: „prawo do godności”, „do posiadania własnych poglądów”, a także „do zapowiedzianej tydzień wcześniej klasówki”. Czy to jest ograniczenie nauczyciela? Dobry nauczyciel w sposób naturalny kodeksu przestrzega, przejmuje się nim nauczyciel zły...

Nawiązując jeszcze do problemu stresu w szkole mam taką uwagę. Przygotowując się do tej wypowiedzi starałem się dużo rozmawiać z moimi koleżankami i kolegami ze szkoły. I dla nas jest to oczywiste, że jeśli w szkole jest za dużo stresu, to wtedy trudno się uczyć. Z drugiej strony jednak, gdy jest go za mało, brakuje dyscypliny, a ona także jest potrzebna. Czyli jak zawsze potrzebny jest „złoty środek”.

Była tu także mowa o zalewie kultury masowej z hasłami relatywizmu. Ja też to widzę, ale widzę także bardzo wielu ludzi w moim wieku, którzy się z tym nie godzą, starają się zachować swoje własne poglądy, choćby te najbardziej niemodne: że istnieje jakaś Prawda, jakiś cel każdego działania...

Myślę, że dobry nauczyciel płacze nad młodzieżą, ale tylko w domu. W domu ma prawo, w szkole nie!

Na koniec kilka postulatów, jak zwiększyć autorytet nauczyciela. Po pierwsze: każdy nauczyciel, który zyskał autorytet u jednego ucznia, powinien myśleć, co zrobić, aby być autorytetem dla całej grupy. Po drugie: nauczyciele też nie biorą się znikąd i trzeba ich wychowywać! Słyszałem w radiu wypowiedź ministra szkolnictwa, który mówił, że teraz przyjmują coraz więcej studentów na uczelnie, więc będziemy mieć dużo świetnych nauczycieli. Tylko kto ich będzie uczył? Nie ma w Polsce tylu dobrych nauczycieli, aby odpowiednio formować studentów! Koło się zamyka. Nauczycieli trzeba więc nieustannie uczyć; oprócz wysuniętego przez profesor Sławińską postulatu samokształcenia, istnieje jeszcze potrzeba przygotowania nauczycieli już na studiach.

Dorota CHABRAJSKA

AUTORYTET NAUCZYCIELA – AUTORYTET SZKOŁY

Pytanie, czy młody człowiek oczekuje od nauczyciela, że będzie on dla niego autorytetem, to przewodni motyw dzisiejszej dyskusji. To również pytanie, czy nauczyciel ma dziś do spełnienia jakąkolwiek inną rolę poza sprawnym przekazywaniem wiedzy. Wydaje się, że nie sposób udzielić negatywnej odpowiedzi na te pytania. Jest bowiem faktem, że jako nauczyciele, towarzyszymy młodym ludziom w bardzo ważnym okresie ich życia: kiedy odkrywają oni

świat wartości i wyborów moralnych, gdy w sposób szczególny uwrażliwieni są na nieautentyczność, nieuczciwość, na niewierność głoszonym poglądom i przekonaniom w okresie, gdy zdarza się, że odrzucają świat ludzi dorosłych z powodu jego niedoskonałości, a często zakłamania i obłudy. Będąc więc z uczniami na co dzień, naszą postawą, wartościami, którymi kierujemy się w codziennym postępowaniu (nie zaś deklaracjami słownymi!), przekazujemy uczniom pewną informację o świecie ludzi dorosłych, pewien obraz tego świata. Od treści tej informacji zależy to, czy stajemy się dla młodzieży autorytetami, czy przeciwnie – jesteśmy nośnikami wpływu wręcz demoralizującego. Warto przyjrzeć się bliżej treści tej informacji.

Niestety, nie jest ona optymistyczna ani budująca. Obecna sytuacja polskiej szkoły narzuca bowiem warunki, w których postawa nauczyciela z konieczności sprowadza się do przyjęcia roli w z góry założonym scenariuszu. Można by sądzić, że rozpoczynający naukę w liceum ogólnokształcącym uczeń ma prawo oczekiwać od szkoły, że po jej ukończeniu, po pomyślnym zdaniu egzaminu maturalnego, będzie również w stanie zdać egzaminy wstępne na studia. Rzeczywistość okazuje się zupełnie inna. W przepełnionej (trzydziestokilkusobowej) klasie „jest pytany”, czyli ma osobisty kontakt z nauczycielem, nie więcej niż dwa razy w ciągu semestru. Jego oceny są często przypadkowe, nie odzwierciedlają posiadanej wiedzy. Bywa, że aż do czwartej klasy pozostaje dla konkretnego nauczyciela jedynie numerem w dzienniku. Co więcej, programy szkolne z poszczególnych przedmiotów tylko w niewielkim stopniu pokrywają się z wymaganiami stawianymi kandydatom na wyższe uczelnie. Zdanie egzaminu wstępnego na niektóre kierunki studiów, na przykład na filologię angielską czy medycynę, jest po prostu niemożliwe, jeśli kandydat bazuje na wiadomościach wyniesionych ze szkoły, nawet jeśli opanował je bardzo dobrze. Szkoła jako instytucja, a wraz z nią nauczyciele są więc traktowani – zarówno przez uczniów (szczególnie tych zdolnych, ambitnych, wybierających tak zwane prestiżowe kierunki studiów), jak i przez ich rodziców – jako twór sztuczny, fasadowy, a uczęszczanie do niej jako koszt dopuszczenia do egzaminów wstępnych na studia. Ci właśnie najlepsi uczniowie uczą się (nie: douczają się), zdobywają wiedzę poza szkołą. Jest praktyką, że jak w ósmej klasie, przed egzaminami do liceów „idzie się” na korepetycje, czy płatne lekcje do nauczycieli tych liceów, tak przed egzaminami na studia wyższe uczniowie korzystają z płatnej pomocy pracowników wyższych uczelni. Co więcej, sytuacja ta nie musi prowadzić do korupcji lub nieuczciwości ze strony uczniów czy korepetytorów: uczniowie przygotowani prywatnie przez nauczycieli liceów lepiej zdają egzaminy do szkół średnich od tych, których edukacja zamknęła się w murach szkoły podstawowej. Wyniki egzaminów wstępnych na wyższe uczelnie wskazują natomiast, że lepiej przygotowani są ci, którzy pobierali nauki u nauczycieli akademickich (w ten sposób zostaje „wyśrubowany” poziom na wielu prestiżowych kierunkach studiów).

Taka jest właśnie zasadnicza treść informacji o świecie, którą my – nauczyciele – przekazujemy swoim wychowankom.

Trudno się więc dziwić, że nauczyciele są często przez uczniów lekceważeni. Czy może być autorytetem – przewodnikiem po świecie wartości – ktoś, kto podejmując pracę świadomy jest beznadziejności swoich wysiłków w konfrontacji z sytuacją, która faktycznie jest od niego niezależna? Nie mogąc być autorytetami nawet w dziedzinie wykładanych przedmiotów, nauczyciele z konieczności przygotowują uczniów do uczestnictwa w zbiorowej hipokryzji, wobec której uczniowie buntują się, lecz którą ostatecznie akceptują. Czy nie jest to łamanie charakterów młodych ludzi – rzecz znacznie gorsza w sensie moralnym od zwykłej utraty autorytetu?

Jarosław MERECKI SDS

AUTORYTET NAUCZYCIELA – AUTORYTET PRAWDY

Mówi się nieraz, że żyjemy dziś w czasie kryzysu autorytetów. Człowiek współczesny nie chce, aby inni mówili mu, co ma myśleć i co ma robić. Uważa, że ma prawo – i obowiązek – sam rozstrzygać o tym, co uzna za prawdziwe i dobre. Oświeceniowe hasło Immanuela Kanta: „Miej odwagę posługiwać się własnym rozumem” wyszło daleko poza granice filozofii. Co prawda zwraca się uwagę na to, że kryzys przeżywają przede wszystkim autorytety tradycyjne: państwo, Kościół, ostatnio nawet nauka, natomiast pojawiają się autorytety nowe: autorytetami stają się na przykład ludzie często występujący w telewizji, znani piosenkarze czy aktorzy. Są to jednak autorytety działające w sposób ukryty: nie tyle świadomie akceptowane, co raczej przemycane, nie przyjmowane mocą racjonalnego wyboru. Świadomej akceptacji autorytetów nie sprzyja mentalność człowieka demokratycznego, który uważa, że to on ma prawo decydować o wszystkim – nawet o prawdzie. Modny ostatnio prąd kulturowy zwany postmodernizmem bardzo wyraźnie przed prawdą stawia ludzką wolność. Z drugiej strony mentalność człowieka demokratycznego sprzyja nieświadomej akceptacji autorytetów, gdyż łatwo ulega różnego rodzaju sugestiom i manipulacjom, co znamy choćby z kolejnych, coraz sprawniej w tym względzie prowadzonych kampanii wyborczych.

Trudno się zatem dziwić, że w takich okolicznościach na kryzys narażony jest również autorytet nauczyciela. Trzeba tu oczywiście odróżnić autorytet osoby i autorytet urzędu. Co innego decyduje o autorytecie konkretnej osoby pełniącej funkcję nauczyciela, co innego zaś o autorytecie samej tej funkcji. Kwestię autorytetu osoby porusza się tu tylko wtórnie, tej sprawie poświęcone

są zresztą wypowiedzi innych uczestników tej dyskusji. Chciałbym natomiast zapytać o źródła autorytetu urzędu nauczyciela i o to, co mu dziś sprzyja, a co zagraża.

Skąd płynie autorytet nauczyciela? Ostatecznym, najgłębszym źródłem autorytetu nauczyciela – jak zresztą każdego innego autorytetu – jest sama prawda. Prawda zobowiązuje. To ona jest pierwszym autorytetem, a nauczyciel może być autorytetem tylko dlatego, że służy prawdzie. O tyle służy też człowiekowi, dla którego poznanie, wiedza to jedno z podstawowych dóbr. Dlatego nauczyciel nie może służyć takiemu czy innemu ustrojowi politycznemu, nie może być ideologiem, gdyż wówczas ze sługi prawdy przemienia się w mniej lub bardziej zręcznego manipulatora (że nie jest to możliwość tylko teoretyczna, o tym wiemy dobrze z naszych powojennych dziejów).

Z drugiej strony egzystencjalna sytuacja człowieka jest taka, że nawet wiedza potrzebna do fizycznego przetrwania przekazywana mu jest w procesie nauczania. Uczymy się panowania nad swoim ciałem, uczymy się języka, uczymy się praw rządzących światem i ludzkim życiem. Cały ten proces nie byłby możliwy bez nauczycieli. Radzenie sobie w coraz bardziej złożonym świecie wymaga zresztą coraz bardziej zaawansowanej wiedzy. Stąd możemy chyba powiedzieć, że autorytet nauczyciela jest w pewnym sensie wymogiem ludzkiej natury.

Co sprzyja, a co zagraża dziś autorytetowi nauczyciela? Sprzyja mu na pewno zapotrzebowanie na fachowość, profesjonalizm w społeczeństwie kierującym się zasadami gospodarki rynkowej. Renomowane szkoły nie narzekają na brak kandydatów. Współczesne społeczeństwa tak zwanego rozwiniętego świata cenią jednak przede wszystkim wiedzę techniczną, umiejętność panowania nad światem natury bądź kierowania zespołami ludzi. Bardziej interesują się środkami niż celami, te ostatnie pozostawiając raczej dowolności jednostek. Dlatego dużo gorzej wygląda sytuacja autorytetu nauczyciela jako wychowawcy, jako przekaziciela mądrości życiowej, którą zebrały przeszłe pokolenia. Kryzys przechodzi edukacja humanistyczna. W wydanej niedawno w Polsce książce *Umysł zamknięty* Allan Bloom dowodzi, że współczesna edukacja amerykańska przechodzi poważny kryzys, ponieważ uczniowie i – co gorsza – wielu nauczycieli straciło wiarę w wychowawczą rolę urzędu nauczyciela. Szkoła, uniwersytet przestały być w dużej mierze miejscami umiłowania mądrości. Zdaniem Blooma kryzys ten jest niebezpieczny przede wszystkim dlatego, że wiąże się z nim błędne przekonanie, iż można nauczyć się dobrego życia bez poważnej konfrontacji z mistrzami myślenia o człowieku: z myślą Platona, Arystotelesa czy Szekspira.

Jednym z przesądów naszego czasu jest przekonanie, że nie istnieje żadna obiektywna miara człowieczeństwa i dlatego nie potrzebujemy nauczycieli dobrego życia. Jeśli takich nauczycieli zabraknie, ich miejsce zajmą manipulatorzy i ideologowie.

Anna KAWALEC

GIĘBOKIE KORZENIE KRYZYSU AUTORYTETU NAUCZYCIELA

Zanim przejdę do komentarza do tekstu profesor Ireny Sławińskiej, który stanowi podstawę naszej dzisiejszej dyskusji, chciałabym poczynić następującą uwagę. Ideał nauczyciela nieustannie kształcącego siebie i innych oraz bezinteresownego i oddanego pracy wychowawczej, o którym pisze Pani Profesor, stał mi się bliski podczas studiów pod jej kierunkiem. Rzeczywistość szkolna, w której spełniam funkcję nauczyciela od dwóch lat, przyjmuje nieco odmienny model pedagoga. Dlatego nie jest mi łatwo zająć w pełni obiektywne stanowisko wobec tej wizji nauczyciela.

W swoim artykule Pani Profesor skupia się na cechach osobowościowych nauczyciela warunkujących jego autorytet, na braku zainteresowania literaturą wśród młodych (relaks nastolatków, ubogi zestaw lektur dla liceów) oraz na utracie wiarygodności słowa. Warto tu jednak zwrócić uwagę na dwa rodzaje przyczyn powodujących kryzys postaw nauczycieli, o którym pisze Profesor Sławińska.

Pierwszy rodzaj przyczyn to uwarunkowania systemowe szkolnictwa, wywodzące się z okresu PRL-u. Ze względu na mój brak kompetencji w tym zakresie wolałabym oddać głos bardziej doświadczonym i obecnym na tym spotkaniu osobom.

Drugi rodzaj przyczyn to kryzys poglądów. Mam tu na myśli te poglądy, które dają początek kryzysowym postawom nauczycieli, oraz te, które sankcjonują taki stan rzeczy. Poglądy sankcjonujące głosi się w imię wychowania bezstresowego, autonomii, absolutnej wolności człowieka, jego autokreacji i spontaniczności. Aby wskazać poglądy dające początek kryzysowym postawom nauczycieli posłużmy się raz jeszcze rozróżnieniem, wprowadzonym przez Józefa M. Bocheńskiego, na autorytet deontyczny (autorytet przełożonego) oraz epistemiczny (autorytet eksperta).

Poglądy dające początek kryzysowi autorytetu deontycznego wyrażane są przez te teorie społeczne, które akcentują rolę jednostki i jej swobody (np. permissywizm moralny). O sile oddziaływania tych teorii świadczy dezintegracja społeczeństw przez ich zindywidualizowanie, a niekiedy anarchię wewnętrzną (sekty, subkultury).

Poglądy dające początek kryzysowi autorytetu epistemicznego zakorzenione są mocno w postmodernizmie. To, po pierwsze, odrzucenie prawdy oraz obiektywności i traktowanie ich jako konstruktów społecznych. Po drugie, podkreślanie omylności człowieka, ustawiczna niepewność i kwestionowanie jakiegokolwiek punktu oparcia (ironia, żart, dekonstrukcja). Po trzecie, świadome lekceważenie osiągnięć nauk przyrodniczych i niewiara w jakiegokolwiek

osiągnięcia w naukach humanistycznych. Zatem generalne kwestionowanie autorytetu nauki, a co za tym idzie – nauczyciela.

Myślę, że zrozumienie istoty kryzysu autorytetu wymaga z r e f l e k t o w a n i a poglądów, które dają początek postawom kryzysowym nauczycieli, oraz poglądów sankcjonujących taki stan rzeczy. Przemyślenie tej sytuacji może stanowić pierwszy krok na drodze do przezwyciężenia tego kryzysu bez względu na to, czy w świadomości społeczeństwa nauczyciel będzie autorytetem lub przewodnikiem dla mniej doświadczonego drugiego człowieka.

Danuta KURCZAB

ZAWÓD I POWOŁANIE

W kilku wypowiedziach moich przedmówców dostrzegłam potwierdzenie własnych refleksji i obserwacji, co ośmiela mnie do ich wypowiedzenia. Zabrzmiałoby to bowiem może zbyt kategorycznie, ale nie wierzę, aby obecna dyskusja na temat autorytetu nauczyciela mogła być w pełni konstruktywna. Co więcej, podejrzewam, że zbiorowy lament wokół jego upadku może w efekcie przynieść szkole więcej szkody niż pożytku. W dalszej wypowiedzi, korzystając z własnych doświadczeń, postaram się to uzasadnić.

Artykuł profesor Ireny Sławińskiej potwierdził moje intuicyjne przypuszczenia dotyczące pewnych ogólnych przemian szkolnej rzeczywistości. Wydaje się, że dawniej (profesor Sławińska wspomina szkołę przedwojenną) nauczyciel rozpoczynający pracę z młodzieżą wchodził do klasy mając za sobą siłę autorytetu szkoły jako takiej. Obdarzony był pewnym danym mu z góry kredytem autorytetu i zaufania, które mógł stracić, ale także mógł umocnić i utwierdzić.

Współczesny nauczyciel niczego już stracić nie może. Wchodzi bowiem do klasy, która od początku obserwuje go z nieufnością, i dla której żadnym, założonym z góry autorytetem nie jest.

Powyższa refleksja sprowokowała mnie do wyobrażenia sobie pewnej hipotetycznej sytuacji, do czego i Państwa spróbuję zachęcić. Powróćmy na moment do „błogich” lat pobytu w szkole, wyobraźmy sobie ponownie siebie w szkolnej ławce. Jest początek nowego roku szkolnego, do klasy wchodzi nowy nauczyciel. Zaryzykuję: niech tym nauczycielem będę ja. Więc wyobraźmy sobie, że zgodnie z przyjętym zwyczajem przedstawiam się, mówiąc: „Jestem waszym nowym nauczycielem języka polskiego. Nazywam się Danuta Kurczab i od dziś będę waszym autorytetem”.

Dziękuję Państwu za tę szczerą reakcję i śmiech, który usłyszałam. Potwierdza to bowiem moje przeświadczenie, że przedstawiona sytuacja byłaby co najmniej absurdalna.

Dramat współczesnej szkoły polega jednak na tym, że nauczyciel, co prawda nie wypowiadając przytoczonych tutaj słów, jakże często po wejściu do klasy, już od progu zachowuje się tak, jakby autorytetem rzeczywiście był i okazuje to na różne, nie zawsze godne aprobaty sposoby.

Sądzę, że współczesna szkoła powinna jak najszybciej i ostatecznie uświadomić sobie fakt, że autorytetu nie posiada, i wobec tego faktu zająć stanowisko. To, czego osobiście najbardziej się obawiam, to zachwiania priorytetów. Uważam, że nauczyciel nie może stawiać sobie za cel nadrzędny zamiaru bycia autorytetem. Dlaczego?

Po pierwsze, obligowany do tego na różne sposoby, przez różne kręgi i środowiska, nauczyciel coraz częściej zaczyna od końca i chcąc zdobyć autorytet zastępuje jego pozyskiwanie zwykłym, nieraz brutalnym egzekwowaniem. W ten sposób zamiast autorytetu pojawia się autorytaryzm, który dusi w zarodku nie tylko możliwość, ale nawet chęć podjęcia twórczej współpracy i który narusza istotę dialogu potrzebnego współczesnej pedagogice.

Po drugie, współczesna szkoła musi uświadomić sobie nie tylko fakt, że sama autorytetem nie jest, ale i to, że powierzona jej młodzież, nawet szukając, może nigdy autorytetu nie znaleźć. Co więcej, może ulec autorytetom złudnym, pozornym i fałszywym, dość agresywnie lansowanym nie tylko przez kulturę masową. W tej sytuacji zamiast walki o utracony autorytet zadaniem szkoły powinno stać się raczej kształcenie mądrego, dojrzałego krytycyzmu. Zastąpienie nim typowego dla młodości, lekkomyślnego krytykanctwa to wcale niełatwe zadanie.

W swoich pracach i wypowiedziach moi uczniowie coraz częściej dają wyraz przekonaniu o tym, że świat, w którym przychodzi im dojrzewać, staje się coraz bardziej skomplikowany, niejasny i niejednoznaczny, stawia ich wobec coraz bardziej złożonych decyzji i sytuacji. Dlatego uważam, że współczesny nauczyciel powinien być przede wszystkim mądrym przewodnikiem, kimś, kto umiejętnie poustawia drogowskazy w postaci pewnych uniwersalnych norm, reguł i zasad postępowania, pomocnych nawet wtedy, gdy zabraknie wszelkich wzorów osobowych.

Przytoczę fragment bardzo szczerzej wypowiedzi, jaką wygłosił jeden z moich uczniów w mającej miejsce rok temu publicznej dyskusji: „My nie szukamy autorytetów, my ich nawet nie potrzebujemy. Dlatego, że autorytet zobowiązuje, a my jesteśmy wygodni”. W kontekście tej wypowiedzi wydaje mi się coraz bardziej cenna i aktualna myśl patrona mojej szkoły, który wiele pisał i mówił o wychowaniu do odpowiedzialności. Tymczasem we współczesnej szkole zaczyna jej coraz bardziej brakować. Po obu stronach. Zarówno nauczyciele, jak i uczniowie zbyt często znajdują dla siebie usprawiedliwienie

w znanych nam i wspomnianych już oświatowych bolączkach i absurdach. Do zaniku jednostkowej, indywidualnej odpowiedzialności przyczynia się depersonalizacja kontaktów nauczyciela i ucznia. Trudno przejawiać i kształtować odpowiedzialność w szkole, w której uczeń zamiast imienia i nazwiska posiada numer, a nauczyciel jest jedynie „przedstawicielem instytucji”.

Podobnie jak profesor Sławińska nie jestem zwolenniczką nadmiernego liberalizmu ani tym bardziej „mizdrzenia się” do uczniów. Sądzę jednak, także po własnych doświadczeniach, że zbyt wiele bolesnych konfliktów, stresów i urazów szkolnych bierze się z zatracania świadomości tego, o czym przypomina rozważany przez nas artykuł. Tego, że po obu stronach „szkolnej barykady” znajdują się konkretni, jednostkowi ludzie wymagający szacunku. Bez niego nie ma mowy o autorytecie ani też o zaufaniu.

Osobiście sądzą, że to właśnie zaufania brakuje współczesnej szkole najbardziej. I wątpię, czy najsilniejszy nawet przyływ środków finansowych jest go w stanie przywrócić. Na pieniądzu można budować autorytet banku, urzędu, przedsiębiorstwa. Pani Profesor wspomina o powołaniu do zawodu nauczyciela. Wątpię, czy podnoszenie pensji nauczycielskich byłoby najlepszym sposobem na przysporzenie szkole ludzi z tym powołaniem.

Jerzy CIESZKOWSKI

CO Z TYM AUTORYTETEM?

Miałem roztrząsać problem w teoretycznych dyskusjach: ma autorytet czy go nie ma nauczyciel polskich szkół, postanowiłem rzecz sprawdzić u źródła, zadając młodzieży z klasy pierwszej XI LO cztery pytania:

1. Jak rozumiem autorytet?
2. Kto (lub co) jest dla mnie autorytetem w życiu?
3. Czy nauczyciele są dla mnie autorytetami?
4. Jakie cechy osobowe i wartości etyczno-moralne powinny się składać na autorytet nauczyciela?

Klasa liczyła 34 osoby, dwie były nieobecne, a zatem w sondażu uczestniczyło 32 uczniów, ta więc liczba będzie przyjęta za 100 procent.

Odpowiedzi na pytanie pierwsze pozostawały w granicach definicji słownikowych i encyklopedycznych, czyli krótko mówiąc były to odpowiedzi proste, mówiące o poprawnym rozumieniu pojęcia „autorytet”. Oto próbki kilku odpowiedzi na to pytanie.

Aneta (l. 15) – „przez autorytet rozumiem wzór, ideał człowieka, którego warto naśladować”; Magda (l. 15) – „autorytet to pewien wzór człowieka

doskonałego, którego chciałabym naśladować i brać z niego przykład”; Krzysiek (l. 16) – „autorytetem jest dla mnie jakaś osoba, której postępowanie godne jest naśladowania. Osoba ta musi posiadać cechy człowieka szlachetnego, umiejącego poradzić sobie w każdej sytuacji. Na pewno nie wzoruję się na ludziach, którzy przy najmniejszym problemie «rozkładają ręce»”.

W podobnym tonie brzmią prawie wszystkie odpowiedzi: autorytet to wzór, ideał, zespół wartości, które „chcę wcielać we własne życie”.

Kluczowym pytaniem, bo domagającym się odpowiedzi konkretnej, było pytanie drugie. Wymieniono tu dziesięć autorytetów, których kolejność, ze względu na liczbę oddanych głosów, ukształtowała się następująco: pierwsze miejsce – nauczyciele (11 głosów), drugie – rodzice (10 głosów), trzecie – nie mam autorytetu (6 głosów), czwarte – papież (2 głosy), piąte – przyjaciel (2 głosy) i na miejscu szóstym z jednym głosem uplasowały się takie autorytety, jak: Pan Bóg, Wałęsa, wartości Dalekiego Wschodu, przyroda, ja sam (sic!). A więc autorytet Pana Boga, siebie samego i przyrody mają taką samą liczbę zwolenników!

Na pytanie trzecie 28 uczniów, czyli 87%, odpowiedziało – tak, nauczyciele są dla mnie autorytetem; 4 uczniów, czyli 13%, odpowiedziało – nie.

Bardzo interesująco wypadły odpowiedzi na czwarte pytanie. Wymieniono 37 różnych wartości, cech i przymiotów, które winny się składać na autorytet nauczyciela.

Na pierwszym miejscu uplasowała się zdecydowanie wyrozumiałość i tolerancja (17 głosów na 32); na miejscu drugim (ex aequo po 11 głosów) – sprawiedliwość i poczucie humoru u nauczyciela; na miejscu trzecim – umiejętność uczenia (ciekawe prowadzenie lekcji) – 9 głosów; miejsce czwarte i kolejne zajmuje dobroć i szacunek dla ucznia (po 8 głosów); umiejętność kontaktu z uczniem i mądrość (po 7 głosów); cierpliwość (6 głosów); życzliwość wobec uczniów, pomoc uczniowi w trudnych sytuacjach, bycie niekiedy surowym i wymagającym (po 5 głosów); cieszyć się zaufaniem ucznia (4 głosy); nauczyciela powinny cechować: spokój, poświęcenie, wytrwałość, szczerść, uczciwość, niestresowanie uczniów (po 3 głosy); nauczyciel powinien rozumieć ucznia, być dyskretnym, mieć dla ucznia ciepłe słowo, być punktualnym, ciekawie prowadzić lekcje, być demokratycznym, tzn. sprawiedliwym w ocenie ucznia, nie być złym, tzn. „humorzystycznym” (cechy te zyskały po 2 głosy każda); nauczyciel powinien chwalić i wymagać, być grzecznym i kulturalnym, być „człowiekiem”, mieć silną wolę, lubić ucznia, mieć własną filozofię życiową, być pracowitym, być lojalnym wobec ucznia, nie być „szefem”, być sympatycznym, odpowiedzialnym (po 1 głosie).

Oczywiście budowanie jakichkolwiek uogólnień na podstawie tej ankiety prowadziłyby do wniosków ryzykownych i jednostronnych, niemniej jednak wskazuje ona, jaki obraz nauczyciela-autorytetu chciałaby młodzież widzieć i naśladować. Jedno w tej ankiecie jest pocieszające, że młodzież ta ma jeszcze

nie zafałszowany katalog wartości etyczno-moralnych, które chciałyby wcielić w swoim życiu, widzieć u innych, by móc ich naśladować.

Na zakończenie posłuchajmy uzasadnień dwóch uczennic, które na pierwszym miejscu, jako swój autorytet, wybrały nauczycieli.

Edyta (l. 15) – „Dla mnie autorytetem w życiu jest katechetka, pani Rysia, która uczyła mnie religii w szkole podstawowej. Jest to wspaniała kobieta. Bardzo dobrze rozumie młodzież i problemy wiążące się z tym wiekiem. Bardzo dobrze prowadziła lekcje. Potrafiła zainteresować całą klasę swoimi opowiadaniem, w których zazwyczaj nawiązywała do naszego życia. Lekcja miała formę dialogu, w którym uświadamialiśmy sobie pewne normy moralne. Uważam, że moja była klasa bardzo się zmieniła od czasu, gdy pani Rysia wkroczyła w nasze życie. Bardzo ceniłam w niej anielski spokój, pokorę i dobroć. I właśnie za to niekiedy nauczyciele jej nie lubili. Byli pewnie zazdrośni, że każdy uczeń był dla niej przyjacielem. Z powodu tej zazdrości miała mnóstwo kłopotów, wiele zmartwień. Niejednokrotnie zwracając się nam na lekcji – płakała. Strasznie się wszystkim przejmowała. Kiedy się komuś działo krzywda, potrafiła odpowiednio poradzić i pocieszyć. Ze wszystkimi naszymi kłopotami szliśmy właśnie do niej, a ona naprawdę wiedziała, co robić. Niekiedy uczniowie bardziej wierzyli jej aniżeli swoim rodzicom. Spotykaliśmy się też poza szkołą. Organizowała nam ogniska, pielgrzymki itp. Bardzo ją wszyscy kochamy”.

Małgorzata (l. 14) – „Dla mnie autorytetem jest nauczyciel od matematyki ze szkoły podstawowej. Jest to człowiek zrównoważony, wiele czasu poświęca młodym ludziom, aby pomóc im w osiągnięciu własnych celów. Jest człowiekiem poważnym, ale znajduje także chwilę czasu na żarty. Umie dochować tajemnicy. Wszystkie sprawy klasowe załatwiał tylko z nami. Miałam do niego pełne zaufanie. Można z nim było porozmawiać o własnych problemach w cztery oczy, a on starał się od razu pomóc lub coś doradzić. Jest on dla mnie autorytetem, ponieważ znalazłam w jego sercu trochę ciepła i troski o dalszy los młodzieży”.

I jeszcze na zakończenie krótka wypowiedź Emilii (l. 15) o swoich rodzicach: „Autorytetem dla mnie są moi rodzice. Są ludźmi wykształconymi, mają pracę i wspaniałą rodzinę. Ja także chciałabym osiągnąć w życiu to, co oni. Moim marzeniem jest pomyślnie ukończyć liceum i tak jak mama skończyć studia ekonomiczne”.

Warto może jeszcze podkreślić, że dla tych uczniów autorytet nauczyciela został ukształtowany w szkole podstawowej. Ich wypowiedzi miały miejsce zaledwie dwa miesiące po rozpoczęciu nauki w liceum. Stąd też trudno powiedzieć, że wysoko stawiają oni autorytet nauczyciela w obecnej szkole. Może do problemu tego warto wrócić za trzy lata w klasie maturalnej?

Jest zatem nauczyciel autorytetem czy nie jest?

Henryk CZARNIAWSKI

WIARYGODNOŚĆ NAUCZYCIELA

Z dotychczasowych wypowiedzi i składu personalnego uczestników panelu można wnosić, że dyskusja dotyczy przede wszystkim filozoficznych aspektów autorytetu, przynajmniej w założeniach teoretycznych. Dlatego chyba tej dyskusji „patronował” o. prof. Bocheński. Wydaje się, że w odniesieniu do tej problematyki, nieodzowny niemal byłby aspekt psychospołeczny. Otóż z tego punktu widzenia „autorytet” jest pojęciem komplementarnym wobec pojęcia „władza”. W naukach społecznych termin ten oznacza szeroko pojęty wpływ jednej osoby (grupy czy instytucji) na inną osobę (grupę czy instytucję). A więc wywieranie wpływu jest przejawem władzy. Natomiast odbieranie tego wpływu, akceptowanie go lub nieakceptowanie, stanowi istotę autorytetu. Ktoś słusznie zauważył, iż współcześnie, pod wpływem cybernetyki, częściej występuje termin „wiarygodność nadawcy informacji”.

Ważne dla tej dyskusji i tej problematyki jest rozróżnienie kilku rodzajów autorytetu. Przede wszystkim – autorytet formalny i nieformalny. A więc jakby urzędowy, oparty wyłącznie na pozycji czy stanowisku osoby wywierającej wpływ, oraz rzeczywisty, nieformalny, oparty nie na tym, kim jest nadawca, ale – co mówi. W tym świetle wydaje się, że – mimo ogólnego jednak spadku autorytetu w dobie współczesnej – mamy do czynienia z zachwianiem autorytetów formalnych, co uważam za zjawisko korzystne. Takie ujęcie pozwala zrozumieć relację autorytetu do takich pojęć, jak „demokracja” czy „hierarchia”, o których wspomniał prof. Fert. Przykładem może być fakt, że prof. Stefan Swieżawski, mój znakomity Nauczyciel i Wychowawca, potrafił przyjść na prelekcję muzyczną swojego studenta. Nie sądzę natomiast, że autorytet musi być zaprzeczeniem popularności. Prawdziwy autorytet, rzeczowy, często wiąże się z popularnością. Nie zachodzi tu jednak relacja odwrotna: nie każda osoba popularna musi cieszyć się rzeczywistym autorytetem.

Ponadto wśród rodzajów autorytetu należy wymienić następujące: autorytet moralny, autorytet eksperta i autorytet pedagogiczny. Dotyczy to zresztą nie tylko sytuacji nauczycieli. Zajmowałem się tą problematyką przez szereg lat w odniesieniu do kierowników organizacji. W pierwszej kategorii mieści się przede wszystkim najzwyklejsza uczciwość nauczyciela oraz właściwe intencje. Ponadto zapewne poświęcenie i ofiarność, o których tak wyraźnie pisze profesor Irena Sławińska. Uzupełniały to wypowiedzi innych uczestników dyskusji, którzy mówili o miłości nauczyciela do ucznia. Nie sądzę, aby mieli na myśli „otoczkę” emocjonalną. Chodzi tu raczej o miłość jako najwyższy przejaw pozytywnej postawy wobec kogoś. A polega ona na tym, że dobro, interes, potrzeby tego kogoś stawia się wyżej niż własne. Bohaterskim przypadkiem

jest tu oddanie życia za swoich wychowanków (jak na przykład dr Janusz Korczak). Gdy przypominam sobie sylwetki moich nauczycieli i wychowawców (obok prof. Swieżawskiego są to: Julia Narciszko z Wilna oraz Eugenia i Zbigniew Troczewscy z Białegostoku), to istotą ich nauczycielskiej osobowości była właśnie miłość do wychowanków i uczniów. Liczyli się z nami, szanowali nas, starali się zrozumieć, nie szczędzili nam czasu ani trudu w sytuacjach wymagających opieki i poparcia. Pani Julia należała do kategorii tak zwanych siłaczek, a więc osób, które zrezygnowały z małżeństwa, aby całkowicie poświęcić się pracy nauczycielskiej i wychowawczej (ponoć po pierwszej wojnie światowej na Śląsku był to formalny wymóg, stawiany kandydatom do tego zawodu, a raczej – jak twierdzi pani profesor Sławińska – powołania). Dziś aktualne jest chyba stwierdzenie, że rodzina nauczyciela powinna rozumieć jego sytuację i wspierać go w tej – na pewno wymagającej ofiarności – pracy. W celu „odpatetycznienia” pojęcia „powołanie” warto wskazać na transformacyjną teorię kierownictwa amerykańskiego psychologa Baasa. W przeciwieństwie do kierownictwa transakcyjnego (opartego na spełnianiu obowiązków wynikających z umowy) w swej teorii postuluje on wykonywanie również czynności nadobowiązkowych, co warunkuje niestereotypowe funkcjonowanie instytucji.

Dobra znajomość nauczanego przedmiotu stanowi bezdyskusyjny element osobowości nauczyciela oraz podstawę wiarygodności dla uczniów. I wreszcie – zdolność przekazywania uczniom swojej wiedzy oraz kształtowania ich postaw, czyli wychowywania. Ta cecha, niestety, nie zawsze idzie w parze z poprzednią, ale stanowi bardzo istotny warunek skuteczności oddziaływań pedagogicznych. Oczywiście te umiejętności można zdobyć w pewnym stopniu poprzez uczenie się. Jednak nie podczas dwuletniej nauki na przykład w peerelowskich studiach nauczycielskich, które utworzono zamiast bardziej sensownych liceów pedagogicznych. W istotny sposób zaważyło to na osłabieniu autorytetu nauczyciela.

U podstaw tak zwanego autorytetu pedagogicznego i dydaktycznego tkwią także predyspozycje nauczyciela, określona struktura jego osobowości. Wylizanie cech osobowości nauczyciela, warunkujących skuteczne wykonywanie tego zawodu, jak to przedstawił dr Cieszkowski w oparciu o badania ankietowe, jest interesujące. Kojarzy mi się to z tasiemcowymi zestawieniami cech postulowanych u kierowników organizacji przemysłowych i innych. Konieczna jest tu próba poszukiwania cech istotnych, które zresztą nie powinny być wyabstrahowane od kontekstu społecznego. Jest to problem: czy istnieje nauczyciel jako taki, czy też inny nauczyciel powinien być na przykład w podstawówce, w szkole zawodowej, w liceum czy na uniwersytecie? Na podstawie swoich dwudziestoletnich doświadczeń i obserwacji we wszystkich rodzajach szkół za istotne cechy uważam tak zwany spokój pedagogiczny oraz konsekwencję w egzekwowaniu swoich decyzji i poleceń wobec uczniów. W znacz-

nym stopniu pozwala to uniknąć absurdalnego stosowania kar cielesnych i stwarza szerokie pole do oddziaływań pozytywnych. Jeden z moich kolegów ze szkoły podstawowej, który stosował właśnie ostre kary fizyczne, został później napadnięty przez byłych wychowanków. O innym zaś nauczycielu tej szkoły, jej dyrektor powiedział po czterech latach pracy: „ostrzych metod pan nie stosował, myślę jednak, że pana cierpliwe perswadowanie w ciągu tych lat odniosło swój skutek”.

I jeszcze dwie sprawy. Pierwsza: czy uczeń powinien przeżywać w szkole stresy? Jak utrzymuje twórca tego terminu H. Selye, bodźce umiarkowane (tzw. eustresy) tak, i to koniecznie. Bez nich życie psychiczne byłoby niemożliwe. Natomiast bodźce przewyższające jego odporność (dysstresy) – nie. Ponieważ jednak są one nieuniknione, szkoła powinna kształtować u uczniów odporność na dystres. Druga sprawa: kilka razy pojawił się w dyskusji problem relacji między szkołą i rodziną, między nauczycielami i rodzicami. Uważam, że obie te instancje powinny ściśle z sobą współdziałać. (Szerzej na ten temat napisałem w artykule umieszczonym w wydawnictwie ZHP z 1985 roku pt. *Uwarunkowania i formy pracy wychowawczej w szkole*).

Wojciech CHUDY

POTRZEBA PRZEWYCIĘŻENIA PRZESZŁOŚCI

Chciałbym powiedzieć, podsumowując w pewnym stopniu tę dyskusję, że oczywiście na kryzys autorytetu nauczyciela wpływa otoczek kulturowy, która jest niekorzystna (na przykład ekspansywny nurt postmodernistyczny, jak tutaj już zostało zresztą zauważone), a także i to, że uczniowie są nieraz zbyt wymagający, i to, że nauczyciele są zbyt autorytarni... Wszystkie te sprawy oczywiście warunkują ten kryzys autorytetu. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na jeszcze jeden element łączący tę rzeczywistość, na którą wskazywała profesor Irena Sławińska (sama nauczyciel przedwojenny!), z naszymi czasami. Ten faktor kryzysu nauczyciela jest tym, na który zwróciła uwagę – nie rozwijając go – Anna Kawalec. Profesor Sławińska odróżnia bardzo wyraźnie tamte czasy, kiedy istniał autentyczny autorytet nauczyciela, od naszych czasów, kiedy autorytet ten jest bardzo nadwątlony. Coś jednak łączy obie te epoki. Chcę wskazać na linię łączącą nasze i tamte lata.

Mianowicie wiadomo, że grupa zawodowa nauczycieli w okresie międzywojennym związana była w większości ze środowiskiem lewicy. Była to grupa zawodowa nastawiona lewicowo i akceptująca bardziej takie wartości, jak postęp, walka ze wstecznictwem, ciemnotą, zabobonem i kult nauki – niż

religia, prawo naturalne czy lojalność narodowa. Pozytywizm oraz scjentyzm – to były nurty filozoficzne, które wzmocniały tę postawę. Ogólnie rzecz biorąc można powiedzieć, że środowisko nauczycielskie było związane z postawą lewicową i lewicującą, a sam Związek Nauczycielstwa Polskiego był nawet silnie komunizujący. Oczywiście nie zaprzeczało to uczciwości i rzetelności poszczególnych osób należących do tej grupy. Nikt nie powątpiewa w to, że większość ich postaw była autentyczna.

Natomiast jest faktem, że kiedy przyszła PRL, kiedy nastał po wojnie okres komunizmu, nastąpiło administracyjne wzmocnienie tej lewicowości. Wiele osób odpadło, nie przyłączyło się do tego nurtu lub próbowało ocalić swą wewnętrzną uczciwość, ale wiemy przecież o tym dobrze z wielu przekazów, jak nurt dyspozycyjności partyjnej, deformacji ethosu nauczyciela, objął to środowisko w okresie Polski komunistycznej. Było to bardzo ważne narzędzie indoktrynacji społeczeństwa. Nauczyciel był ważnym środkiem wpływu ideologicznego, bodajże, po środkach masowego przekazu, najważniejszym. Tak więc szczególny nacisk kładziono na to, by tę właśnie grupę ludzi zdeformować, aby ich sobie podporządkować i uczynić z nich ludzi dyspozycyjnych. Jak pisze Krzysztof Murawski w artykule *Czy autorytety w Polsce upadają?*, „Szkoła tradycyjnie w czasach PRL-u nie cieszyła się autorytetem, na co miała wpływ odpowiednia polityka państwa, kształtując (i zniekształcając) programy, dobór kadr, płace i klimat nieufności nie sprzyjający ambitniejszym pedagogom [...]. Niezależnie od wysiłku wielu pedagogów z powołania, to szkoła uczyła młodzież «dwójmyślenia» i «dwójmowy»: oficjalnej akceptacji ustroju przy wewnętrznym, głęboko stłumionym niezadowoleniu i buncie. Szkoła inaugurowała oficjalną demoralizację, którą dalej wzmocniała obowiązkowa służba wojskowa i zakład pracy” („Ethos” 1997, nr 1(37), s. 139).

Nie wolno tej tezy traktować bezwyjątkowo, było przecież także w tym okresie wielu wspaniałych nauczycieli. Jednak środowisko to zostało jakby dotknięte chorobą deformacji ideologicznej. Ta ciągłość lewicowości przedwojennej została nawet ostatnio umocniona przez tendencje liberalistyczne, które jakby przejęły dawne sztandary „jedynie słusznego kierunku”. Znane są liczne „przemalowania” dawnych szkolnych urzędników partyjnych na „liberałów” czy „postmodernistów”.

To rzutuje na dzisiejszy kryzys autorytetu nauczyciela i całego środowiska nauczycielskiego. Dopóki nie przezwycięży ono – w formie samooczyszczenia tej złej przeszłości, trudno będzie odbudować ethos nauczyciela i zbudować w Polsce zdrową szkołę.

Sławomir J. ŻUREK

„AUTORYTET NAUCZYCIELA!”

Zacznę od anegdoty, którą przytaczam za „Polityką” (E. Nowakowska, *Żebyś cudze dzieci uczył*, „Polityka” 1996, nr 35): „Po wizytacji nadzoru pedagogicznego nauczyciel zapytał, na jaką ocenę zasłużyła jego lekcja. – Między trzy z plusem a trzy z minusem – odpowiedział z zakłopotaniem wizytator. – To znakomicie! – ucieszył się pedagog. – Tak właśnie ją zaplanowałem. Gdy otrzymam wyższe pobory i nie będę musiał dorabiać poza szkołą, przygotuję lekcje na wyższe oceny!”

Pierwszy wniosek, który brzmi polemicznie wobec artykułu Ireny Sławińskiej *Autoritet nauczyciela?*, jest związany z prawami rynku: „jaka płaca taka praca!” Profesor Sławińska pisze bowiem o bezinteresowności, ofiarności, o zawodzie nauczyciela jako powołaniu i służbie społecznej. W dodatku, jak zdołałem się zorientować z lektury, w przedwojennym systemie edukacyjnym były to postawy powszechne. Rzeczywistość polskiej szkoły dzisiaj jest jednak zupełnie inna.

Primo: Za te pieniądze, które otrzymują polscy nauczyciele, nie da się żyć nawet skromnie. Nauczyciele więc, jeśli mają takie możliwości, są zmuszeni dorabiać i nie dlatego, że „łapią pieniądze w celu podniesienia stopy życiowej”, ale że po prostu pensja nauczycielska nie wystarcza na utrzymanie rodziny. W ten oto sposób pojawia się zjawisko znacznie groźniejsze: rynkiem pracy pozaszkolnej nauczycieli stają się uczniowie, którzy marnie edukowani przez tychże pedagogów, pobierają od nich już całkiem solidnie przygotowane lekcje prywatne. Że jest to zjawisko powszechne, wystarczy inteligentnie zapytać uczniów. O jego powszechności świadczą także pojedyncze artykuły pojawiające się gdzieś w prasie oraz towarzysząca im jednocześnie złowroga cisza, która w tej kwestii zapadła – zarówno uczniowie, jak i nauczyciele bardzo niechętnie wypowiadają się w tej materii. Być może ujawnienie problemu grozi na szerszą skalę demaskacją totalnej indolencji systemu edukacyjnego oraz władz oświatowych. W Polsce istnieje więc pokaźny nielegalny obszar dochodu nie opodatkowanego, drugi co do wielkości obok rynku disco-polo, pornografii i prostytucji. Czy zjawisko to służy podniesieniu autorytetu nauczyciela? I kto jest temu winien: nauczyciel czy anachroniczny system?

Secundo: Nie widać dzisiaj w szkole większego szacunku uczniów do nauczycieli, ale również nie zauważa się szacunku nauczycieli wobec swoich uczniów. Wychowankowie traktowani są z reguły przedmiotowo, z niechęcią, jako przyczyna wszystkich nieszczęść. Z drugiej strony naprawdę trudno traktować tych młodych ludzi inaczej w 35-, a nawet 40-osobowej klasie. W tak licznej grupie nauczyciel nie ma nawet czasu, aby z uczniem po prostu poroz-

mawiać, a cóż dopiero „otoczyć przyjaźnią i akceptacją”. Szkoła polska nie jest dziś na pewno placówką dydaktyczno-wychowawczą, za to coraz bardziej, przez swoją masowość, zaczyna przypominać stację obsługi edukacyjnej.

Irena Sławińska pisze o tym, że autorytetowi nauczyciela nie służy „słabe wyposażenie intelektualne oraz niewielkie horyzonty naukowe”. To prawda, w szkolnictwie podstawowym wyższe wykształcenie pedagogiczne posiada niewiele ponad 50% zatrudnionych, w średnim jest pod tym względem już lepiej (ponad 70%). Stan ten dotyczy zresztą całego społeczeństwa: przecież tylko 7% populacji posiada dyplom uniwersytecki (statystyki uwzględniają w tej mierze absolwentów wszystkich instytucji, które w latach 1955-1996 zdobyły prawo nadawania tytułu magistra, a więc i Wyższą Szkołę Pożarnictwa (z całym szacunkiem dla tej instytucji), i Wrocławski Uniwersytet Marksiowsko-Leninowski. Jednak głównej przyczyny nie doszukiwałbym się w braku kompetencji merytorycznych nauczycieli, bo patrzę na ten problem bardziej optymistycznie niż Pani Profesor, lecz raczej w bezmyślności tego środowiska, które niewolniczo realizuje przestarzałe programy, stosując przy tym anachroniczne metody nauczania (indoktrynowanie jednostki, antypragmatyzm oraz erudycyjno-encyklopedyczna dydaktyka). Wydaje się, że model ten jako główny cel stawia przed sobą „wyprodukowanie” uległych, pokornych poddanych na wszystkich szczeblach – od przedszkolaka po profesora uniwersyteckiego. Nauczyciele w Polsce stanowią środowisko najbardziej bierne (mimo licznej reprezentacji w parlamencie), które z dziką zaciekłością protestuje przeciwko uruchomieniu zasad wolnorynkowych w oświacie, okopując się w szanćcach tak zwanej karty nauczyciela, komunistycznej zdobyczy poprzedniej epoki, która gwarantowała miernotom pedagogicznym bezpieczną wegetację w murach szkolnych. Dzisiaj w Polsce istnieje przede wszystkim potrzeba formowania mądrego, aktywnego i nowoczesnego środowiska nauczycielskiego i jest to postulat w tej dyskusji skierowany pod adresem uniwersytetu, bo wydaje się, że tu jest „pies pogrzebany”!

Chcę zakończyć optymistycznie, gdyż generalnie zgadzam się z głównymi тезami artykułu Ireny Sławińskiej. Różni nas jednak punkt widzenia. Patrzymy bowiem na to samo zjawisko z dwóch różnych perspektyw historycznych i społecznych. Różni nas także interpunkcja stosowana w tytule. Pani Profesor umieściła tu znak zapytania, u mnie widnieje w tym miejscu wykrzyknik!

Leszek S. KOLEK

MAGIE POEZJI

„Mamy szczęście, że przyszło nam żyć w czasach, w których on tworzy” – już w połowie lat osiemdziesiątych pisał w recenzji z kolejnego tomu poezji Seamus Heaney’a znany krytyk John Carey. Ów hołd złożony żyjącemu pisarzowi, zupełnie niezwykły w krytyce angielskiej, doczekał się potwierdzenia zaledwie dziesięć lat później, gdy w 1995 roku międzynarodowa społeczność literacka przyznała Heaneyowi literacką Nagrodę Nobla. Opinia Careya znalazła innego rodzaju potwierdzenie w wypowiedzi profesora literatury angielskiej w Oxfordzie, Bernarda O’Donoghue’a, który w swym wspomnieniu o działalności Heaney’a w tymże uniwersytecie w latach 1989-1994, kiedy piastował on szacowne i zaszczytne stanowisko profesora poezji, podkreślał szczególnie pracowitość poety, łatwość komunikacji ze słuchaczami, a nade wszystko jego „bogata, pozytywna obecność” w uczelni, w której wobec ogromnej konkurencji bardzo trudno jest przyciągnąć takie tłumy słuchaczy, jakie przychodziły na wykłady poety. Żaden z tych autorów nie odpowiada jednak wprost na pytanie: na czym ma polegać nasze szczęście, że Heaney tworzy w czasach nam współczesnych? A pytanie to jest szczególnie

aktualne w Polsce, gdzie w stosunkowo krótkim odstępie czasu przeżyliśmy aż dwukrotnie uroczystości wręczenia tejże nagrody naszym poetom, Czesławowi Miłoszowi i Wisławie Szymborskiej, zatem nasze szczęście powinno być wręcz potrójne¹.

Wbrew pozorom pytanie to jest całkowicie zasadne, gdyż – niemal parafrazując niechlubne pytanie Stalina o liczbę dywizji papieża – Heaney sam stwierdza: „W pewnym sensie skuteczność poezji jest równa zeru – żaden wiersz nie zatrzymał jeszcze czołgu” (s. 173). Cytat ten pochodzi z książki², której celem jest między innymi właśnie próba udzielenia odpowiedzi na to pytanie, które w zasadzie dotyczy miejsca poezji w świecie współczesnym, natury poezji,

¹ Irlandczycy czekali dłużej, poprzednikiem Heaney’a był bowiem poeta William B. Yeats, wyróżniony literacką Nagrodą Nobla w 1923 r., i choć w międzyczasie przyznano tę nagrodę również Samuelowi Beckettowi w 1969 r., to ze względu na oczywiste różnice w ich pisarstwie Heaney nawiązuje wielokrotnie i bezpośrednio właśnie do Yeatsa.

² S. Heaney, *Zawierzyć poezji*, wybór i opracowanie Stanisław Barańczak, przekład zbiorowy, Kraków 1996, ss. 301, Wydawnictwo „Znak”, seria „Esej”.

jej ważności dla współczesnych. Książka ma także pokazać, na czym polega owa „bogata, pozytywna obecność” poety, którego w Polsce znamy zarówno z wielu wywiadów, szczególnie licznych po otrzymaniu Nagrody Nobla, jak też – jeszcze wcześniej – z przekładów jego poezji: najpierw pióra Piotra Sommera w popularnej antologii poetów angielskich³, a później niezmiernie i jak zwykle znakomitego Stanisława Barańczaka. To właśnie Barańczak, który już wcześniej nakłaniał nas do pokładania ufności w poezji⁴, ponawia teraz swój apel jako autor wyboru i opracowania recenzowanego tomu i pokazuje nam Heaney’a z innej strony – poprzez wybór jego własnych artykułów – jako eseistę, wykładowcę, krytyka i historyka literatury, a nawet pamiętnikarza.

Tom zawiera szesnaście esejów pochodzących z ostatniego ćwierćwiecza, wybranych z trzech zbiorów: *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978* (1980), *The Government of the Tongue* (1988), *The Redress of Poetry* (1995), oraz tekst mowy wygłoszonej przy wręczeniu Nagrody Nobla w 1995 roku, noszący właśnie tytuł *Zawierzyć poezji*, który jednocześnie dał tytuł całej książce. Układ esejów wybranych przez Barańczaka jest klarowny i celowy. Książkę otwierają teksty autobiograficzne, przedstawiające przede wszystkim środowisko rodzinne, narodowe, jak również poetyckie Heaney’a, po których następują prace krytyczne, poświęcone

twórczości innych, ulubionych twórców poety, oraz artykuły programowe, analizujące poszczególne problemy dotyczące koncepcji i statusu poezji; tom zamyka wspaniały hymn na cześć poezji, czyli mowa noblowska, skądinąd znana już polskiemu czytelnikowi z krajowych publikacji.

Bardzo ciekawe są otwierające tom, pierwsze, wczesne teksty, krótkie, migawkowe wspomnienia utrzymane w tonie niemal gawędy, pełne ciepła, choć nie pozbawione odrobiny nostalgii, a nawet gorzkiej ironii. W *Mossbawn* przedstawia Heaney świat własnego dzieciństwa, życie codzienne, które musi toczyć się w miarę normalnie, mimo stale trwającej wokół wojny domowej, środowisko społeczności lokalnych, utrzymujące się podziały, ale i więzy, antagonizmy, ale i poczucie wspólnoty, mieszaną języków, a także sekretne miejsca dziecka, charakterystyczne typy ludzkie i wiejskich ekscentryków. Ujawnia swoje przyszłe poetyckie źródła fascynacji i uzasadnia uporczywą powtarzalność niektórych motywów – mocne zakorzenienie w codzienności i lokalności, w przyrodzie i kulturze regionalnej, obecność legend i mitów, obrazy bagien i torfowisk (esej *Omphalos*). Znajdziemy tu również opisy pierwszych lektur w domu rodzinnym: zawsze obecną literaturę religijną, pierwsze komiksy i klasyczne powieści przygodowe dla młodzieży, historie z dziejów Irlandii, a także zaskakującą lekturę trudnych, dość przygnębiających, choć jednocześnie zawierających rozbudowane elementy liryczne, powieści Thomasa Hardy’ego (*Czytanie*). Natomiast pierwsze kontakty z poezją to przede wszystkim rymowanki ludowe, ballady poetyckie i bardzo ciekawe

³ Por. P. Sommer, *Antologia nowej poezji brytyjskiej*, przekł. J. Anders, P. Sommer, B. Zadura, Warszawa 1983, s. 146-169.

⁴ Por. S. Barańczak, *Zaufać nieufności – osiem rozmów o sensie poezji 1990-1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993.

uwagi o czytanej w szkole klasyce (Byron, Keats), odbieranej – jak pisze Heaney – bez zrozumienia, ponieważ „nie przylegała do rzeczywistości”, lecz mimo to przynoszącej wyraźną przyjemność (*Rymy*).

Kolejny esej, *Belfast*, prezentuje młodzięczy, studencki okres życia Heaney'a i przechodzi jednocześnie do bezpośredniej tematyki poetyckiej, choć na razie dotyczącej bardziej warsztatu twórczego i otoczenia innych poetów. Najważniejsze jest tu chyba opisanie „grupy”, nieformalnego stowarzyszenia kilku bardzo młodych poetów ze środowiska Queens University, oraz wdzięczne wspomnienie postaci Philipa Hobsbauma, „dobrego ducha” i patrona poezji, którego otwarty dom i dyskusje dały tym młodym ludziom „poczucie tożsamości”. Jak pisze Heaney: „dyskutowaliśmy o poezji dzień po dniu z taką intensywnością i stronniczością, że nie mogło to nie pozostawić śladów w nas wszystkich”. Ciekawe jest przy tym ujawnienie braku dokładniejszej znajomości poezji współczesnej („Bob Dylan, nie Philip Larkin”, a można by dodać Dylana Thomasa czy też Teda Hughesa), jednak młodzięcżą ambicją poetów „grupy” z Queens University było raczej wypracowanie własnej koncepcji twórczości poetyckiej, nie zaś uleganie wpływom innych pisarzy.

Po tych dwóch wstępnych esejach, określających „poetyckie korzenie” Heaney'a, następują artykuły, których nie można już tak łatwo streścić, są bowiem zbyt bogate, aby poddawać je recenzenckim uproszczeniom. Szereg z nich to niemal studia, czy może raczej wykłady poświęcone twórczości innych poetów, i to bardzo zróżnicowanych historycznie i geograficznie, na przykład

XVII-wiecznego poety „metafizycznego” George'a Herberta (*Poezja jako zadłośćuczynienie*), XIX-wiecznego poety-jezuity G. M. Hopkinsa (*Ogień w krzemieniu*), współczesnych twórców angielskich, na przykład Ph. Larkina (*Ocean światła*) i W. H. Audena (*Sondowanie Audena*), także poetki amerykańskiej E. Bishop (*Liczenie do stu*) czy Zbigniewa Herberta (*Atlasy cywilizacji*). Dla czytelnika bliżej zainteresowanego historią literatury angielskiej bądź zajmującego się nią zawodowo najciekawsze są przeprowadzane przez Heaney'a analizy konkretnych utworów, czasami niezwykle szczegółowe, wnikliwe i oryginalne, na przykład *Chora róża* Blake'a, *Zakonnica wstępuje do klasztoru* Hopkinsa, kilka utworów Larkina i Bishop oraz G. Herberta *Dźwig, Jarzmo, Miłość (III)*. Nie brak także analiz znanych Heaneyowi w przekładzie wierszy polskich: *Zakęcie* Miłosza, Zbigniewa Herberta *Kołatka* (nawet dwukrotnie), także *Barbarzyńca w ogrodzie* i *Raport z oblężonego miasta*. Heaney nigdy nie jest schematyczny, nie powiela ustalonych sądów krytycznych, zapewne dlatego, że jego odbiór i stosunek do poezji innych pisarzy jest zawsze bardzo indywidualny i osobisty: w końcu, jak sam przyznał, wybiera tylko te utwory, które zrobiły na nim jakieś wrażenie. Jak stwierdził gdzie indziej: „Wierzę w istnienie kanonu literackiego i w przekazywanie tradycji z pokolenia na pokolenie, i w wartość dyskusji dotyczącej tego procesu kontynuacji. Wierzę też w istnienie czegoś takiego, jak kunszt literacki. Na wykładach mówię o poetach, których cenię i podziwiam, i o moich ulubionych wierszach, a także o ich tle historycznym i kulturowym. Nie dokonuję żadnej «dekonstrukcji», lecz raczej

wpisuję je w strukturę, do jakiej moim zdaniem należą”.

W pełni docenić to wyznanie mogą czytelnicy, którzy dobrze orientują się w dzisiejszej sytuacji literatury, krytyki literackiej i teorii literatury na Zachodzie, gdzie właśnie kwestionuje się istnienie kanonu, neguje znaczenie tradycji, odrzuca tezę o ważności autora i tła społeczno-kulturowego literatury, same zaś teksty poddaje się „dekonstrukcji”, czyli jest to wykazywanie sprzeczności między retoryką a przesłaniem utworów, udowadnianie nieuniknionej nieokreśloności wszelkich znaczeń itp. Stwierdzenie Heaney’a ujawnia zatem nie tylko jego znajomość tych zasadniczo postmodernistycznych tendencji, ale i ich wpływ na samego poetę⁵. Świadomie zatem Heaney wybiera stanowisko tradycyjne, nawet konserwatywne, dalekie od różnorodnych awangardowych prądów poetyckich.

Jednak teksty analizujące utwory innych poetów nie stanowią celu samego w sobie – w końcu sam Heaney stwierdza, że „poeta piszący o innym poecie oddaje nam swój autoportret” (*Ocean światła*) – i niemal zawsze prowadzą do uogólnień na temat natury poezji, procesu twórczego i „właściwego” odbioru wierszy. Heaney uważa zatem, że nie można dokonać pełnej analizy dzieła poetyckiego posługując się jedynie intelektem, w sposób czysto racjonalny, prowadzący do „ostatecznych rozwiązań”: niezbędne jest zawsze zaangażowanie emocjonalne, zdanie się na bezpośredni wpływ efektów czysto po-

etyckich, organizacji dźwiękowej wiersza, jego rytmizacji i obrazowania. Jak pisze: „Poezja musi czekać, aż zabrmi muzyka, aż obraz odkryje sam siebie” (s. 155)⁶.

W ten sposób przechodzimy do najważniejszego chyba tematu tej książki, to znaczy do wielokrotnie ponawianej próby określenia istoty poezji, jej roli we współczesnym społeczeństwie, odmian sztuki poetyckiej, czyli do artykułów programowych Heaney’a. Niełatwo jest wydobyć z tych tekstów zwięzłe i jednoznaczne odpowiedzi na stawiane pytania, choć trudność nie wynika z mętnego wywodu, ale ze złożoności zagadnień, gdyż Heaney nie zbywa czytelnika łatwymi uproszczeniami. Mówiąc najogólniej, umieszcza on poezję w szeregu opozycji i w tych sprzecznościach widzi napięcia, które stają się właśnie źródłem twórczości. W jakimś sensie jest to nawiązanie do koncepcji modernistów angielskich z początku XX wieku, do Eliota, Pounda, Yeatsa,

⁵ Dość zaskakujące jest zatem uznanie, z jakim Heaney wyraża się o „dekonstrukcjonistycznym” odczytaniu poezji Audena przez Stana Smitha (s. 188) w recenzowanym tomie.

⁶ Dla polskiego odbiorcy uderzający jest chwilami język Heaney’a w tym tomie, zupełnie inaczej używany niż w jego poezji. Kiedy czytamy: „to właśnie językowa wirtuozeria Bishop tworzy cudowne złudzenie dostępu do czysto przedjęzykowego stanu rzeczywistości. Jako czytelnicy nie wiedzieliśmy o swojej tęsknocie do takiego spełnienia w języku, póki nie zostało nam ofiarowane: nie wiedzieliśmy, że nasze potoczne doświadczenie może zostać podniesione do tak słodkiej, nowej potęgi” (s. 244) – trudno nie dostrzec pewnej kwiecistości, czy wręcz sentymentalizmu w takim stylu. Jest to tym bardziej uderzające, że twórczość E. Bishop, podobnie zresztą jak poezja samego Heaney’a, słynie z prostoty, oszczędności języka, wręcz ascetyczności. Zauważa to zresztą sam Heaney, gdy paradoksalnie stwierdza: „W czasach wielosłownia udowadnia ona jak gdyby, że mniej znaczy więcej” (s. 257).

Stevensa i innych, którzy poszukiwali natchnienia w specyficznym rozumianej energii poetyckiej⁷. Do modernizmu angielskiego nawiązuje też przywołanie słynnej doktryny Ezry Pounda i imażynistów, to znaczy do sławnego zbioru zasad, z których wszystkie złamała poezja Miłosza, jak też duża część twórczości poetów z Europy Wschodniej, wzbudzając tym samym zachwyt i uznanie Heaney'a (zob. esej *Znaczenie przekładu*). Właśnie przełamywanie zasad wskazuje na pierwszą znaczącą opozycję między poezją, którą można nazwać „poezją czystą”, a poezją, która używa tychże środków do celów uznawanych za ważniejsze czy pilniejsze.

Pierwsza z nich to koncepcja poezji jako władzy samej w sobie, poezja anarchii i wizji, tajemnicy, irracjonalności; to „poezja jako magiczna pieśń, sprawa zasadniczo dźwięku i władzy dźwięku, która to władza potrafi powiązać doznania naszego umysłu i ciała w jeden akustyczny kompleks”. Jest to poezja obrazu, faktury i sugestywności, płynąca z natchnienia (Heaney przytacza tu określenie Anny Świrszczyńskiej – „zjawisko psychosomatyczne”, s. 156); to siła, która się sama broni i usprawiedliwia; to klęska woli, efekt wyłonienia

⁷ Heaney pisze we wczesnych esejach o „dawaniu upustu wstrzymywanej energii” (s. 55), o „energii na smyczy” (s. 63), a i w mowie noblowskiej znajdziemy podobną koncepcję, wyrażoną zaskakującym językiem nauko-fizycznym: „Odpowiedniość poezji ma wiele wspólnego z energią wyzwalaną wskutek lingwistycznej reakcji rozszczepienia i stapiania się, ze sprężystością zrodzoną dzięki kadencji, tonowi, rymowi i strofie, tak samo jak z obiektem poetyckiego zainteresowania i z prawdomównością poety” (s. 301n.). Że jest to język charakterystyczny dla angielskiego

się z głębin podświadomości tego, co niekwestionowalne i opalizujące symbolicznymi znaczeniami; poezja „nie spodzianek”, „nieprzewidywalnej konkretności istnienia”; to „magia” lub „łaska”, dzięki której rozwijanie się wiersza powołuje do istnienia „świątynię wewnątrz naszych uszu”⁸.

O ile pierwszą koncepcję Heaney określa za W. H. Audenem postawą Ariela, o tyle drugą reprezentuje postawa Prospera. Można ją także określić mianem poezji apollińskiej; poezja podporządkowana wyższym racjom, religijnym, politycznym, społecznym, moralnym itp., poezja ładu i zobowiązania moralnego (także do przyjęcia samotnej roli świadka); jej funkcją podstawową jest „wytwarzanie mądrych i prawdziwych znaczeń”, panowanie nad naszą emocjonalnością za pomocą inteligencji i pilnej obserwacji ludzkiego doświadczenia. Jest to poezja akceptująca „obowiązek przywracania równowagi” (Heaney cytuje za Simone Weil), stawiająca prawdę ponad pięknem: to wiersze, które „tak usilnie bronią prawdy, że rozważania na temat piękna wy-

modernizmu, przekonuje następujące zdanie H. Kennera o poezji E. Pounda: „Rozbicie idei estetycznej na alotropowe obrazy, jakie pierwszy teoretycznie zaproponował Mallarmé, stanowiło odkrycie, którego znaczenie dla artysty porównać można jedynie do rozszczepienia atomu dla fizyka”.

⁸ Trudno nie przywołać w tym kontekście sławnych poetów, poprzedników Heaney'a, W. B. Yeatsa, autora *Wizji* (1925), i R. Gravesa, twórcy dzieła *Biała bogini. Gramatyka historyczna mitu poetyckiego* (1948), wyznających mistyczną, magiczną i mityczną wiarę w potęgę poezji choćby dla wskazania bogatej tradycji, w którą wpisują się przytaczane sądy Heaney'a.

dają się trywialne” (s. 83); poezja rozumiana jako „skuteczna, niezbędna i podstawowa czynność człowieka” (s. 108).

To zderzenie nie może oczywiście przynieść ostatecznego rozstrzygnięcia. Heaney przytacza jednakowo ważne argumenty za każdą z tych opcji, obszernie je dokumentując wierszami różnych poetów (w pierwszym przypadku: W. H. Audena, E. Bishop, Ph. Larkina, wczesnego T. S. Eliota, także G. Herberta i modernistów, Rilkego, R. Frosta; w drugim: G. M. Hopkinsa, W. Owena, późnego Eliota, Z. Herberta, Cz. Miłosza, I. Ratuszyńskiej, O. Mandelsztama, V. Havla, M. Holuba i wielu innych). Zamiast rozstrzygnięcia Heaney proponuje pozorny kompromis (*Rządy języka*): „Witalność i beztroska poezji, jej rozmiłowanie we własnej mocy twórczej, jej własny radosny wysiłek – są zagrożone zawsze wtedy, gdy poezja przypomina sobie, że podobne troszczenie się o własne przyjemności musi wydawać się afromentem świata pochłoniętemu własnymi niedostatkami, cierpieniami i katastrofami. Czy poezja ma prawo do takiego odosobnienia? Czy nie powinna raczej powściągnąć swojej radości i nasycić pieśni treściami moralistycznymi? ... Czy nie powinna zaprzeć się samej siebie, tak jak najwyraźniej pragnie to uczynić wiersz Zbigniewa Herberta *Kołatka*? ... liryczny wiersz o kołatce mówiący, że liryka jest niedopuszczalna” (s. 163-164).

Ale słowo „zagrożenie” od razu ujawnia, że nie jest to bynajmniej kompromis przyznający obu postawom jednakową ważność, natomiast kilka stron dalej Heaney stwierdza wprost, że „poezja stanowi własną rzeczywistość i bez względu na to, jak bardzo poeta chce

poddawać się naciskom rzeczywistości społecznej, moralnej, politycznej czy historycznej, ostateczną wierność musi okazać wymaganiom i obietnicom dzieła sztuki” (s. 166).

Ilustracją tej tezy ma być cytat z Biblii, przypowieść o cudzołożnicy z Ewangelii św. Jana (8, 3-11), który Heaney opatruje komentarzem: „Rysunek tych postaci jest jak poezja, jest zerwaniem ze zwykłym życiem, ale nie ucieczką od niego. Poezja, tak jak przedstawione pisanie, jest arbitralna i nadaje tempo w każdym możliwym sensie tego słowa. Nie powiada ona do oskarżającego tłumy ni do bezbronnej oskarżonej: «Oto teraz nastąpi rozwiązanie», nie chce być instrumentalna czy efektywna. Pragnie raczej, w szczelinie między tym, co ma się wydarzyć, a tym, co chcielibyśmy, by się wydarzyło, na chwilę zatrzymać naszą uwagę. Działa nie jako środek jej odwrócenia, ale jako czyste skupienie, jako punkt, w którym nasza siła koncentracji jest na powrót zogniskowana na nas samych.

To właśnie udziela poezji jej mocy rządzenia. W momentach najwyższych wzlotów będzie próbowała, według słów Yeatsa, zamknąć w jednej myśli rzeczywistość i sprawiedliwość. Ale nawet wtedy jej rola nie polega zasadniczo na słaniu petycji czy wpływaniu na świat. Poezja bardziej niż drogą jest progiem, do którego bezustannie się dochodzi i z którego rusza się dalej, na którym czytelnik i pisarz, każdy we właściwy sobie sposób, podlegają doświadczeniu bycia w tej samej chwili wezwanym przed sąd i uwolnionym” (s. 173-174).

Świadomość ustawicznej konfrontacji między postawą Ariela a Prospera, między poezją dążącą niemal do statusu „sztuki dla sztuki” a poezją ulegającą

presji życia, jest obecna w całym tomie, włącznie z mową noblowską, w której niezwykle bolesnym, a jednocześnie prawdziwym i osobistym fragmentem, jest historia o rozstrzelaniu pasażerów autobusu w Irlandii. Stanowi ona chyba najbardziej przekonujący dowód na konieczność ustawicznego podejmowania prób pogodzenia obu postaw i świadectwo wiary Heaney'a w potęgę poezji, zdającego sobie jednocześnie sprawę z jej słabości. Własną twórczością wykazał bowiem, że posiadał te trzy zdolności niezbędne poetom: „umiejętność tworzenia, osądu i wiedzy” (s. 204).

Ale właśnie ta wiara Heaney'a sprawia, że w swoich esejach – w odróżnieniu od własnej poezji – prezentuje poeta sądy i opinie budzące zastrzeżenia, zwłaszcza gdy próbuje bronić innych poetów przed – jego zdaniem – krzywdzącymi ocenami. Może najlepszym przykładem jest przypadek Audena, wielokrotnie krytykowanego za uleganie w swej poezji tak zwanemu socjalizmowi gabinetowemu, zwłaszcza w najgłośniejszym wierszu pt. *Hiszpania* (zob. esej *Sondowanie Audena*). W obronie Heaney'a wątpliwe wydaje się nie tylko uznanie Audena za spadkobiercę Owena (zrównujące aktywny udział i śmierć tego drugiego w I wojnie światowej ze stanowiskiem – nie udziałem! – Audena popierającym walkę o socjalizm w wojnie domowej w Hiszpanii z wygodnego fotela w swoim gabinecie), ale raczej próba obrony wyrażonego w wierszu niesławnego przekonania o „nieodzownym morderstwie” z pobudek czysto politycznych (jak uzupełnia Heaney, złagodzonego w późniejszej wersji do „faktu morderstwa”, s. 180). Heaney przyznaje wprawdzie, że w zestawieniu z *Dziecięciem Europy* Miłosza „wersy

Audena powinny stanąć przed sądem za zbyt mędrkowanie, choć słowa te byłyby niesprawiedliwe wobec poety potrafiącego w tym czasie przebić się z utworem, który wyprowadził wiersz angielski daleko poza granice bezpiecznego zacisza pierwszej osoby liczby pojedynczej” (s. 183), trudno to jednak potraktować jako poważny argument. Wątpliwa jest także wymówka, że Auden nie był ani emigrantem, ani przeciwnikiem (s. 184). Trzeba zatem postawić pytanie: Czy można bronić całkowicie błędnych i czysto teoretycznych przekonań twierdzeniem o „asonansach i aliteracjach, które wspólnymi siłami tworzą nową werbalną rzeczywistość, równie realną, co skała lub kwarc” (s. 188)? Heaney uznaje jednak, że podobne „refleksje i sformułowania [...], takie, które nie mają wiele do powiedzenia na temat zmieniającego się stosunku poety do Marksa i Freuda, okazują się na dłuższą metę ważniejsze, jeśli chodzi o poezję, gdyż świadczą o większej wrażliwości na sztukę słowa” (s. 188). Wydaje się, że gdyby Heaney zastosował w eseju o Audenie przytaczaną później „trójkę zdolności niezbędnych poetom”, jego opinia musiałaby ulec zmianie.

Innym ciekawym dla polskiego odbiorcy polemicznym sądem jest kwestia postrzegania ważności poezji. W eseju *Znaczenie przekładu* (s. 109) Heaney utrzymuje, że poeci na Zachodzie nie zazdroszczą bynajmniej poetom z Europy Wschodniej, w której przyznaje się poezji znaczenie tak wielkie, iż za utwory „nieprawomyślne” można twórców zamykać do więzienia, a ich utwory mogą trafić nawet na pomniki. Tymczasem inny bardzo sławny i zasłużony poeta i krytyk angielski, A. Alvarez, pisze

wprost: „Niektórzy pisarze na Zachodzie zdawali się skrycie aspirować do ważności, jaką prześladowanie nadaje prześladowanym, uważając, że sytuacja ich kolegów żyjących bardziej na wschód była w jakimś sensie – mimo ograniczeń i niedostatków w życiu codziennym – twórczo fascynująca. Tęsknili za społeczeństwem, w którym to, co piszą, traktowano by na tyle poważnie, aby mogło pociągać za sobą prześladowanie, uwięzienie czy zesłanie [...] Stąd żenujące widowisko, jakie robili z siebie niektórzy z najbardziej nawet hołubionych twórców angielskich, którzy na międzynarodowych konferencjach potrafili z całą powagą utrzymywać, że życie w Anglii za rządów pani Thatcher było tak samo najeżone niebezpieczeństwami, co życie pod władzą KGB”⁹. Z pewnością zarzut Alvareza nie dotyczy samego Seamusa Heaney, którego zresztą samo pochodzenie irlandzkie stawiało w sytuacji, w której siła poezji prześladowanych nie była niczym nowym.

Zamiast podsumowania chciałbym wytłumaczyć się z tytułu tej recenzji, który musi wydawać się banalnym i wytartym zwrotem. Jeśli jednak – idąc za przykładem Heaney – spróbujemy go zrozumieć „w każdym sensie tego słowa”, może okazać się adekwatny. Jest bowiem w rozumieniu poezji przez Heaney element „magiczny”: nawiązanie do starożytnego greckiego przekonania, że „słowami poety lirycznego przemawia Bóg” (s. 156n.); jest siła duchowa

umożliwiająca poruszanie się z taką swobodą między wszystkimi wyróżnionymi przez Heaney opozycjami; jest wywieranie tajemniczego, wszechwładnego wpływu na odbiorcę, a nawet powoływanie do istnienia zadziwiających zjawisk i bytów. Ale też istnieje podział na magię „białą” i „czarną”, który Heaney zdaje się ignorować (być może w przekonaniu, że „czarna” magia nie jest w stanie stworzyć „prawdziwej” poezji czy sztuki). O istnieniu „czarnej magii” także w przypadku poezji świadczą choćby wyróżniane przez Heaney opozycje wymuszające zajęcie stanowiska pośredniego, gdyż stanowisko skrajne grozi pobłędzeniem – dowodem takiego „pobłędzenia” przez poetę jest odmowa zgody Audena na wznowienia niektórych jego „błędnych” wierszy. W omawianym tomie natomiast zagrożenie ze strony „czarnej magii” poezji ujawnia przywołany przez Heaney przykład wiersza Philipa Larkina pt. *Alba*. Larkin porusza w nim problem ostateczny: „Śmierć jest śmiercią, czy skomlesz, czy stawiasz jej opór” i nie ma dla niego najmniejszego znaczenia, w jaki sposób się umiera i po jakim życiu. Heaney uznaje ten utwór za „najlepszy przykład angielskiego wiersza postchrześcijańskiego – wiersza, który obala tradycyjne aspiracje duszy do nieśmiertelności i neguje odwieczną wiarę w nieustanną, osobistą opiekę Boga nad nami” (s. 230). Polemizuje tym samym z cytowanym stanowiskiem Miłosza: zdaniem tego ostatniego każdy żyjący współcześnie inteligentny człowiek znajduje się pod ciśnieniem, jakie na nasz świat wywiera pustka, absurd, bezsens – wszystko to tworzy intelektualną atmosferę, w której obecnie żyjemy. A jednak – twierdzi dalej Heaney – „Miłosz wspo-

⁹ A. Alvarez, *Plain Human Speech. East European Poetry and Radical Chic*, „The Times Literary Supplement” 1992, nr 4650, s. 6n. Jest to wstęp do książki *Faber Book of Modern European Poetry* pod jego redakcją.

mina o tym negatywnym ciśnieniu po to tylko, aby zakwestionować cały ważny nurt współczesnej literatury, która ustąpiła pola tamtym siłom. Poezja, twierdzi Miłosz, nie może czynić takich ustępstw, musi zachować swój wielowiekowy sprzeciw wobec rozumu, nauki i scjentyzycznej filozofii” (s. 227). Stanowisko Miłosza jest nie tylko wyzwaniem, jak uważa Heaney. Jest także ostrzeżeniem przed ową „czarną magią” poezji, przed możliwością wykorzystania jej potęgi, tak przekonywająco ukazywanej przez Heaneya, do celów bynajmniej nie szlachetnych, pięknych i mądrych. Można zatem znowu powtórzyć pytanie: czy w tym wierszu Larkin rzeczywiście wykazuje, że posiadał owe trzy niezbędne

zdolności poety: „umiejętność tworzenia, osądu i wiedzy”? Jeżeli takie nadużycie poezji jest możliwe, to wezwanie do „zawierzenia poezji” zawarte w tytule tomu wymagałoby jednak pewnej ostrożności.

Ale nawet jeśli wątpliwości pozostają i Heaney nie zawsze jest do końca przekonywający, to należy mu się chwała już choćby za stawianie pytań trudnych i całkowicie niemodnych (zwłaszcza w epoce postmodernizmu!) i poszukiwanie odpowiedzi, za odważne stanowisko, jakie zajmuje w obronie poezji, sztuki i kultury. I to właśnie dlatego mamy szczęście, że żyjemy w czasach, kiedy tworzy Heaney i inni wielcy poeci.

Ireneusz ZIEMIŃSKI

POSTMODERNIZM CZYLI SZALEŃSTWO ROZUMU

W potoku postmodernistycznej nowomowy (czy – jak określił filozofię postmodernizmu Jan Woleński – „postmodernistycznego jazgotu”) bardzo trudno znaleźć książkę rzetelną, podejmującą istotne kwestie antropologiczne czy aksjologiczne, tradycyjnie należące do filozofii. Do tych nielicznych książek, których autorzy, deklarując wprawdzie swoje postmodernistyczne sympatie i inspiracje, zarazem jednak niewolniczo im nie ulegają, dzięki czemu potrafią zdobyć się na krytyczną ocenę postmodernistycznych idei i propozycji aksjologicznych, na pewno należy zaliczyć pracę *Zmierzch sztuki* poznańskiego filozofa Romana Kubickiego¹. Jej wartość leży nie tylko w podjętych zagadnieniach sygnalizowanych tytułem (*zmierzch sztuki i narodziny postmodernistycznej jednostki*) czy imponującej erudycji i szerokim spektrum prezentowanych w niej stanowisk, bądź wreszcie w ironicznym (autoironicznym?) dystansie Autora wobec postmodernistycznych idei, lecz także (a może przede wszystkim) w podjęciu (nie za-

wsze explicite wyartykułowanych) podstawowych pytań aksjologicznych związanych z kondycją współczesnej sztuki, moralności i rozumu. Kubicki próbuje wszak uzyskać odpowiedź na pytanie: jakie wartości jest w stanie zaoferować postmodernizm współczesnemu człowiekowi oraz na ile wartości te człowiek ma prawo uznać za słuszne i własne?

Jeżeliby poszukiwać analogii historycznych sugerowanych zarówno tytułem omawianej książki (*Zmierzch sztuki*), jak i tytułami jej kolejnych rozdziałów (I: *Prolegomena do krytyki rozumu szalonego*; II: *Prolegomena do krytyki rozumu historycznego*; III: *Prolegomena do krytyki rozumu estetycznego*), należałoby sięgnąć z jednej strony do Wagnerowskiego *Zmierzchu bogów* oraz słynnej pracy O. Spenglera *Zmierzch Zachodu*, z drugiej zaś – do krytycznej filozofii Kanta. Analogie te wyraźnie sugerują, że centralnym problemem dla Kubickiego jest pytanie z jednej strony o sens historii jako formy ludzkiego istnienia, z drugiej zaś – co jest ściśle z tym związane – pytanie o przyszłe perspektywy człowieka i jego kultury. Potwierdza to zresztą zarówno podtytuł omawianej książki (*Narodziny*

¹ R. Kubicki, *Zmierzch sztuki. Narodziny ponowoczesnej jednostki?*, Poznań 1995, ss. 196, Wydawnictwo Fundacji Humaniora.

ponowoczesnej jednostki?), jak i motto zaczerpnięte z *Dżumy* A. Camusa: „Sądzę, że nie mam upodobania do bohaterstwa i świętości. Obchodzi mnie tylko, żeby być człowiekiem”. Sam Kubicki deklaruje zresztą, że chce postawić problem zmierzchu sztuki w perspektywie istnienia człowieka, „w kontekście jego możliwych następstw w sferze kulturowego usytuowania jednostki” (s. 11).

Z racji bogactwa i wielowątkowości omawianej pracy nie sposób w krótkim szkicu przedstawić wszystkich czy choćby większości podjętych w niej istotnych zagadnień. Warto jednak zasygnalizować przynajmniej trzy tematy: problem filozofii (i związane z nim zagadnienie totalitarnych zapędów rozumu), kwestię słuszności i obowiązywalności norm i wartości (zarówno etycznych, jak i estetycznych) oraz obraz człowieka w perspektywie postmodernistycznego świata i postmodernistycznych wyzwań współczesnej kultury.

PRZEMOC FILOZOFII?

Niedawno zmarły E. Lévinas, poszukując przyczyn współczesnych totalitaryzmów i politycznej przemocy kulminującej w holocauście, upatrywał ich w całej tradycji filozofii europejskiej, zwłaszcza zaś w zapoczątkowanej przez Parmenidesa i Platona ontologii. Operując bowiem kategorią całości bytu (totalności) narzucała ona człowiekowi przekonanie, że to, co jednostkowe (czasowe, zmienne i skończone), jest nieistotną przypadłością lub nawet defektem prawdziwego (wiecznego, niezmiennego i powszechnego) bytu. Inaczej mówiąc, ontologia grecka (której śladem poszła cała kultura Zachodu),

poszukując prawdziwego bytu, w istocie pozostała nań nieuleczalnie ślepa, ignorując jego konkretność i realność, jego dostępne w doświadczeniach aksjologicznych objawienie. Ratunkiem dla zdeprawowanej kultury zbudowanej na ontologii (kultury Logosu) miała być, zdaniem Lévinasa, kultura Ethosu, głęboko zakorzeniona w religii judaistycznej, w objawieniu prawdziwego Boga. Doświadczenie „Twarzy Innego” jest wprawdzie źródłowo doświadczeniem etycznym, jednakże objawia zarazem najgłębszą prawdę metafizyczną, prawdę nie powszechnego bytu, lecz konkretnego istnienia.

Współczesna, postmodernistyczna krytyka filozofii i totalistycznych dążeń rozumu – co znamienne – najczęściej przechodzi obojętnie zarówno wobec diagnozy stawianej przez Lévinasa, jak i proponowanego przezeń źródła uzdrowienia kultury. Postmodernizm bowiem, chociaż bardzo często oskarża filozofię o przyczynianie się do zła (także w wymiarze politycznym), to jednak (zdecydowanie wbrew stanowisku Lévinasa) główny tego powód widzi w akceptacji jakiegokolwiek absolutu (nie tylko w sensie religijnym, lecz także w sensie aksjologicznym – absolutne czy obiektywne dobro, bądź epistemologicznym – absolutna czy obiektywna prawda). Załamanie się absolutystycznego programu filozofii, szukającej obiektywnego poznania i próbującej uprawomocnić aksjologiczne wybory dokonywane przez człowieka, jest dla postmodernisty faktem tyleż przesądzonym, co optymistycznym. Kubicki zdaje się ten optymizm przynajmniej częściowo podzielać, wskazując na niebezpieczeństwo wszelkiej postaci myślenia absolutystycznego. Wprawdzie wyraźnie

wskazuje, że zło dowolnej filozofii (w tym także filozofii absolutystycznej) jest zawsze tylko złem potencjalnym, złem, które może (choć oczywiście nie musi) się urzeczywistnić, uważa jednak, iż zaproponowana przez postmodernizm „krytyka wszelkiej [...] absolutystycznej wizji świata podważa już wszelki totalitaryzm, ponieważ jest mniej lub bardziej jawną filozofią jednostki i jako taka nie nadaje się do tego, by być filozofią władzy sprawowanej nad życiem” (s. 19). Ryzyko i ewentualne negatywne konsekwencje myślenia antyabsolutystycznego mają być, zdaniem Kubickiego, nieporównanie mniejsze niż niebezpieczeństwa jakiegokolwiek myślenia absolutystycznego. Na jego gruncie wszak – trawestując myśl Z. Baumana – nie ma już wartości, dla których warto żyć i umrzeć, a więc nie ma też wartości, dla których można i warto zabić.

Nietrudno dostrzec, że Kubicki podziela coraz częstszy wśród postmodernistów pogląd, iż w obliczu fiaska wszelkich prób zbudowania epistemologicznie prawomocnej „metanarracji”, globalnej i uzasadnionej wizji Sensu, kryteriami oceny wartości i akceptowalności filozofii oraz proponowanej przez nią wizji świata winny być nie względy ściśle poznawcze, lecz aksjologiczne, związane z możliwymi jej negatywnymi skutkami kulturowymi, historycznymi, społecznymi czy politycznymi. Problem jednak w tym, czy jest to kryterium pozwalające uznać wybór jakiegokolwiek filozofii za bardziej zasadny od innych. Skoro bowiem zło filozofii jest zawsze tylko potencjalne (zależne od ewentualnego jej wykorzystania w praktyce politycznej czy szerzej: w jakimkolwiek działaniu), to (poza skrajnymi przypad-

kami filozofii zideologizowanych, np. faszyzujących czy rasistowskich, a więc w istocie antyfilozofii) równie negatywne konsekwencje wywołać może myślenie absolutystyczne i antyabsolutystyczne. Któż wszak może mieć pewność, że proponowana przez niego negacja obiektywnej prawdy i obiektywnych wartości nie stanie się inspiracją dla skrajnego relatywizmu, a ostatecznie nawet teoretycznym źródłem i uzasadnieniem dla przemocy i ludobójstwa? Co gorsza, w imię jakiej prawdy i jakich wartości filozof postmodernista będzie w stanie przeciwko takiemu nadużyciu jego filozofii zaprotestować? Czy będzie to prawda obiektywna, czy też jedynie prawda własnych przeżyć lub nawet chwilowego lęku?

Powyższy przykład pokazuje, że w istocie rzeczy bezzasadne jest proponowanie oceny filozofii wyłącznie w kategoriach możliwego zła, które może z niej wynikać. Nie ma wszak możliwości oszacowania stopnia prawdopodobieństwa tego, które z istniejących w kulturze poglądów i w jakich warunkach zostaną wprzęgnięte w służbę zła. Zarazem jednak widać wyraźnie, że jedynie stojąc na gruncie elementarnego choćby obiektywizmu i absolutyzmu epistemologicznego i (zwłaszcza) aksjologicznego można zasadnie zło potępić. Konsekwentna negacja myślenia absolutystycznego takiej możliwości (bez popadania w sprzeczność) nie stwarza.

MORALNOŚĆ BEZ ETYKI, SZTUKA BEZ ESTETYKI

W słynnym eseju *Dehumanizacja sztuki* Ortega y Gasset w sposób obrazowy i przekonujący opisał sztukę jako tę dziedzinę aktywności człowieka, któ-

ra winna kierować się wyłącznie (a przynajmniej w pierwszym rzędzie) wartościami estetycznymi i artystycznymi. Oznacza to, że postawa ojca łkającego po stracie dziecka czy dziennikarza goniącego za sensacją lub nawet kapłana, który spieszy z pomocą do konającego, mogłaby okazać się dla dzieła sztuki niszcząca. Jak powiedział cytowany przez Kubickiego Cz. Miłosz, w Oświęcimiu powstało wiele wierszy, które stanowią zapis tragedii i cierpienia, z prawdziwą poezją jednak niewiele mają one wspólnego.

Zdaniem Kubickiego, emancypacja sztuki od nakładanych na nią zadań religijnych, wychowawczych, społecznych, ideologicznych, politycznych czy też poznawczych i wielu innych nie jest jeszcze, dla współczesnego artysty, dość radykalna. Prawdziwy zmierzch sztuki (który paradoksalnie oznacza zarazem prawdziwe jej wyzwolenie i rozkwit) jest bowiem zmierzchem także wszelkich normatywnych kanonów estetycznych, którym miałyby być ona podporządkowana. Oznacza to w istocie rzeczy, że sztuka jako taka, jako pewne ogólne pojęcie wskazujące na odrębność dzieła sztuki od tego, co dziełem sztuki nie jest, przestaje istnieć. Skoro nie ma wspólnych reguł ani kanonów obowiązujących artystę, nie ma też sztuki: są tylko poszczególne, izolowane, całkowicie nie redukowalne do siebie dzieła. Więcej, w istocie rzeczy prawdziwym i autentycznym dziełem staje się sam akt tworzenia, akt wolności, i tylko on ma dla artysty znaczenie.

Zarysowany przez Kubickiego opis zmięczenia sztuki wyraźnie modelowany jest na Baumanowskim opisie zmięczenia etyki jako dziedziny usiłującej normować ludzkie postępowanie moralne.

Zdaniem Baumana, ponowoczesność oznacza między innymi odrzucenie kanonu moralnych prawd i powinności obowiązujących człowieka, co nie ma być bynajmniej równoznaczne z odrzuceniem moralności. Moralność jednak zostaje sprowadzona do indywidualnego wyboru, do bez przerwy ponawianych przez jednostkę decyzji moralnych, których nie wspiera żaden obiektywny czy tym bardziej absolutny i niepodważalny kodeks bądź drogowskaz.

Jest oczywiste, że konsekwencją takiego rozstrzygnięcia – czy to na gruncie etyki, czy też estetyki – musi być utrata możliwości dokonywania racjonalnych wyborów i ocen. Nie da się wszak, negując wszelkie obiektywne i powszechnie obowiązujące normy moralne, zasadnie ocenić jakiegokolwiek czynu jako dobrego lub złego, haniebnego lub godziwego, podłego lub tchórzliwego. Nie da się też, w obliczu negacji kanonów estetycznych i samego pojęcia sztuki, zasadnie jakiegokolwiek dzieła (czy aktu twórczego) w kategoriach piękna, sprawności artystycznej czy nawet autentyczności. Zarzucana autorom kanonów estetycznych i artystycznych arbitralność ich decyzji nie zostaje bynajmniej w postmodernistycznym wyzwoleniu sztuki usunięta, tyle że obecnie arbitralną decyzję podjąć musi z jednej strony artysta, z drugiej zaś odbiorca jego dzieła (czy ściślej: świadek aktu twórczego). Czy jednak ów swoisty zamach na sztukę, na Kanon Estetyczny, nie prowadzi w istocie rzeczy do zagubienia wartości, których w sztuce człowiek tradycyjnie poszukiwał? Inaczej mówiąc, czy zniesienie Kanonu nie sankcjonuje łatwości piękna, w przeciwieństwie do znanej maksymy starożytnej, wyznaczającej w gruncie rzeczy arty-

styczne poszukiwania kultury zachodniej, że Piękno jest rzeczą trudną? Czy człowiek kierujący się arbitralnymi wyborami i zwykłym, chwilowym upodobaniem nie wybiera w gruncie rzeczy drogi łatwego człowieczeństwa, wolnego od odpowiedzialności i zobowiązań? Czy byłoby wszak zasadne oczekiwanie od postmodernistycznej jednostki wierności wobec złożonych przez nią obietnic czy podjętych zobowiązań? Czyż wierność wobec kogokolwiek lub jakiegokolwiek wartości nie byłaby w istocie rzeczy sprzeniewierzeniem się przyjmowanej przez postmodernistę negacji jakiegokolwiek absolutu? Pytania te staną się bardziej czytelne w świetle uwag zawartych w ostatnim fragmencie tej recenzji.

ZMIERZCH CZŁOWIEKA?

„Zmierzch uniwersalnej prawdy – podsumowuje swoje rozważania Kubicki – nie oznacza [...], że wraz z nią w nicość odchodzi człowiek. Wprost przeciwnie, właśnie teraz jednostka raz jeszcze podejmuje heroiczny wysiłek wybicia się nad niepodległość i autonomię, które tym razem nie mają już być – jak to się stało z próbą oświeceniową – zapośredniczone przez jakiegokolwiek partykularności” (s. 163). Zmierzch sztuki, zmierzch wartości i kanonów nie jest więc zmierzchem, ale prawdziwymi narodzinami człowieka. Wprawdzie narodziny te Kubicki opatruje jeszcze znakiem zapytania (w podtytule swej książki), to jednak nie ma wątpliwości, że narodzili się już prorocy ponowoczesności, głoszący – jak sami sądzą – dobrą nowinę. „Ponowoczesny prorok – zauważa Kubicki – nie mówi: «Idźcie i nauczajcie». Raczej: «Idźcie i ucicie

się». Porzuca ideę potęgi zwanej Prawdą..., która może nas wyzwolić; w zamian mówi, że jako pozostawieni sobie, wszyscy jesteśmy wolni w wynajdywaniu siebie na nowo” (s. 161). Nietrudno dostrzec, że – paradoksalnie i zapewne wbrew temu, na co przystaliby wyznawcy postmodernizmu – pierwszym prorokiem postmodernizmu był Herostratos, którego czyn, jak przekonująco argumentuje Kubicki, dokonany został bez wsparcia jakiegokolwiek racją czy wartością. Herostratos podpalił świątynię Artemidy w Efezie „jako człowiek absolutnie samotny (nie jako człowiek już więc, ale jako ów Jedyny Maxa Stirnera), to znaczy – pozbawiony pozytywnego wsparcia jakiegokolwiek sakralnej, świeckiej, oświeceniowej, humanistycznej, emancypacyjnej, estetycznej, materialistycznej, scjentystycznej, ateistycznej [...], racjonalistycznej, mitologicznej... transcendencji, «metanarracji», ideologii, «wielkiej opowieści» i uniwersalności” (s. 67n.). W takiej jednak sytuacji nie sposób nie zgodzić się z sugestią Kubickiego, iż czyn Herostratososa jest po prostu szaleństwem, natomiast jednym z największych zagrożeń dla ponowoczesnej jednostki „jest być może nie tylko absolutność «wielkich narracji», lecz także eksplanacyjna i interpretacyjna nieredukowalność samej jednostki, która dotąd krytyczna wobec świata, staje się odtąd bezkrytyczna wobec siebie” (s. 24).

Postmodernizm jako projekt życia, jako projekt – chcąc nie chcąc – kolejnej „wielkiej opowieści” czy „metanarracji”, jawić się musi myśleniu absolutystycznemu jako w sensie dosłownym szaleństwo rozumu, wręcz jako rezygnacja z myślenia. Zaniżenie (lub nawet zniesienie) standardów uzasadniania

i uprawomocniania sądów – czy to poznawczych, czy estetycznych bądź etycznych – jest w istocie rzeczy zaniżeniem standardów kultury i człowieczeństwa. Kubicki w omawianej książce trafnie opisuje to roztrwonienie dorobku kultury Zachodu. Wątpliwości nie może więc budzić „Herostratejska diagnoza” współczesności postawiona przez poznańskiego filozofa; może je jednak budzić podskórnie obecna w jego wywodach rezygnacja z próby przezwyciężenia obecnego stanu „zawirowania

idei”. Zdawać by się mogło, że postmodernistyczne, antyabsolutystyczne szaleństwo rozumu ma rzeczywiście być tegoż rozumu ostatnim (samobójczym) słowem. Trafne zlokalizowanie przez Kubickiego słabości postmodernizmu (dokonane, co znamienne, niejako z „wnętrza” samego postmodernizmu) zdaje się tymczasem budzić nadzieję, że rozum nie jest wcale bezbronny wobec czatujących na niego w ciemnościach demonów.

Antoni SZWED

KOŚCIÓŁ ZREDUKOWANY DO POLITYKI

Na rynku księgarskim pojawiła się jeszcze jedna biografia Jana Pawła II¹. Jej autorem jest urodzony w Polsce Amerykanin żydowskiego pochodzenia Tad Szulc. Dzięki dobrej znajomości języka polskiego mógł on przeprowadzić liczne wywiady zarówno z przyjaciółmi Papieża (ks. Malińskim, Skwarnickim, Turowiczem) jak i z wysoko postawionymi do niedawna osobami (Gierkiem, Jaruzelskim), mógł również dotrzeć do wielu nie publikowanych dotąd na Zachodzie materiałów. Przestudiował encykliki, sporo listów i homilii Jana Pawła II, ale także zadał sobie trud przemyślenia istotnych wydarzeń z historii Polski. Miało mu to posłużyć do lepszego zrozumienia papieskiego przesłania. Nie da się ukryć, że autorem biografii jest wytrawny publicysta, erudyta i pilny obserwator, który przez prawie dwa lata przebywał w bezpośrednim otoczeniu Papieża. Mnogość starannie dobranych cytatów, potoczysty styl, wartka narracja sprawiają, że książkę czyta się jednym tchem.

„Biografia musi być czymś więcej niż tylko wykazem dat, faktów i cytatów. Musi przekonać serce, duszę i myśli człowieka”. Takiej wskazówki udzielił Szulcowi Jan Paweł II. Wydaje się, że autor wziął ją sobie do serca. Szulc jest zafascynowany osobowością Jana Pawła II. Podziwia jego religijność, przywódczą dalekowzroczność, niezwykłą otwartość na bardzo różnych ludzi. Piśze o nim jako wybitnym intelektualistą, „wybornym filozofie”, polityku najwyższego światowego formatu. Nie szczędzi Papieżowi pochwał za wysiłki na rzecz pokoju i pojednania między narodami, za walkę o sprawiedliwość i tolerancję religijną.

Mimo niekłamanego podziwu autora dla osoby Jana Pawła II, książka ta jest jednak wyrazem jakiegoś ogromnego niezrozumienia istoty chrześcijaństwa i roli papieża w Kościele. W gruncie rzeczy Tada Szulca nie interesuje chrześcijaństwo jako takie. Nie interesuje go Chrystus ani Ewangelia. Nie poświęca chwili uwagi dwutysiącletniej Tradycji Kościoła, ewolucji jego nauczania, krystalizowaniu się dogmatów wiary, egzystencjalnemu sensowi zasad moralnych głoszonych przez Kościół. Nadprzyrodzony wymiar Kościoła jest Szul-

¹ T. Szulc, *Jan Paweł II*, Warszawa 1996, ss. 528, wyd. Świat Książki. (Rok wcześniej książka ukazała się w języku angielskim w USA.)

cowi całkowicie obcy. Nic więc dziwnego, że wychodząc z czysto świeckiego punktu widzenia postrzega on Papieża tylko i wyłącznie jako wybitnego przywódcę politycznego, stojącego na czele potężnej ogólnościatowej instytucji. Areligijne nastawienie Szulca praktycznie uniemożliwia mu zrozumienie najważniejszych elementów misji Jana Pawła II. Co więcej, właśnie z tego powodu działalność Papieża jawi mu się jako wewnętrznie sprzeczna. Bo kim powinien być dobry, skuteczny polityk, który pragnie sukcesów dla swojej partii, stronnictwa czy instytucji? Powinien umieć zawierać korzystne dla siebie kompromisy. Tymczasem – według Szulca – Jan Paweł II „nie jest człowiekiem kompromisu. Pod uśmiechem, czarem osobistym i charyzmą kryje się stal” (s. 269). O cóż chodzi w tej metaforze? Otóż „Jan Paweł II zanadto jest człowiekiem zasad, żeby w najmniejszym stopniu zmieniać swą filozofię tylko po to, by zwiększyć popularność i poparcie dla Kościoła katolickiego. Jako profesor etyki postępowanie takie uważałby za nieetyczne” (s. 462).

Papież ma zasady, i to – zdaniem Szulca – jest największą przeszkodą w dostosowaniu Kościoła katolickiego do wymagań dzisiejszego świata zachodniego. Dla autora biografii jest rzeczą oczywistą, że skoro wielu amerykańskich katolików stwierdza, iż Kościół „nie jest odpowiedni dla ich życia” (s. 459), to trzeba zmienić dotychczasowe nauczanie Kościoła, a nie amerykańskich katolików. Jeśli Papież nie złagodzi wymagań moralnych dotyczących aborcji i sztucznej antykoncepcji i nie pójdzie na kompromis w takich sprawach, jak wyświęcanie kobiet i celibat księży, to – według Szulca – stanie się rzecz naj-

straszniejsza: sporo ludzi zmieni wyznanie. Z dotychczasowych 59 milionów katolików w USA zostanie być może jakieś 15 milionów, reszta przejdzie do „łatwiejszych” wyznań, na przykład zielonoświątkowców. Ci ostatni zapewniają „swobodę praktyk religijnych”, nie mają „żądań doktrynalnych” i „nie zmuszają wiernych do trudnych wyborów moralnych” (s. 460). Mówiąc językiem biznesu: swoimi ofertami religijnymi zdecydowanie przebiją Kościół katolicki. Szulc odnotowuje, że ten proces odchodzenia od katolicyzmu daje się już zauważyć w Ameryce Łacińskiej.

Wniosek stąd prosty: Papież tak naprawdę nie jest dobrym politykiem, ponieważ na skutek doktrynalnej nieustępliwości mimowolnie powoduje kurczenie się instytucji, której przewodzi. Instytucja ta coraz bardziej traci wpływy w świecie, bo coraz bardziej rozmija się z oczekiwaniami ludzi bogatego świata zachodniego. Wygląda na to, że niedostatecznie uspokaja sumienia tych, którzy niejako z góry chcieliby otrzymać rozgrzeszenie, najlepiej z rąk samego papieża, niezależnie od tego, jak żyją i jak postępują. Pozostając w Kościele i nazywając siebie katolikami chcieliby pozbyć się ciężaru swoich sumień i odpowiedzialności za swoje życie. Szulc ani przez moment nie wątpi w słuszność postulatów zgłaszanych przez wielu Amerykanów, Niemców czy Francuzów. Jego niewzruszony dogmatyzm bierze się z głębokiego przekonania, że wszystko jest polityką, zasady demokracji zaś mają nieograniczone zastosowanie. Skoro znacząca grupa członków żąda zmian w Kościele, to jest dla niego rzeczą oczywistą, że takie zmiany powinny nastąpić. Że mogą być sprzeczne z przykazaniami Bożymi (np. nie zabi-

jaj), czy z wolą Chrystusa (np. odnośnie do posługi kapłańskiej kobiet), tego Szulc w ogóle nie bierze pod uwagę. Jego socjotechniczna mentalność nie zakłada czegoś takiego, jak wierność Ewangelii czy odpowiedzialność za prawdziwość nauczania. Jest to także mentalność postmodernisty, dla którego nie istnieją żadne, godne wysiłku, ideały. Pozostaje pragmatyzm dnia dzisiejszego, który do przeszłości odwołuje się wedle aktualnej potrzeby i wyciąga zeń to, co w danej chwili wydaje się użyteczne.

Zdaniem Szulca za „konserwatywne” poglądy Papieża odpowiedzialny jest Arystoteles, św. Tomasz z Akwinu i św. Jan od Krzyża (s. 301). Takie są filozoficzno-teologiczne podstawy tego, że jak konkluduje Szulc, „pogłębia się przepaść między Amerykanami a Stolicą Apostolską” (s. 424). Szulc niemal żąda od Papieża, by ten wynegocjował z Panem Bogiem lepsze warunki dla Amerykanów, uwzględniające zasady... amerykańskiej demokracji.

Czy warto więc czytać Tada Szulca? Mimo wszystko tak. *Jan Paweł II* to

solidnie napisana książka. Szulc dołożył wiele starań, by pokazać niezwykłość osobowości Papieża. Z pewnością wzbogacił wizerunek Papieża w świecie zachodnim, gromadząc ogromną ilość materiałów. Przy okazji przedstawił również pewien typ współczesnego, całkowicie świeckiego widzenia Kościoła, które na szczęście, nie występuje jeszcze z całą ostrością w Polsce. Nie jest ono wrogiem Kościołowi jako instytucji, na ile można ją traktować w kategoriach politycznych, ale wrogiem jest Kościołowi jako wspólnotie religijnej, kierującej się prawdami objawionymi i wyznającej niezmiennie zasady moralne. Jest to mentalność, która uznaje w papieżu wybitnego światowego przywódcę, ale odrzuca jego moralne i religijne przesłanie. Mentalność ta nie dąży do unicestwienia chrześcijaństwa, lecz dąży do zmiany jego istoty, tak by chrześcijaństwo mogło stać się wygodnym narzędziem do swobodnego wyrażania własnego ja. Konstatacja tego nastawienia jest swoistą nauką płynącą z lektury omawianej książki. Jest ostrzeżeniem.

Janusz TRELA

DZIEŁO „PIĘKNEJ TEOLOGII”

Przyzwyczailiśmy się w ostatnich latach do różnych teologii: zauważono, iż rzeczywistość jest objawieniem Boga i trzeba w niej dostrzegać szczególną Jego obecność. Stąd teologia rzeczywistości ziemskiej, teologia pracy etc. Kiedy jednak słyszymy o „pięknej teologii”, to wydaje się nam, że nawet coś niewłaściwie tu brzmi i powinniśmy powiedzieć raczej „teologia piękna”. Tym bardziej że w języku polskim zarówno ten przymiotnik, jak i rzeczownik brzmią identycznie. W takim jednak sformułowaniu chodzi nam o sugestię Hansa Ursa von Balthasara, że teologia ma swoje źródło nie w świecie, w człowieku, ale w Bogu i przez to samo w źródle Piękna. Dlatego, będąc odbiciem i przekazaniem istoty, sama musi być piękna, aby była zarówno prawdziwa, jak i przekonująca, dając szansę wniknięcia w aktualną historię ludzką.

Praca Angelo Scoli¹ jest skróto-
wym omówieniem całości dzieła Teologa z Bazylei – serią wykładów, które przeprowadził on w Instytucie Jana Pawła II w Waszyngtonie. Jako profe-

sor antropologii teologicznej i przyjaciel Balthasara Scola dysponował właściwym do tego przygotowaniem. W pracy chodzi o syntetyczne przedstawienie postaci Balthasara w perspektywie jego dzieła.

Książka składa się z dziesięciu rozdziałów: (I) wprowadzenia, (II) uwag na temat życia i dzieła Balthasara; dalej (III) Scola przedstawia głębsze źródła i motywy jego myśli. Następne rozdziały ujmują szkicowo metodyczne nurty przewodnie refleksji teologicznej Balthasara: 1. estetyki, dramatyki² i logiki (IV), 2. chrystocentryki (V). Dalsza część to rdzeń jego teologii: 1. życie Boga Trójjedynego (VI) i 2. wydarzenie Chrystusa (VII). Wynikają z tego: dramatyczna antropologia (VIII) i działanie moralne (IX). Rozdział X jest podsumowaniem całości.

Hans Urs von Balthasar jest przykładem nadzwyczajnej zgodności życia i myśli, działania i teorii. Postać ta fascynuje wśród teologów XX wieku. Historia tego człowieka, nazwanego przez Henri de Lubaca „nowym Ojcem Ko-

¹ A. Scola, *Hans Urs von Balthasar – ein theologischer Stil. Eine Einführung in sein Werk*, Paderborn 1996, ss. 111.

² Pewne słowa – neologizmy są charakterystyczne dla Balthasarowej twórczości i, mówiąc o niej, nie sposób ich do końca uniknąć.

ściola” i „chyba najlepiej wykształconym człowiekiem naszych czasów”, to historia drogi nieustannego posłuszeństwa Bogu i Kościołowi, przy zdecydowanej postawie wolności wobec wszelkich nacisków i prądów kulturowych. Tak widział swoją misję, którą otrzymał w chwili powołania, usłyszanego, jak sam mówi, bardzo wyraźnie: „Nie wolno ci układać żadnych planów, jesteś tylko kamyczkiem w przygotowanej od dawna mozaice. To, co mogłem zrobić, to być obecnym, gotowym, by przyjąć służbę, do której zostałem wzięty”³. Nie chodziło przy tym o powołanie teologiczne czy kapłańskie, ale o świadomość wezwania jako chrześcijanina. Taką dziecięcą wiarą stała się sensem jego życia i dzieła, odbiła się we wszystkim, była jego autentycznym stylem.

„Bóg nie jest zamkniętą twierdzą, którą musi się zdobyć machinami wojennymi (ascezą, kontemplacją itd.), ale domem pełnym otwartych drzwi, przez które jesteśmy zaproszeni do wejścia. W pałacu Trójjedynego od zawsze zostało przewidziane, że my, zupełnie różni, winniśmy wziąć udział w żywej wymianie”⁴. Stąd Balthasar ufnie patrzy na ontologię jako na swoiście rozumianą metaantropologię. Punktem wyjścia jest człowiek, któremu dany jest poznawalny świat. I wszystko dzieje się w nieustannej relacji do Boga. Jego skoncentrowanie na tej relacji pełnej, nie wykluczającej, ale raczej dopełniającej, ukazuje szerokość oglądu i głębię, w której zamyka się cała rzeczywistość. Nie wyklucza niczego, nie podaje w wątpliwość klasycznych rozwiązań metafizycznych, raczej je dopełnia

o spojrzenie nowe, personalistyczne i teologiczne. Balthasar próbował zbudować filozofię i teologię na analogii, nie wychodząc zatem od abstrakcyjnego bytu, tak jak spotyka się go w jego (nie kategorialnych, ale transcendentnych) własnościach. Transcendentalia bowiem współtworzą byt, przenikają go zupełnie i nie występują obok siebie, ale wzajemnie się implikują. Stąd to, co prawdziwe, jest jednocześnie dobre, piękne i jedno. Niesie to dalekie konsekwencje dla etyki i estetyki. Jest to jednocześnie mocny argument przeciw relatywizmowi i subiektywizmowi, bo to, co nie jest prawdą, nie może być także piękne i dobre.

W Balthasarowej metafizyce, czy idąc bardziej za autorskim szerszym określeniem „metaantropologii”, zwraca się szczególną uwagę na mniej akcentowany element piękna. „Byt u k a z u j e się, jest następstwem objawienia, epifanii: w tym jest on piękny i czyni nas szczęśliwymi. Ukazując się – daje się, oddaje się nam: jest dobry. Dając się wypowieda się, odsłania się: jest prawdziwy (w sobie i w drugim, któremu się objawia)”⁵. Przykładem wzorcowym tej relacji bytów, przeniesionym na płaszczyznę osobową, jest przebudzenie dziecka do bycia w pełnym miłości uśmiechu matki. „Jest to horyzont nieskończonego bytu w jego pełni. Dziecko otwiera się w każdym spotkaniu i odkrywa czworako: 1. jest ono j e d n o ś c i ą w miłości ze swoją matką, mimo że jest z nią nietożsame; 2. miłość ta jest d o b r a, zatem wszelki byt jest dobry; 3. miłość ta jest p r a w d z i w a, wobec tego każdy byt jest prawdziwy; 4. mi-

³ Scola, dz. cyt., s. 19.

⁴ Tamże, s. 109.

⁵ H. U. von Balthasar, *Mein Werk – Durchblicke*, Einsiedeln-Freiburg 1990, s. 94.

łość rodzi radość, przeto wszelki byt jest piękny”⁶.

Z tych rozważań wynika bardzo daleko idąca konsekwencja zetknięcia człowieka z każdym bytem, relacja objawieniowa: prawdy, piękna, miłości, dobra wobec wszystkiego i wszystkich. Implikuje to relację szczególną wobec objawiającego się Absolutu, objawiającego się w Jezusie Chrystusie i będącego najwspanialszym spotkaniem Bytu nieskończonego z bytem skończonym, „wspaniałość” Boga. Płyne stąd dalsza, konsekwentnie Balthasarowa, teologiczna estetyka, dramatyka i logika.

⁶ Tamże, s. 92.

Pisarstwo Hansa Ursa von Balthasara jest bardzo bogate nie tylko jakościowo, ale również ilościowo (pochodzi bowiem z okresu 65 lat jego 83-letniego życia). Stąd zrozumiałe jest, że nie należy w książce Angelo Scoli szukać szczegółowych analiz tez filozoficznych i teologicznych. Jej wartość to przede wszystkim nakreślenie głównych wątków myśli. Dlatego można potraktować ją jako dobre wprowadzenie do właściwych prac Teologa z Bazylei. Książkę cechuje prostota przekazu i – mimo skrótowności – jasność prowadzonych rozważań. Jest zbliżeniem do tego niezwykle głębokiego myśliciela, opierającego się zarówno na bogatej tradycji, jak i kreślącego błyskotliwie nowe drogi „pięknej teologii”.

Anna PAPIERKOWSKA

PAPIEŻ W OCZACH ARTYSTÓW

W 1996 roku ukazał się dzięki staraniom Janiny Jaworskiej album *Artyści polscy o Papieżu*¹. Janina Jaworska ukończyła Wydział Historii Sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Wydała kilka książek, między innymi: *Polska sztuka walcząca 1939-1945* oraz *Nie wszystkim umrę... Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939-1945*. Za tę ostatnią książkę otrzymała nagrodę naukową Polskiej Akademii Nauk.

Album powstał dla uczczenia 18. rocznicy pontyfikatu Jana Pawła II. Można go podzielić na dwie części: opisową i ilustracyjną. Na pierwszą składa się rodzaj krótkiego słowa wstępnego, napisanego przez dyrektora Ośrodka Dokumentacji Pontyfikatu Jana Pawła II w Rzymie księdza Michała Jagosza, który zlecił opracowanie niniejszego albumu oraz zebranie przez autorkę wypowiedzi Papieża na temat sztuki i jej oddziaływania na wiarę i religię. Można tu wyodrębnić kilka działów tematycznych, takich jak „Herb papieski”,

„Chrystus”, „Eucharystia”, „Maryja”, „Rodzina”, „Portret”. Podobny podział został dokonany w części ilustracyjnej. Każdy temat ma potwierdzenie i uzasadnienie w słowach Papieża głoszonych w kazaniach, homiliach, orędziach. Te słowa właśnie stały się inspiracją dla artystów do tworzenia prac. Równocześnie w tej części autorka wprowadziła opis poszczególnych dzieł. Na końcu zostały umieszczone krótkie biografie artystów, katalog dzieł, streszczenia w języku włoskim, angielskim, hiszpańskim, francuskim, niemieckim i rosyjskim, bibliografia oraz siedmiostronicowy aneks, dodany już w trakcie druku albumu.

Papież Jan Paweł II jest bardzo często przedstawiany w sztuce. Poświęcane mu są nie tylko dzieła plastyczne, ale także filmy, dzieła literackie i teatralne. Sam Papież sporo miejsca w swoich wystąpieniach poświęcił sztuce, z którą był związany od młodości. Jeszcze jako wikary przy krakowskim kościele św. Floriana organizował w swoim mieszkaniu próby teatralne. Spotykał się także z wieloma osobistościami ze świata kultury. Spotkania z aktorami, literatami przetrwały aż do wyjazdu do Watykanu. W przemówieniu wygło-

¹ J. J a w o r s k a, *Artyści polscy o Papieżu*, Kielce 1996, ss. 440, Fundacja Jana Pawła II, Ośrodek Dokumentacji Pontyfikatu, Wydawnictwo „Jedność”.

szonym 2 czerwca 1980 roku w UNESCO Jan Paweł II mówił: „Człowiek żyje prawdziwie ludzkim życiem dzięki kulturze” (s. 12). W czasie Mszy świętej dla artystów w Brukseli 20 maja 1985 roku głosił: „sztuka podąża podobnymi drogami co wiara [...] Świat pozbawiony sztuki z trudem otworzyłby się na wiarę” (s. 13). Sztuka jest także równoznaczna z miłością: „Świat bez sztuki naraża się na to, że będzie światem zamkniętym na miłość” (s. 14).

20 maja 1982 roku Jan Paweł II powołał Papieską Radę Kultury, której zadaniem jest nawiązanie łączności świata kultury z Kościołem i wiarą poprzez różne organizacje, zarówno katolickie, jak i świeckie (s. 14).

W rozważaniach na temat „Natura i sztuka drogami do tajemnicy Boga” Papież stwierdził: „Także Kościół potrzebuje sztuki, ażeby zlecać jej zadania i w ten sposób zapewnić sobie jej służbę, ale przede wszystkim po to, aby osiągnąć głębszą *conditio humana*, wspaniałości i nędzy człowieka” (s. 20).

Człowiek jest tajemnicą. I właśnie tajemnicę osoby Jana Pawła II starali się przekazać artyści w swoich pracach, które złożyły się na ten album. Zamierzenie ogromne i godne pochwały, którego wynik nie jest jednak do końca satysfakcjonujący.

W albumie przedstawione są prace 222 artystów tworzących w różnych technikach i materiałach: w malarstwie, rzeźbie, grafice, rysunku, tkaninie, witrażu, medalierstwie, plakacie. Pojawia się także fotomontaż oraz tajemnicza „technika własna” (Henryka Musiałowicza *Musicie być mocni mocą wiary*, s. 239). W przeważającej części album zawiera prace artystów mieszkających w Polsce. Artystów mieszkających

i tworzących za granicą reprezentują: Roman Cieślewicz (Francja), Feliks Topolski (Anglia), Andrzej Pityński (Stany Zjednoczone), Jan Machnowski (Wenezuela). Jedynie z tymi twórcami, jak wyjaśnia Jaworska, udało się nawiązać kontakt.

W książce zostały zamieszczone nie wszystkie medale. Pominięto także znaczki pocztowe, tablice, ołtarze stawiane na pamiątkę pielgrzymek papieskich, dewocjalia oraz przedmioty codziennego użytku z podobiznami Papieża.

Wszystkie materiały stanowiące wartość artystyczną, przesyłane w czasie powstawania albumu, zostały przekazane Ośrodkowi Dokumentacji Pontyfikatu Jana Pawła II w Rzymie i obecnie są jego własnością (s. 92).

Niestety, wśród ogromu zamieszczonych prac jedynie kilka zasługuje rzeczywiście na uwagę. Są to przede wszystkim plakaty do sztuk Jana Pawła II autorstwa Franciszka Starowieyskiego, Andrzeja Pągowskiego *Promienowanie Ojcostwa*, Jana Jaromira Aleksiu na *Przed sklepem jubilera* i Mieczysława Górskiego *Brat naszego Boga*, powstałe w latach 1980-1983. Ukazują ten sam temat ujęty w różny sposób. Kolorystyka jest tu bardzo subtelna, stonowana lub po prostu czarno-biała. Plakaty te wprowadzają nastrój zadumy, refleksji nad życiem, czego brak w większości reprodukowanych tutaj dzieł. Wymowa niektórych jest nawet całkowicie niejasna (Apoloniusza Węglowskiego *Karol Wojtyła. Tworzywo*) lub bardzo naiwna.

W pamięci pozostaje również rysunek węglem i piórkiem Feliksa Topolskiego *Sua Sanctitatis Joannes Paulus II Papa. Die XXII Octobris a 1978*. Jest

bardzo prosty, oszczędny, sumaryczny. Topolski nie sili się na oryginalność za wszelką cenę i dlatego jego praca robi wrażenie.

Wydaje mi się, zwłaszcza po przejrzaniu tego albumu, że prac poświęconych Papieżowi jest za dużo. Przypomina to raczej masową produkcję, co najczęściej związane jest z marnym poziomem.

W podsumowaniu autorka wyjaśnia, dlaczego prezentowane w albumie dzieła mają charakter naiwny. Píše, iż prawie wszystkie są związane uczuciowo z Ojcem Świętym. Często są bardzo emocjonalne. Ich ocena artystyczna może być zróżnicowana, uzależniona od talentu i warsztatu artysty. Autorka podkreśla, że najważniejszy jest w tym przypadku temat, gdyż „staje się swia-

dectwem indywidualnego stosunku artystów do Jana Pawła II, jak i świadectwem dwóch co najmniej pokoleń twórców – jest świadectwem naszego czasu” (s. 89). Niestety, także świadectwem naszego czasu jest umieszczenie niemal na stronie tytułowej całostronicowych wizytówek dwóch banków i jednego zakładu kablowego, które wspomogły finansowo wydanie tego albumu. Sądzę, że w zestawieniu z tematem książki kontrast ten wydaje się tym bardziej rażący. Podziękowania, jakkolwiek słuszne, powinny chyba być umieszczone w mniej eksponowanym miejscu.

Wszystko to sprawia, że album, który w zamierzeniu miał być prawdopodobnie czymś wyjątkowym, staje się jednym z wielu, albumem, do którego nie sięga się zbyt często.

Elżbieta RYSZKA

RODZINA SOCZEWKĄ PRZEMIAN SPOŁECZNYCH

Dostrzegając negatywne zjawiska życia małżeńsko-rodzinnego, a przede wszystkim odczuwając ich skutki, coraz lepiej uświadamiamy sobie, że rodzina jest podstawowym środowiskiem życia człowieka. Równocześnie w zależności od jakości i stanu rodziny pozostaje sytuacja społeczeństwa. I odwrotnie. W rodzinie jak w soczewce można obserwować i odczytywać, co dzieje się w społeczeństwie i państwie. Te właśnie zależności skłaniają wielu badaczy do dokładnego poznania rodziny, określenia kierunku przemian, jakie w niej zachodzą. Większość współczesnych socjologów nie traktuje rodziny ani jako biernej grupy, pozbawionej własnego dynamizmu, ani też jako grupy niezależnej od społeczeństwa. Widzi natomiast rodzinę jako wspólnotę osób żywo reagującą na zmiany zachodzące w społeczeństwie, a jednocześnie posiadającą wewnętrzną dynamikę, która zapewnia jej pewien stopień niezależności od społeczeństwa.

Sama rodzina jest źródłem zmian społecznych, ważnym czynnikiem duchowego i materialnego rozwoju. Leon Dyczewski w interesującej książce pt. *Rodzina, społeczeństwo, państwo*¹ wy-

rażnie podkreśla, że akcentując i podkreślając wspólnotowość rodziny, nie można pominąć znaczenia rodziny jako niezmiernie ważnej instytucji społecznej. Dlatego brak należytej troski rządu o rodzinę, co dziś staje się jaskrawo widoczne – o czym pisze Autor już we wstępie – jest działaniem przeciwko społeczeństwu i państwu.

„Znajomość wszechstronnych powiązań pomiędzy rodziną – społeczeństwem – państwem oraz znajomość sytuacji, w jakiej znajduje się obecna rodzina polska, a także następstw tej sytuacji, winna prowadzić ku zmianie polityki rządu III Rzeczypospolitej wobec rodziny, a zmiana powinna iść w tym kierunku, aby rodzina znalazła się w centrum polityki wewnętrznej państwa”. Chodzi tu konkretnie o politykę prorodzinną państwa. Czy można na nią dzisiaj liczyć?

Jak się wydaje, nie można liczyć na taką politykę, o czym świadczą takie posunięcia wobec rodziny, jak liberalizacja ustawy dopuszczającej zabicie dziecka w łonie matki ze względów społecznych. Postulat znajomości sytuacji, w jakiej znajduje się obecnie rodzina, można raczej odnieść do tych polityków, którzy po wrześniowych wyborach zasiądą w rządzie reprezentując inne od dotychczasowych grupy polityczne. W tej perspektywie książka

¹ L. Dyczewski, *Rodzina, społeczeństwo, państwo*, Lublin 1994, ss. 207, Prace Wydziału Nauk Społecznych, 36, Towarzystwo Naukowe KUL.

prof. Leona Dyczewskiego staje się niezmiernie aktualna.

Autor w swoich rozważaniach wychodzi od próby określenia rodziny, opierając się na takich faktach, jak: miejsce biologicznych narodzin człowieka, środowisko realizacji społecznej natury człowieka, związek dwóch dorosłych osób odmiennej płci. W dalszej charakterystyce rodziny Autor wskazuje na jej charakter wspólnotowy. Dla swoich członków rodzina jest grupą pierwotną i podstawową. O tym decydują wzajemne kontakty oraz duża różnorodność ról. To, co najbardziej wyróżnia małżeństwo i rodzinę spośród innych grup, to przeżycie wartości własnej osoby. Jednostka nie ztraca tu swojej indywidualności, przeciwnie, może ją rozwijać poprzez odmienną wartość posiadanych przez poszczególne osoby w rodzinie. Rodzinę, będącą grupą społeczną o swoistej strukturze, cechuje właściwe jej życie wewnętrzne. Są to więzi rodzinne. Mimo iż określanie więzi rodzinnych jest „piętą Achillesową” socjologów, Autor nie unika ani nie bagatelizuje tego zagadnienia. Opisuując obszernie więzi rodzinne podkreśla zarówno ich scalającą siłę, jak również podatność na przeobrażenia, którym ulega sama rodzina. To wstępne spojrzenie na rodzinę Autor kończy jasno sformułowaną definicją: „Rodzina jest wspólnotą osób i instytucją społeczną opartą na miłości i wolnym wyborze kobiety i mężczyzny połączonych małżeństwem, którzy odpowiadając wzajemnie za siebie, rodzą i wychowują następne pokolenie w taki sposób, aby ono także rodziło i wychowywało nowe pokolenie”.

W rozdziale drugim Autor ukazuje rodzinę jako środowisko rozwoju lub

zagrożeń dla człowieka. Interesujące jest ukazanie rodziny jako miejsca, gdzie dokonuje się narodzenie duchowe jednostki. Jest to – pisze Autor – długotrwały proces wprowadzania człowieka w świat wartości, norm, zwyczajów i obyczajów regionalnych, narodowej i ogólnoludzkiej kultury. Te narodziny wymagają od rodziców dużo więcej umiejętności aniżeli narodziny „widzialne”. Mimo iż w rodzinie i przez rodzinę człowiek staje się bardziej człowiekiem, to przecież bywa, że rodzina zagraża człowiekowi. Zagrożenia – stwierdza Autor – mogą mieć charakter uniwersalny albo mogą być właściwe dla danego kraju lub określonej grupy społecznej. Są one różnorodne, ale w książce zostały omówione tylko najważniejsze, te najbardziej typowe i groźne dla dzisiejszej rodziny. Są to zagrożenia wynikające z legalizacji aborcji, rozwoju stanu osamotnienia, osłabienia twórczego przeżywania obecności w rodzinie.

Wielu współczesnych polityków, reprezentując poglądy liberalne, podkreśla prywatny charakter rodziny. Niesie to ze sobą ograniczenie pomocy udzielanej rodzinie przez państwo. Te sprawy rozważa prof. Dyczewski w części poświęconej prywatności i życiu publicznemu rodziny. Jak pisze – „dychotomii, jaka powstała pomiędzy prywatnością i życiem publicznym w nowoczesnych społeczeństwach, nie da się przełamać inaczej, jak tylko przez odejście od indywidualistycznej lub kolektywistycznej koncepcji życia społecznego. Drogę wyjścia stanowi przyjęcie personalistycznej koncepcji życia społecznego”.

Jeżeli rodzinę zepchnie się do sfery prywatności, co charakteryzuje postawę obecnego polskiego rządu, to wówczas w pierwszym rzędzie ucierpią na tym

rodziny wielodzietne. Trudna sytuacja tych rodzin, opisana wyczerpująco i poparta licznymi statystykami w rozdziale dziesiątym, jest swoistą ilustracją tego, do czego prowadzi odrzucenie personalistycznej koncepcji życia społecznego. Obraz ten uzupełniony opisem sytuacji bytowej wszystkich rodzin polskich nie nastraja optymistycznie. Ciągłe ubożenie społeczeństwa wpływa oczywiście na kondycję polskiej rodziny. Na tym tle rysują się wyraźnie konsekwencje pogarszania się sytuacji bytowej rodziny. Jedną z nich jest spadek dzietności polskich rodzin.

Dużo miejsca poświęcone zostało kobiecie, jej roli w rodzinie i w społeczeństwie. Wprawdzie dom potrzebuje żony i matki – jak pisze Autor – jednak kobiecie trudno zrezygnować z własnej pozycji w społeczeństwie, z pracy zawodowej oraz osiągnięć poza domem. Pada tu ze strony Autora kilka cennych sugestii, które mogą rzeczywiście pomóc w rozwiązaniu tego swoistego dylematu.

Całe bogactwo i znaczenie rodziny chyba najbardziej uwidacznia się w jej kulturotwórczej roli. Będąc „zwornikiem pokoleń” rodzina kształtuje twórczą osobowość człowieka, przekazuje świat znaczeń, system wartości i postaw, kształtuje optymizm społeczny, włącza człowieka w działanie, wreszcie staje się ogniwem tożsamości narodowej i kulturowej. W obliczu licznych inicjatyw podejmowanych w naszej ojczyźnie, aby wartości narodowe, tradycję i obyczaje zastąpić jakimś bliżej nie określonym uniwersalizmem i „europejsko-

ścią”, szczególnie cenne jest ukazanie tej niezwykle ważnej roli rodziny w zachowaniu odrębności i tożsamości kultury polskiej.

Końcowe rozdziały książki poświęcone są kierunkom rozwoju polityki rodzinnej w polskim społeczeństwie. Autor formułuje wnioski w postaci postulatów pod adresem państwa i społeczeństwa – każdy z nich jest bogato uzasadniony, wskazuje równocześnie zagrożenia płynące z ich bagatelizowania.

„Mimo ogromnych trudności gospodarczych nie można zaniedbywać polityki rodzinnej – konkluduje Autor. Z jej planowaniem nie można czekać do poprawy tej sytuacji, ponieważ w okresie tego oczekiwania mogą zajść takie niepożądane procesy zmian w rodzinie, których rozwoju nie da się łatwo zahamować, a tym bardziej odwrócić. Zmiany w rodzinie mają bowiem to do siebie, że przebiegają bardzo powoli, ponieważ wiążą się z systemem wartości, który stosunkowo łatwo zburzyć, a trudno ukształtować”.

W dobie, gdy jesteśmy świadkami burzenia wielu wartości, na których do tej pory wspierała się rodzina polska, a przez nią i społeczeństwo, trzeba podjąć kolejny raz wysiłek obrony tych wartości, obrony samej rodziny. Aby działanie nasze było bardziej skuteczne, warto sięgnąć po książkę prof. Leona Dyczewskiego *Rodzina, społeczeństwo, państwo*, książkę doskonale ukazującą mechanizmy niszczące rodzinę, a także te wartości i działania, które mogą pomóc w jej prawidłowym funkcjonowaniu w społeczeństwie.

PROPOZYCJE „ETHOSU”

Mężczyznę i niewiastę stworzył ich. Sakrament. O Jana Pawła II teologii ciała, red. T. Styczeń SDS, t. 4, Lublin 1997, seria: Jan Paweł II nauca, Redakcja Wydawnictw KUL*.

Książka zawiera ostatnią część Katechez środowych Jana Pawła II poświęconych znaczeniu miłości oblubieńczej i oblubieńczemu znaczeniu ludzkiego ciała, stanowiących zarazem swoisty wykład papieskiej „teologii antropologicznej”. Nie można pominąć ich uważnej lektury, jeśli pragnie się zrozumieć nauczanie Jana Pawła II nie tylko w odniesieniu do powołania człowieka do życia w małżeństwie i rodzinie, ale także sam rdzeń jego nauki o człowieku: analiza sakramentu małżeństwa najpierw jako „sakramentu stworzenia”, a następnie jako „sakramentu odkupienia” odsłania czytelnikowi ontyczno-aksjologiczną strukturę osoby ludzkiej i jej znaczenie dla ostatecznego przeznaczenia człowieka. Tekstowi papieskich katechez towarzyszą komentarze autorstwa m.in. bpa Jana Szłagi, Renate i Norberta Martinów, Carlo Caffarry, ks. Jerzego Bajdy, abpa Kazimierza Majdańskiego, bpa Eugenio Corecco, ks. Józefa Kudasiewicza, Augusto Sarmiento, które znacznie pomagają w zrozumieniu myśli Papieża, wskazując równocześnie na jej żywość i związek ze współczesnym stanem badań teologiczno-biblijnych. Ponieważ tom niniejszy jest ostatni z cyklu katechez pod wspólnym tytułem *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich*, zachęcam więc Czytelnika do sięgnięcia po tomy poprzednie: *Chrystus odwołuje się do „początku”* (1981), *Chrystus odwołuje się do „serca”* (1987), *Chrystus odwołuje się do zmartwychwstania* (1993), wydane także przez Redakcję Wydawnictw KUL.

C.R.

* Kolportaż publikacji Redakcji Wydawnictw KUL: ul. Konstantynów 1, 20-708 Lublin, tel. (0-81) 525-71-66.

Tadeusz Styczeń SDS, *O etyce Karola Wojtyły – uczeń*, Częstochowa 1997, ss. 93, seria: Biblioteka „Niedzieli”, t. 44.

Tę niewielką książeczkę można uznać za szczególnie autorytatywną prezentację fundamentalnych idei leżących u podstaw personalistycznej etyki Karola Wojtyły. Autorem tej publikacji, a także wielu innych dotyczących podstaw etyki, jest uczeń i następca Karola Wojtyły na Katedrze Etyki KUL – ks. prof. dr hab. Tadeusz Styczeń. Jak sam pisze we wstępie: „dokładnie pamiętam, kiedy poczęła się we mnie myśl pisania mej opowieści o etyce. Zjawiała się ona w czasie słuchania wykładów z etyki społecznej, głoszonych w latach akademickich 1953/1954 oraz 1954/1955 na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie przez młodego wówczas docenta – ks. dr. hab. Karola Wojtyłę. To wówczas bowiem dostrzegłem, że w centrum etyki stoi osoba. A więc nie tyle jednostka, nie tyle społeczeństwo, co właśnie osoba: osoba we wspólnocie osób” (s. 8).

Oprócz aspektów filozoficznych etycznego personalizmu Karola Wojtyły (rozdział I: „Drogą człowieka w stronę człowieka. Człowiek w oknie swego czynu”) Autor ukazuje również jego wymiar teologiczny, stanowiący niejako pomost pomiędzy etyką Karola Wojtyły a nauczaniem Jana Pawła II (rozdział II: „W stronę człowieka drogą Boga-Człowieka. Człowiek w oknie czynu Boga-Człowieka”).

J.M.

Stanisław Nagy SCJ, *Papież z Krakowa. Szkice do pontyfikatu Jana Pawła II*, Częstochowa 1997, ss. 334, seria: Biblioteka „Niedzieli”, t. 45.

Wydaje się, że w Ojczyźnie Papieża wciąż jeszcze nie dość mocno uświadamiamy sobie znaczenie obecnego pontyfikatu. Ks. prof. Stanisław Nagy w swej książce przybliży czytelnikowi różne wątki działalności i nauczania Jana Pawła II, osadzając je z jednej strony w kontekście teologicznej refleksji dotyczącej posługi Piotra w Kościele, z drugiej zaś – naświetlając intelektualno-duchowy profil Karola Wojtyły. Dlatego dwa centralne rozdziały książki: „Działalność papieska” i „W nurcie nauczania papieskiego”, poprzedzone są rozdziałami dotyczącymi samego papiestwa oraz drogi tego Papieża na stolicę św. Piotra. Czytelnik ma zatem szansę na przeżycie przygody spotkania doktryny i historii Kościoła poprzez pryzmat myśli i dziejów Papieża z Krakowa. Autor – członek Międzynarodowej Komisji Teologicznej i Przewodniczący Rady Naukowej Instytutu Jana Pawła II KUL – komentuje i objaśnia treść poszczególnych dokumentów papieskich (począwszy od *Redemptor hominis* na *Evangelium vitae* kończąc) i wypowiedzi mniej oficjalnych, jak książka *Przekroczyć próg nadziei*, oraz wskazuje na historyczno-teologiczny sens wielu wydarzeń pontyfikatu – zarówno tych oficjalnych, jak i „prywatnych” (Papież „prywatnie” w Ojczyźnie, papieskie wakacje). Jak słusznie zauważył

we wprowadzeniu do książki red. Karol Klauza, jej Autor „zdaje się raczej opowiadać, niż wykladać wiedzę trudną i zawiłą”, czyniąc ją przez to łatwiejszą do przyswojenia przez szeroki krąg odbiorców.

C.R.

Paul Johnson, *Narodziny nowoczesności*, przekł. zbiorowy, Gdańsk 1995, ss. 1177, Wyd. Marabut.

Jak to zazwyczaj bywa u Johnsona, potężny tom, lecz tym razem całkiem inny. To nie synteza historyczna wieku (*Historia świata*), kultury chrześcijańskiej (*Historia chrześcijaństwa*) czy narodu (*Historia Żydów*). Kolejna wielka monografia uczonego angielskiego obejmuje... 15 lat dziejów świata. Dokładnie: lata 1815-1830. Wtedy właśnie, zdaniem Johnsona, dokonał się przełom decydujący o przejściu ludzkości do epoki nowoczesnej. Po erze napoleońskiej ujawnił się rozpad starych więzi utrzymujących w całości świat; należały do nich między innymi struktury monarchii dziedzicznej, przodująca rola arystokracji, nierównowaga polityczna między potęgami oraz rola polityczna Kościoła. Kongres wiedeński (1815) otworzył drzwi nowej epoce, w której dominować będą klasa średnia afirmująca jednostkę, zasada racjonalnej, lecz i bezwzględnej równowagi między mocarstwami, prasa (a więc i manipulacja), kult nauki i techniki coraz bardziej przyspieszających życie gospodarcze i obyczaje oraz zmniejszanie się świata wskutek rozwoju komunikacji.

Lata te anonsowały wiek dwudziesty. Autor ukazuje bardzo wiele analogii. Ponura idea nowoczesnego totalitaryzmu, rozbudowanie tajnej policji jako narzędzia mającego zapewnić ład społeczny, rola większości demokratycznej oraz anarchizujące tendencje niektórych nacji – to wszystko i wiele innych znanych nam zjawisk zaczęło się właśnie wtedy.

„Nowoczesność zaczynała się serią dwuznaczności, przeciwieństw, paradoksów” – pisze Johnson, i uwaga ta nieźle charakteryzuje również okres dzisiejszy. Może dlatego metoda angielskiego historyka – skrupulatna pod względem źródłowym, błyskotliwa w wyszukiwaniu podobieństw i znakomita literacko – święci w tej książce wielki sukces. Od szerokich perspektyw międzynarodowych oddziaływań i pełnych rozmachu szkiców wielkich bitew, poprzez barwne portrety postaci takich, jak Metternich, Talleyrand czy Wellington, aż po konkret, w którym jak w okruchu lustra przegląda się epoka – odsłania się przed nami świat będący również w niemałym stopniu naszym światem.

Tę oszołamiającą niekiedy zmianę perspektyw dobrze ilustruje fragment książki, gdzie Johnson opisuje decydującą dla dziejów świata bitwę pod Waterloo, podczas której głównodowodzący wojsk sprzymierzonych Wellington przebywał na swym koniu Copenhagencie przez osiem godzin w zasięgu artylerii Napoleona. W pewnej chwili kartacz „niemal musnął szyję Copen-

hageną i zmiął prawe kolano dowódcy kawalerii Uxbridge'a, któremu później amputowano nogę. (Nogę tę złożono do drewnianej trumny i pochowano pod wierzwą w ogrodzie domku, gdzie odbyła się operacja)" (s. 95).

W.Ch.

**CZY PRAWDA ZOBOWIĄZUJĄC ZNIEWAŁA
CZY WYZWAŁA?**

**O seminarium Instytutu Jana Pawła II KUL
u Ojca Świętego w Castel Gandolfo
12-14 sierpnia 1997**

rozmawiają Jacek Cydzik CSSR i Tadeusz Styczeń SDS*

Jacek Cydzik CSSR: W dniach od 12 do 14 sierpnia – jak już donosiliśmy wraz z Radiem Watykańskim w dniu 15 sierpnia – odbyło się w obecności Ojca Świętego, wieloletniego Kierownika Katedry Etyki KUL, w jego rezydencji letniej w Castel Gandolfo seminarium Instytutu Jana Pawła II przy Katolickim Uniwersytecie Lubelskim na temat: Czy – i jak – prawda zobowiązuje? Już nieco wcześniej informowaliśmy o osobach uczestniczących w tym seminarium, co może jednak warto by raz jeszcze przypomnieć...

Tadeusz Styczeń SDS: W seminarium uczestniczyło 12 osób, a wśród nich: ks. prof. dr hab. Stanisław Nagy, prezes Rady Naukowej Instytutu; ks. prof. dr hab. Tadeusz Styczeń SDS, kierownik Instytutu i redaktor naczelny kwartalnika „Ethos”; ks. prof. dr hab. Andrzej Szostek MIC, zastępca kierownika Instytutu; dr hab. Wojciech Chudy, zastępca redaktora naczelnego kwartalnika „Ethos”, wraz ze swą Małżonką, pracującą w redakcji „Ethosu”; dr Stanisław Majdański, członek Zarządu Instytutu; sekretarze: ks. dr Hubert Ordon SDS; mgr Cezary Ritter; ks. mgr Jarosław Merecki SDS; oraz ks. dr Alfred

Wierzbicki, adiunkt Katedry Etyki KUL, i mgr Kazimierz Krajewski, asystent Katedry Etyki KUL, przygotowujący rozprawę doktorską najściślej związaną z tematem sesji**.

Wszystkim obradom seminarium, w czasie którego wygłoszono 10 referatów, przewodniczył i kierował dyskusją Ksiądz Prezes Instytutu. W każdym z posiedzeń, których – wedle kryteriów uniwersyteckich – odbyło się sześć, uczestniczył aktywnie Ojciec Święty Jan Paweł II i wygłosił – zwieńczające całość obrad – przemówienie.

J.C.: Ale co nas tu wszystkich w pierwszym rzędzie interesuje, to fakt aż trzydniowego seminarium etyków, w obecności ich wieloletniego Mistrza, i to na ten jeden tylko wybrany temat. Skoro tylko ten jeden temat, to czy jest on rzeczywiście aż tak ważny?

* Lublin-Toruń, Radio Maryja. Emisja: 25 sierpnia 1997 r. w wigilię uroczystości Matki Boskiej Jasnogórskiej.

** W dniu 12 sierpnia Ojciec Święty Jan Paweł II odprawił w prywatnej kaplicy Mszę św., w której wzięli udział wszyscy uczestnicy seminarium oraz pracownicy Instytutu Jana Pawła II KUL (niektórzy z rodzinami).

T.S.: Tak ważny, by dla jego studiowania warto było urządzać aż trzydniową sesję monograficzną? – zapytuje Ojciec.

Istotnie. Na naszym seminarium podjęliśmy w gruncie rzeczy tylko to jedno właściwie pytanie: Czy – i jak – prawda zobowiązuje? Wokół tego wiodącego pytania skupiły się wszystkie referaty. Dlaczego? Wymienię tu może jeden z głównych tego powodów.

Otóż dlatego, że wielu dziś uważa, iż skoro prawda zobowiązuje, to tym samym ogranicza człowieka, ogranicza jego wolność, a więc – taki wyciąga się wniosek – zagraża jego wolności. Wszak być wolnym – twierdzi się, i całkiem słusznie – to być sobą. Ale być sobą – to zależeć od samego siebie. Co także jest słuszne. Lecz właśnie tu pojawia się trudność: czy ta zależność od samego siebie, czyli samozależność, nie ma dla siebie groźnego konkurenta? W czym? Ano – sugeruje się – właśnie w uzależnieniu samego siebie od... prawdy! Czy więc nie trzeba, i czy nie wystarcza, właśnie od prawdy się uwolnić, przed nią się „zabezpieczyć”, aby ocalić swą zależność od samego siebie, czyli swą wolność, i tak „wyzwolić” samego siebie? Prawda to pułapka na wolność. Przeczuł to na swój sposób Nietzsche, prekursor współczesnego postmodernizmu. Z lęku przed tą „pułapką” chciał zatrzymać się „przed prawdą” lub zapanować „wołą mocy” nad nią, by móc stanąć „poza dobrem i złem”. I to jest, jak się wydaje, zasadnicze źródło współczesnego oporu i lęku przed prawdą dla wielu. I trudno się temu lękowi dziwić. Udźwignąć bowiem prawdę – to udźwignąć ciężar swej wielkości. Bo prawda w każdej

swej postaci, nawet najbardziej banalnej, jest także prawdą – uwaga! – o mnie: gdy tylko ją sam stwierdzę, z miejsca mnie ona obciąża jako swego naocznego świadka. Trzeba jej świadczyć. I odtąd – samemu sobie się sprzeniewierzę, gdy prawdzie się sprzeniewierzę, sprzeniewierzę się bowiem jej świadkowi we mnie. Sprzeniewierzę się prawdzie o świadku prawdy! Sam samemu sobie się sprzeniewierzę! Tak więc to niesłuchanie obciążająca sprawa z tą prawdą. Stąd niejedyn może zapytać: czy nie łatwiej byłoby żyć zrzuciwszy z siebie jej ciężar?

J.C.: Tylko że nawet gdyby to było łatwiejsze, to czy to wolno uczynić i czy się to da uczynić bez rozejścia się z samym sobą?

T.S.: Oto właśnie sedno sprawy. Rzecz bowiem nie tylko w tym, że człowiek nie umie żyć bez prawdy, że jej szuka, że jej potrzebuje, jak zablakany wśród nocy podróżny potrzebuje światła, nie będąc w stanie bez niego uczynić w ogóle sensownego kroku. Rzecz przede wszystkim w tym, że jemu nie wolno uczynić bezsensownego kroku i że właśnie dlatego winien szukać światła prawdy, by móc w ogóle samemu sobą kierować, samym sobą rządzić, czyli – owszem – zależeć od samego siebie, tyle że mądrze, nie na oślep, czyli właśnie w świetle prawdy, w jej blasku. Tylko tak jest to w ogóle możliwe.

Stąd Chrystus powie: poznacie prawdę i prawda was wyzwoli. I doda przestrozę: kto odwraca się od światła prawdy, ten wybiera błąkaninę w ciemności, więcej, staje się „niewolnikiem grzechu”. Zniewala sam siebie działając na oślep. A więc prawda nie zniewala, wręcz przeciwnie, prawda wyzwala. Czy nie ona jedynie wyzwala? Oto dla-

czego Chrystus w przełomowym momencie swego procesu wyłoży celnie i zwięźle istotny sens swej misji w świecie i potwierdzi jej królewskość, oświadczając wobec prokuratora Imperium Romanum: „Jam po to się urodził i po to przyszedłem na świat, aby dać świadectwo prawdzie...” I tak będzie trwać w tej odpowiedzi „do końca” – milcząc – utożsamiając się z Prawdą jako jej wiernej Sługa. Po prostu Świadek Prawdy. Nie może nie zdumiewać ta „posługa świadectwa” na rzecz ‘prawdy u kogoś, kto zdumiał świat zaskakującym sposobem, w jaki użył słowa „prawda”: Jam jest Prawdą. Oto także Jego testament dla nas. I Jego orędzie o wyzwoleniu, do którego człowiek jest zobowiązany mocą prawdy o samym sobie.

Oto dlaczego też i Jan Paweł II, krótko po ogłoszeniu swej encykliki *Veritatis splendor*, czyli „Blask prawdy”, nazwie ją – idąc wyraźnie śladem Chrystusa – odą na cześć wolności. Ale na znane pytanie André Frossarda, które słowo Ewangelii uważa za najważniejsze, zawoła bez chwili wahania: Prawda! Czyli Wolność w służbie Prawdy i Prawda w służbie Wolności. Jedno nie tylko nie wyklucza drugiego, wręcz przeciwnie, są to wielkości względem siebie komplementarne. Można – co najwyżej – pytać, i trzeba pytać, o klucz do tego „i”, o klucz, który pokazuje „jak” tego „i”. Jak to bliżej wygląda, jak to jest możliwe, skoro jest ... faktem?

J.C.: Jeden z autorów amerykańskich napisał entuzjastyczny artykuł o tej encyklice po jej ogłoszeniu, dając mu tytuł: *No Truth – No Freedom*. Nie ma prawdy, nie ma wolności; bez prawdy nie ma wolności; koniec z prawdą to koniec z wolnością.

T.S.: Słusznie. Ale i zaraz potem ktoś inny, też zresztą jeden z amerykańskich krytyków tejże encykliki, zareplikował ostro na to już przez sam ironiczny tytuł swojego artykułu: *Veritatis splendor czy veritatis horror?*

J.C.: Czyli mamy przed sobą dwa radykalnie przeciwstawne, opozycyjne stanowiska.

T.S.: I tu właśnie rodzi się nasze pytanie: Jak to właściwie jest z tym stosunkiem wolności do prawdy: czy prawda zobowiązuje – zniewala czy też wyzwala? Oto też kontekst, w jakim się nam jawi główne pytanie naszej sesji i zarazem jego formuła: Czy – i jak – prawda zobowiązuje? Można by to pytanie dookreślić następująco: Czy – a jeśli tak, to w jaki sposób – prawda zobowiązuje?

J.C.: Pamiętam, że wymienione wyżej przez Księdza pytanie, jako pytanie wiodące waszej sesji, było uzupełnione w informacji, którą Instytut Jana Pawła II łaskawie nam dosłał jeszcze przed jej rozpoczęciem, tym oto dodatkem w samym tytule sesji: „W nawiązaniu do Karola Wojtyły ujęcia «powinności jako normatywnej mocy prawdy»”. Domyślam się, że dodatek ten precyzuje pytanie zaostrzając je, ukazując wyraźniej powód jego stawiania: przeciwstawia wolność, czyli zależność od samego siebie – przynajmniej na pierwszy rzut oka – „powinności”, wskazując, że jej źródłem nie jest nic innego tylko ona właśnie: prawda, jej „normatywna moc”. „Powinność” – to mocne słowo. Czy daje ona więc jakiegokolwiek jeszcze szansę wolności człowieka, czy jej ostatecznie nie pogrąża? Czy bowiem jestem jeszcze wolny, jeśli cokolwiek powinienem? Czy wówczas zależę jeszcze od siebie, skoro

zależę od prawdy? I czy jestem jeszcze sobą?

T.S.: Dziękuję Ojcu za to „utrudnienie”. Tak, „powinność” to mocne i „groźne” słowo. Na sesji chodziło nam dokładnie najpierw o to „utrudnienie”, czyli o możliwie precyzyjne sformułowanie najpierw samego pytania: Czy – i jak – prawda zobowiązuje? – przed podjęciem próby jego rozstrzygnięcia. Dlatego staraliśmy się postawić je w takim właśnie kontekście, który odsłania niejako do końca tę – wydobytą tak znakomicie przez Ojca – trudność wraz ze wszystkimi płynącymi z niej wyzwaniem. Istotnie. Wszak jeśli prawda jako prawda zobowiązuje, to znaczy że rodzi ona wobec wolności imperatyw respektowania jej z racji bycia po prostu prawdą, czyli dla niej samej, dla jej własnej nieredukowalnej do niczego innego wartości, rzecz można: kategorycznie, czyli wyłącznie w oparciu – jak pisze Autor *Osoby i czynu* – o właściwą jej jako prawdzie „normatywną moc”.

J.C.: Na pytanie więc tak skrótowo postawione: Czy prawda zobowiązuje? – paść może i musi paść taka tylko odpowiedź: Tak.

T.S.: Nie ma na to rady. Prawda zobowiązuje. I koniec.

J.C.: Ale czy w takim razie zostawia ona jeszcze – tu wraca wciąż na nowo ta sama trudność, pewnie nie tylko moja – jakkolwiek szansę dla wolności człowieka, rozumianej jako jego samozależność, skoro człowiek jako podmiot dokonując wyboru prawdy oddaje przez to sam moc swej wolności – i samego siebie jakby na służbę normatywnej mocy prawdy? Czy przez to więc nie niewoli samego siebie? Czy nie staje się wręcz jej niewolnikiem?

T.S.: Właśnie. To w tym miejscu również – zauważmy to! – stają się poniekąd zrozumiałe postmodernistów „kłopoty z prawdą”, a także poniekąd usprawiedliwione ich obawy i ostrzeżenia przed próbami fundamentalistów, czy „prawdziwków” – jak ironicznie mówią niektórzy – narzucania drugim prawdy siłą, ostrzeżenia, które niekiedy przyjmują karykaturalną postać „nowomowy”: terror prawdy czy wręcz terroryzm prawdy.

Ale właśnie dlatego sedno naszego pytania i cały ciężar wskazania właściwej na nie odpowiedzi leży w przesunięciu uwagi poznawczej pytającego z pytania: CZY prawda zobowiązuje, na pytanie: JAK prawda zobowiązuje, czyli na próbie ujawnienia tego, w jaki sposób prawda zobowiązuje. Proponujemy uzupełnić, nie usunąć, „pytanie rozstrzygnięcia” – wedle terminologii Kazimierza Ajdukiewicza – „pytaniem dopełnienia”.

Trzeba tu zwrócić baczną uwagę przede wszystkim na to:

Czy mianowicie (1) sposób, w jaki prawda w ogóle „ima się” człowieka i wiąże jego wolność, może osiągnąć jego wnętrza jako podmiotu wolnego wyboru inaczej jak tylko poprzez ujęcie jej własnym aktem poznania tegoż podmiotu, oraz czy (2) sposób, w jaki człowiek sam przecież stwierdzając cokolwiek jako prawdę swym własnym aktem poznania, nie na tym właśnie polega, iż to on sam ją poznając eo ipso sam siebie nią wiąże do jej uznania za prawdę – sam jej własnym aktem poznania przytakując, a sam jej przyświadczać i sam przez to niejako oddając do dyspozycji prawdy moc swej wolności? Czy zatem – oto sedno zagadnienia! – ten właśnie sposób wiązania wolności

człowieka prawdą, i zarazem wiązania się człowieka poznana przez niego prawdą, musi oznaczać, i oznacza de facto, tejże wolności definitywny kres, czy też może, a nawet musi oznaczać dla niej – nadoczekiwanie! – jedyną szansę jej ocalenia i potwierdzenia, a nawet samospelnienia, czyli „wyzwolenia”? Czy prawda – w tym właśnie układzie – nie okazuje się wręcz ową jedyną mocą, której człowiek poddając się, owszem, oddając jej siebie, nie tylko nie niewoli samego siebie, lecz – wręcz przeciwnie – jedynie w ten sposób siebie jako siebie ocala i potwierdza swą tożsamość, ujawniając przy tym i potwierdzając przez to także wyzwajające moce swej wolności? Czy nie tu właśnie plasuje się Chrystusowe orędzie: „Poznacie prawdę i prawda was wyzwoli...”?

J.C.: Tak więc tu oto – w tym „jak?” – leży cały punkt ciężkości wiodącego pytania tej sesji...

T.S.: Właśnie. Punkt ciężkości samego pytania, i samo sedno zarazem wskazania na to pytanie adekwatnej, jak sądzę, odpowiedzi, samo sedno ukazania ...

J.C.: ... prawdy o relacji wolności do prawdy.

T.S.: Dokładnie. Podejmując to właśnie pytanie chcieliśmy je – posługując się językiem Norwida – sprowadzić na bruk konkretnego, także społecznego, i tam niejako unaocznic i „sprawdzić” odpowiedź na to pytanie, proponując każdemu spotkanemu na ulicy człowiekowi podjęcie małego eksperymentu na samym sobie: Niech Pan spróbuje zaprzeczyć aktem wolnego wyboru temu, czemu – stwierdziwszy to sam osobiście jako naoczny świadek – sam już jako przedmiotowej prawdzie przyświadczył i sam temu nadal – jako podmiot pozna-

nia – przytakuje! Czy może Pan to uczynić? Czy może Pan – innymi słowy – mówić temu samemu zarazem „tak” i „nie”? „Tak” – własnym aktem poznania, i zarazem „nie” – własnym aktem wolnego wyboru?

J.C.: Oczywiście. Może! Człowiek może bowiem zaprzeczyć temu, czemu przytakuje.

T.S.: Może! Przypomnijmy sobie słynne słowo „thimshel”, „możesz”, „nie musisz”, z powieści Johna Steinbecka *Na wschód od Edenu*. Mnie urzeźbiła przed laty ta powieść tym słowem, „thimshel”, „możesz”, słowem-bohaterem tej powieści. Tak. Możesz, nie musisz. Tylko czy nie powinienes? Czy ci wolno? Ojciec zna tę sprawę doskonale ze swego biblijnego warsztatu... Człowiek może więc sam zaprzeczyć temu, czemu sam przytakuje. Video meliora, proboque. I co dalej? Deteriora sequor...

Tylko – niech teraz już każdy sam siebie gruntownie przebadaj, niech wejdzie sam w siebie, i sam sobie udzieli – po zastanowieniu – szczerzej odpowiedzi na te oto dwa pytania:

- czy mu wolno to, co może, i
- czy czyniąc to jest jeszcze wolny?

Czy bowiem, zaczynając od drugiego pytania, człowiek rzeczywiście zależy jeszcze sam od siebie i czy rzeczywiście wówczas pozostaje jeszcze sobą, czy też – wręcz przeciwnie – dokonuje rozłamu w samym sobie, sięgającego głębi własnego „ja”, skoro sam osobiście zaprzecza swoim wyborem temu dokładnie, czemu sam zarazem przytakuje własnym aktem poznania: stwierdzonej przez siebie samego prawdzie? A – przede wszystkim – czy wolno mu to uczynić i na to samemu sobie zezwolić? Wracamy do pytania pierwszego.

Oto wobec czego tu człowiek staje – jako rozumnie wolny podmiot: czyli podmiot poznania i zarazem podmiot wolnego wyboru w jednej i tej samej osobie – stając w obliczu wyzwania stwierdzonej przez siebie prawdy. Czy człowiek przez to „tak” i „nie” wobec: – prawdy tego, co stwierdza, i – wobec samego siebie – jako jej „nacznego świadka”, a więc wobec prawdy o samym sobie jako tym, kto ją stwierdza – sam nie przekreśla swej samozależności, czyli swej wolności, a ostatecznie swej tożsamości, ulegając – cóż z tego że dobrowolnie (czytaj: samowolnie) – naporowi jakiejś siły – czy to z wewnątrz, jak „moce ciała” lub „pycha żywota”, czy to z zewnątrz, czyli poddając samego siebie we władanie jakiejś przemocy, jak choćby groźbie lub obietnicy jakiegoś Piłata? „Nie widzisz, że mogę cię wypuścić na wolność i że mogę cię wydać na śmierć krzyżową?” I tak na przykład: Czy ktoś, kto w dobie PRL-u wyklina w drodze do urny wyborczej na tych, na których zaraz potem oddaje swój głos, jest rzeczywiście wolny, czy zależy sam od siebie, czy pozostaje sobą? I czy Piotr, który oświadcza, że nie zna Człowieka, którego doskonale zna, jest wolny? Dlaczego nie? Odpowiedzmy sobie!

Dlatego, że samo-zakłamanie to samo-zniewolenie, najgorsza z możliwych form zniewolenia. To auto-katastrofa. Kto świadomie i dobrowolnie zaprzecza dokładnie temu, czemu sam zarazem przyświadcza, dokonuje aktu względem siebie samobójczego. Wyraża swą zgodę – jako podmiot, który sam siebie związał poznana przez siebie prawdą – na coś, co jest jej zaprzeczeniem, czyli logicznie rzecz biorąc jest niemożliwe, acz moralnie rzecz biorąc

jest wciąż, i to tragicznie możliwe – na absurd! Człowiek może zaakceptować sprzeczność, i de facto ją niekiedy akceptuje, zakłamując wówczas jednak – nieuchronnie! – samego siebie przez to równoczesne: „tak” i „nie”, i wprowadzając przez to – w głąb samego siebie – tragiczne rozdarcie. I – w taki sposób właśnie – utratę samozależności. Owszem, dobrowolnie. Ale czy nie właściwsze jest tu słowo: samowolnie? Tak oto konstatujemy: Sam sobą rządzi, czyli jest wolny, ten tylko, kto prawdą się rządzi, kto prawdą pomiata, samym sobą pomiata. Wprowadza jakby nie-ja w obręb własnego ja. „Drzewa umierają stojąc”. Człowiek może się stać – mocą własnego wyboru – moralnie umarły za życia: żyjąc nadal fizycznie – jako „martwa dusza”.

Stąd też Karol Wojtyła, jako autor dzieła *Osoba i czyn*, powie, że osoba ludzka żyje i spełnia się jako rozumnie wolne „ja” zawsze i tylko, gdy aktem wolnego wyboru „przekracza samą siebie w stronę prawdy”, którą własnym aktem poznania stwierdziwszy sama ją już za prawdę tymże aktem uznała. To „przekraczanie samego siebie w stronę prawdy”, tego rodzaju „autotranscendencję” – nazwał dlatego „drugim imieniem osoby”. Tylko konsekwencja aktu wolności podmiotu jako podmiotu wolnego wyboru wobec samego siebie jako podmiotu aktu poznania, tylko jego „tak” aktem wyboru wobec własnego „tak”, wyrażonego uprzednio własnym aktem poznania – ocalić może człowieka przed samoniszcącym rozdarcie swej spistości poprzez akt zgody na równoczesne „tak” i „nie”. Stąd Karol Wojtyła, jako autor poematu *Narodziny wyznawców*, dopowie tę rzecz do końca językiem poezji: „Jeśli jednak prawda

jest we mnie, musi wybuchnąć. Nie mogę jej odepchnąć, bo bym odepchnął sam siebie”.

Oto dlaczego nie wolno nam nigdy zapomnieć owej wiekopomnie doniosłej polskiej lekcji na temat sedna wolności człowieka, upamiętnionej potem na plakacie „Solidarności” sprzed 4 czerwca 1989 roku: Żeby Polska była Polską, 2 + 2 musi być *z a w s z e* cztery, czyli, żeby człowiek ocalił swą wolność, także jako obywatel, winien mówić prawdzie – *z a w s z e* tak, fałszowi – *z a w s z e* nie. Zdrada prawdy to zdrada wolności. I samego siebie. Ucieczka od prawdy to ucieczka od wolności w niewolę samowoli. To ucieczka od samego siebie. Ucieczka, na którą człowiekowi nigdy pozwolić sobie nie wolno. „2 + 2 musi być *z a w s z e* cztery”. Trzeba tedy, by każdy z nas uwiecznił w swej żywej pamięci samo sedno owej rezurekcji ducha w narodzie, który ujawnił się w tak zwanym solidarnościowym zrywie sumień. Nigdy nie wolno zdradzić tej *sui generis* „trójjedni”: prawdy-wolności-siebie, nawet gdyby komuś na to przyszła niemąla ochota. Także z tego powodu, że każdego drugiego bez wyjątku w jego rdzennej istocie zdradza, w jego „sobości”, w jego „Selbstsein” – jak powie Robert Spaemann – czyli w jego prawdzie o sobie, ten, kto tę „trójjednię” w samym sobie zdradza. Czy nie to stanowi samo sedno „przykazania miłowania drugiego jak siebie samego”? Co zresztą również tak dobitnie wyklada i uwydatnia Autor studium: *Osoba: podmiot i wspólnota*.

Trzeba to szczególnie ostro widzieć i mieć na uwadze teraz, czyli w chwili, kiedy znowu raz po raz słyszymy i takie głosy, a nawet rady, żeby – w imię wolności – usunąć raz na *z a w s z e* kategorię prawdy – zwłaszcza prawdy o człowieku,

jego istocie, naturze – z obszaru organizacji państwa, czyli z polityki, tworzenia prawa w państwie, ponieważ – jak to wyraził jeden ze znanych postmodernistów Richard Rorty – prawda antagonizuje społeczeństwo.

Oto dlaczego ten jeden jedyny temat, drogi Ojczy, temat relacji wolności do prawdy drażyliśmy z żarliwą troską wraz z Ojcem Świętym w ciągu tych całych trzech dni, aby z tym głębszym przekonaniem móc – jako konkretnie doniosły wynik naszej sesji – w obecnym momencie dziejowym podkreślić wieczną aktualność słów Chrystusa: „Niech mowa wasza będzie *z a w s z e*: tak, tak; nie, nie”.

J.C.: Mówi to – i świadczy o tym – Ten, kto wobec Piłata wyznaje: „Jam po to się narodził i po to przyszedłem na świat, aby dać świadectwo prawdzie...”

T.S.: Tak więc sam Chrystus wypowiedział i potwierdził to, co w tej sprawie najważniejsze, nie tyle słowami, a w każdym razie nie tylko słowami, ile bezsłownymi gestami, aktami świadectwa, aktami miłości wiernej człowiekowi do końca. I dlatego nie zstąpi z krzyża, choć ma moc to uczynić. Dlaczego? Widzi to doskonale Jan. Więcej! On wie o tym – stojąc pod krzyżem. Przecież parę dni wcześniej był świadkiem wskrzeszenia Łazarza. Dlatego powie po latach przekazując to nam wszystkim: „A myśmy uwierzyli miłości...” A dzień przedtem Chrystus rzuca się swym uczniom do stóp w Wieczerniku. Dlaczego? Aby im tym sposobem ukazać ich godność i w ten sposób skłonić do jej uznania i przyjęcia. A więc świadectwo. Ostatnia i pierwsza zarazem karta etyki.

Jest to widocznie najskuteczniejsza metoda pozyskiwania człowieka dla

prawdy, wpływania na jego wolność bez jej niewolenia, czyli w taki sposób przekonywania człowieka racjami prawdy i aktami świadectwa, by to on sam w końcu dojrzał racje prawdy sam je za swoje uznał i sam dojrzał do ich wybrania, by po prostu sam wybrał swe wybranie i sam siebie definitywnie związał prawdą o sobie, o swej niezwykłej godności. Tak zwana opcja fundamentalna, o której mówimy w etyce, w teologii moralnej i ascetyce, to właśnie to.

Wciąż o tym myślę, gdy patrzę na gest Jana Pawła II całującego ślady stóp na ziemi, po której stąpają ci, którym odwiedzając ich kraj, pragnie spojrzeć w oczy, twarzą w twarz. Gdy patrzę na tego utrudzonego Papieża, Pielgrzyma... widzę Chrystusa w Wieczerniku. U stóp uczniów. Może i ci, których Jan Paweł II odwiedza, to samo o tym „pierwszym pocałunku” myślą? Chrystus – w swym zastępcy – u ich stóp. Lub może pomyślą potem? Może dopiero, gdy sami zobaczą, kogo przebudli... Czy nie do tego właśnie Ojciec Święty nawiązywał w jakiś sposób w swej homilii pod Krokwią w Zakopanem?

Lepiej później niż wcale. A lud zapłakał. Może niekiedy łzami Piotra na dziedzińcu? Myślę, że ciężar moralny ostatniej pielgrzymki można by wręcz mierzyć ilością wylanych łez – w tamtych dniach – w Polsce.

Albert Schweizer użył nam związanych słów dla wyrażenia sedna tego niemego gestu miłości, gestu, który łączy objawianie wymagającej prawdy o człowieku do końca z miłością człowieka do końca. Powiada słynny szwajcarski lekarz trędowatych: „Das Gute von dem anderen herauslieben”.

Rzecz godna uwagi: Ojciec Święty w czasie swej wizyty na KUL-u przed

dziesięciu laty powiedział do nas: „Uniwersytecie! Alma Mater! [...] Służ Prawdzie! Jeśli służysz Prawdzie – służysz Wolności. Wyzwoleniu człowieka i Narodu. Służysz Życiu!

Aż cztery razy pod rząd: służ!

Nie powiedział: ucz prawdy, głos prawdę, choć na pewno to także miał na uwadze. Ale powiedział: Służ Prawdzie! Chodzi o świadectwo. Czyżby to był przypadek tylko?

To te właśnie słowa stanowiły nie wypowiedziane wprost motto i zarazem centralny temat naszego seminarium w Castel Gandolfo.

J.C.: Czyli propozycja postmodernistów uwolnienia się od prawdy, by uwolnić wolność od niepokoju wywołanych próbą, czy pokusą, zrzucenia z siebie jej ciężaru, jest do uleczenia tylko tym jednym lekarstwem: świadectwo, świadectwo, świadectwo...

T.S.: Tak! Das Gute vom anderen herauslieben.

J.C.: Wyzwolić w drugim dobro, wydobyc je miłością, „wykochać je”...

T.S.: Dokładnie to. Wyzwolić w drugim dobro miłością. Nasz Norwid powie, że w końcu liczą się tylko te dwie rzeczy: poezja i dobroć...

J.C.: Czy nie potwierdza tego na swój sposób reakcja owego postmodernisty, który zasądził Chrystusa na śmierć – zadeklarowawszy przedtem Jego niewinność? Bo taka wola ludu. I czy nie strach? Ale przedtem nie umiał nie użyć tych słów, słów języka prawdy: Ecce Homo! Oto Człowiek! Oto prawda o człowieku.

Czy nie trzeba będzie wam urządzić, Księżo Profesorze, kolejnej sesji zmieniając nieco jej temat: Czy – i jak – prawda przekonuje? Lub lepiej: Jak zjednoczyć dla prawdy?

T.S.: Ta nasza obecna sesja miała także i ten wątek na uwadze. Najwyraźniej podjął go ks. dr Alfred Wierzbicki. Tyle że sesja się kończy, a o jej wartości rozstrzygać będzie to tylko: na ile będziemy umieli świadczyć temu, co nam było dane doświadczyć i przeżyć. Trzeba nam świadczyć prawdzie, jeśli chcemy być jej sługami. Służyć prawdzie!

J.C.: Posługa prawdzie. Posługa myśleniu...

T.S.: Tak. To pociąga. Ale i przeraża. Trzeba bowiem umieć co nieco wycierpieć dla prawdy, być dla niej gotowym wpisać krzyż w dzieje swego życia. Mówi o tym Chrystus swym uczniom wyraźnie na drodze z Jerozolimy do Emmaus, na drodze, która przecież była ucieczką. Ucieczką. Od czego? Do czego? Od Kogo do... kogo? Czy nie od Boga do siebie? – podpowiada nam św. Augustyn. Lęk i drżenie może nas ogarnąć... o samych siebie!

Ojcie Jacku! Bałbym się o siebie, bojąc się siebie samego przede wszystkim, gdybym nie był pewny, że na tej drodze nie zostawi mnie, nas obu ani nikogo z ludzi, do których idziemy, wiadomo Kto... Pozwala mi to, ta certezza, ta pewność, pośród całego swego lęku zawołać do siebie samego z myślą o wszystkich i sobie: On n i e nie zostawi. On n i k o g o z nas nie zostawi. Bo zaparłby się sam siebie. A więc: On zawsze ze mną, z każdym, z nami, wśród nas, w nas. Nieodwołalnie. Biorę więc z sobą na dalszą drogę – by zakończyć już – i dla siebie, i dla wszystkich tych, do których moja droga prowadzi, parę

tych niezwykłych w swej treści słów od św. Augustyna: Nie ma mnie, Panie, bez Ciebie. We mnie. Mego Stwórcy. I mego Zbawcy. Intimior intimo meo.

Stąd swój jestem, gdy jest z własnego wyboru Twój. Cały Twój. Totus Tuus. Mój Ojcie! Mój Wybawicielu!

Od kogóż to trzeba się tego uczyć, idąc dalej drogą tej logiki, jeśli nie od Tej, która wyraziła swym nieodwołalnym „tak” wobec Boga, Ojca, gotowość zostania Matką Jego Syna? I tak naszego Brata. Stąd to Totus Tuus ma podwójnego Adresata.

Czy to nam nie wystarczy? Czy trzeba nam czegokolwiek więcej? Myślę, że niczego zgoła...

Oto czego nas niestrudzenie uczy Ojciec Święty tym dwu-mianem, dwusłowiem, Totus Tuus, lecz bardziej jeszcze świadectwem.

Któż z nas teraz jeszcze nie widzi Jego twarzy, tak utrudzonej i jakże radosnej, na paryskim hipodromie, gdy rozsyła ponad milion młodych na cały świat? Na progu trzeciego tysiąclecia. By dawali świadectwo Prawdzie, która wyzwała...

Ale Ojcie kochany! Chyba już dosyć słów. Spróbujmy świadectwa!

J.C.: Spróbujmy właśnie iść w życie, aby ten temat zjednywania drugich dla Prawdy daniem siebie i dania siebie samego przekonać Prawdzie – czyli Jezusowi – stał się tematem naszego życia, żeby On się stał tym tematem.

Dziękuję serdecznie Księdzu Profesorowi za tę rozmowę.

T.S.: Dziękuję.

Wisława JORDAN

NEC MERGITUR O SZTUCE POLSKIEJ KOŃCA XIX WIEKU

Jeśli spytać kogoś wrażliwego na sztuki piękne o najbliższych mu polskich artystów, zwykle dokona wyboru z grona młodopolskich mistrzów pędzla. Malarstwo osiągnęło wówczas, jak stwierdzono, najwyższą rangę, przynależną dotąd poezji. Fenomenem sztuki przełomu wieków jest to, że nie pozwala przejść obok siebie obojętnie. Wielokrotnie odnotowywano reminiscencje tamtejszego świata wyobraźni w naszym powojennym kinie; od początku też sztuka ta zapładniała obrazowość literacką; należy także wspomnieć o ciągle ponawianym dialogu obecnych generacji z ówczesnymi w sferze symboliki plastycznej. Siła sugestywności malarstwa Fałata, Ruszczyca, Malczewskiego niekiedy każe nam odruchowo modelować barwne refleksy słońca na poduchach śniegu, wczesnowiosenne ruczaje i rozorane skiby gleby na wzór ich kompozycji, albo wyglądać niemal w letnie skwary chimerowych południc wśród pól.

Ponad cztery godziny wędrówek po salach Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie urządzono pierwszy (przed Krakowem) pokaz wystawy *Koniec wieku. Sztuka polskiego moderniz-*

*mu 1890-1914*¹, to jedno wielkie falowanie zmiennych a intensywnych emocji. Wystawy tego typu sztuki zawsze mogą liczyć na tłumy widzów i życzliwy odbiór, niezależnie od presji rocznicowych.

Mieliśmy już wcześniej kilka zbiorowych prezentacji rodzimego „modernizmu”. Pokażną jego dawkę przyniosła głośna wystawa *Romantyzm i romantyczność*², a jeszcze więcej – bo też sprecyzowana tematycznie – wystawa *W kręgu „Chimery”*³. Oglądałam i zachowałam w pamięci jako przykład dobrej roboty wystawienniczej tę drugą. Inteligentnie a dobitnie unaoczniono

¹ Koncepcja i scenariusz wystawy: Elżbieta Charazińska, Łukasz Kossowski. Projekt ekspozycji: Krzysztof Wojtarowicz, E. Charazińska, Ł. Kossowski.

² Komisarze i autorzy scenariusza wystawy: Marek Rostworowski, Jacek Waltoś. Projekt ekspozycji: Jan Kosiński. Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa-Katowice 1975-1976.

³ Komisarz wystawy: Wojciech Chmurzyński. Scenariusz: Mirosława Puchalska, W. Chmurzyński. Projekt i opracowanie plastyczne: Krzysztof Burnatowicz. Muzeum Literatury w Warszawie, 1979-1980.

już samą konstrukcją ekspozycji przenikanie się literatury ze sztuką, sprzymierzonych wokół wspólnych idei polskiego fin de siècle'u. Teksty wstępne katalogu wnikliwie dopowiadały rolę najlepszego naonczas krajowego pisma artystycznego i całego środowiska twórców warszawskich, mało do tej pory docenianego. Doskonała była, jak sobie przypominam, szata plastyczna operująca dla wzmocnienia nastroju czernią i bielą ścian, napisów i zdobników, a przy tym umiejętnie godząca całościową wizję z szacunkiem dla poszczególnych dzieł.

Tymczasem najnowszy warszawski pokaz sztuki końca wieku nie przysporzył podobnych satysfakcji, a merytorycznej pobieżności bynajmniej nie ratowała oprawa plastyczna. Nawet gorzej: słabość koncepcji ekspozycyjnej zniechęcała już u wejścia, gdzie w kącie hallu trzeba było ogarnąć spojrzeniem istny las rzeźb o najróżniejszej skali i charakterze, a słynnemu portretowi Henryka Szczyglińskiego dłuta Dunińskiego zaglądać w twarz z przykłęku. (To właśnie tę rzeźbę Kazimierz Wyka pragnął onegdaj pozbawić identyfikującego nazwiska w tytule – wydawała mu się bowiem typowym wizerunkiem młodopolskiego artysty). Podatna, jak się wydaje, na ciekawszą aranżację część wystawy nazwana *Drobiazgi na kominku* rozczarowała schematem gablot i smętnie podpierających ściany mebli. Wątpliwości nieco odmiennej natury budziło przeplecenie rysunkowych szkiców skończonymi grafikami, co wprowadzało jakiś zamęt interpretacyjny i odwracało uwagę od kardynalnego dla grafiki podłoża warsztatowego. Można by to i owo jeszcze wytknąć plastyce wystawy, także nonszalancję w datowaniu, ale szczegóły te powinny usta-

wić miejsca ważniejszym zagadnieniom z dziedziny idei. Swoje refleksje powystawowe skupię przede wszystkim na malarstwie.

Warszawscy muzealnicy kolejny raz powtórzyli pomysł grupowania przedmiotów według haseł tematycznych, które miałyby wykazać znamienne dla przełomu wieków wielowątkowość, i doprowadzili go do skrajności. O ile słowo „furor” na wystawie *Romantyzm i romantyczność* okazało się wystarczająco niejednoznaczne, by objąć zarówno treść, jak i sposób jej wyrażenia, to nie dysponowały już taką pojemnością hasła: „Porwanie”, „Podwórze na Salwatorze”, „Zmrok” itp., inspirowane tytułami wyróżnionych dzieł. Mieszanka obrazów, rzeźb i drobnomieszczańskich utensyliów salonowych cokolwiek spłycała wymowę rzekomo „uprzedmiotowionych portretów” Boznańskiej czy Wyspiańskiego oraz nie wiedzieć czemu akurat tutaj pomieszczonych *Lalek* Wojtkiewicza. Zupełnie też o co innego chodziło – na wystawie powiązanym razem – Ruszcycowi w *Ziemi* i Wyczółkowskiemu w *Rybaku*, czy nawet *Orce na Ukrainie*. Rozparcelowanie sztuki młodopolskiej na trzynaście rozdziałów literackiej raczej proweniencji co rusz rodziło podejrzenie o manipulację i skutecznie, moim zdaniem, zatarło problem wzajemnych związków i różnic.

Przypuszczam, że szerzej ukazano by wewnętrzne pęknięcia i dynamikę ruchu poprzez współlistnienie kilku formacji artystycznych. Ową charakterystyczną niejednorodność znać już w odwrotach ku malarstwu nastroju i nocturnowego luminizmu po epizodycznej recepcji osiągnięć francuskich impresjonistów (wcale jednak nie tak błahej w konsekwencjach dla rozwoju pol-

skiego pleneryzmu). Kluczowy dla epoki symbolizm zakładał programowe wykraczanie poza „czystą” formę, ale zarazem stanowił podniecie dla reformy języka artystycznej wypowiedzi. W jego łonie kiełkowały również zwiastuny ekspresjonistyczne, sygnalizowane większą podmiotowością przekazu. Natomiast buntownicze predyspozycje pokolenia wstępującego po wszelakich realistach sprzyjało rozkwitowi antymimetycznych, dekoracyjnych stylizacji. Osobne miejsce należałoby się tu secesji, obejmującej swym zasięgiem całość dyscyplin plastycznych, a od której zaczyna się łańcuch dwudziestowiecznych rewolucji w świecie sztuki. Tak na marginesie: czy dla pełniejszego zilustrowania „sztuki polskiego modernizmu” nie przydałoby się choćby poprzez wybór fotografii zaznaczyć obecność problematyki architektonicznej w tamtejszej ikonosferze?

We wstępie do katalogu dyrektorzy Muzeów Narodowych w Warszawie i Krakowie żywią nadzieję, iż „wystawa ukaże nam u progu trzeciego tysiąclecia niezmienną kulturę polską”; obok, w innym kontekście, pada sformułowanie „tożsamość malarstwa polskiego”. Uderzono w sedno, lecz czy na gruncie historii sztuki zmierzono się kiedykolwiek kompleksowo z wypełnieniem powyższych zwrotów konkretną treścią? Odpowiedź musi paść negatywna. Próbę uchwycenia odrębności polskiego malarstwa XIX wieku podjął ten sam Eligiusz Niewiadomski – nie szczęśny zabójca prezydenta Narutowicza. Do fatalnego 16 grudnia 1922 roku uprawiał on nader chwalebny działalność artystyczną (chef d’oeuvre to polichromie w farze konińskiej, teraz niestety „upiękzone” konserwacją) i popula-

ryzatorską. Jego publikacje o sztuce nadal porywają celnością spostrzeżeń i syntez. Prawie wszystkie artykuły i książki przynoszą materiał rzetelnie odczuty i myślowo przetrawiony.

Gdyby odważyć się po Niewiadomskim i jego kontynuatorach zestawić parę cech uogólniających sztukę polską przełomu XIX i XX wieku, to wybijający się byłby pewnie indywidualizm, głęboko zakorzeniony w przedrozbiorowej tradycji republikańskiej, a utwierdzony artystycznie w dobie romantyzmu. W przeciwieństwie do portretu sarmackiego, uważanego za wyjątkowy przejaw naszej oryginalności, gdzie jednakże indywidualizm dotyczy portretowanych, a wykonawcy pozostają anonimową grupą, na sztukę Młodej Polski składają się właśnie pojedyncze postacie twórców. A ile tu pierwszorzędnych osobowości artystycznych! Wyspiański, Stanisławski, Boznańska, Ruszczyk, Dunikowski, Malczewski, Pankiewicz, Wyczółkowski, Podkowiński, Ślewiński, Mehoffer, Tetmajer, Wojtkiewicz, Weiss – tę listę można jeszcze ciągnąć i ciągnąć, i co najwyżej na własne ryzyko uporządkować wedle ważności. Nawet Picasso, raczej skąpiący komplementów, znalazł słowa uznania pod adresem oglądanych w 1948 roku dzieł Malczewskiego (skądinąd zabawnie brzmiące dla polskich uszu): „Powiedzcie temu artyście, że jest wielkim malarzem”.

Nie sposób oprzeć się przeświadczeniu, że nasi wystawiennicy zrobili wszystko, aby sylwetki tuzów rozmyły się na przesadnie mnożone „coupèes”. Szczególnie niekorzystnie wypadło rozproszenie małych pejzaży Stanisławskiego, którego na przykład ośnieżony *Barbakan* (dział „Wiosna”!) został odsunięty

dziesiątkiem obcych płócien od *Klasztoru w Tyńcu*. Artysta ten zaznaczył się w sztuce tym, że ustanowił szkołę twórczych naśladowców. Aż prosiłoby się znów zestawić ich razem – w czterdziestolecie po ostatniej wystawienniczej konfrontacji mistrza i uczniów w krakowskim TPSP. Cóż mamy w zamian? Żałośnie przypięty do znakomitych *Dnieprów* nieporównanie słabszy obrazek *Z Lido* Karpińskiego. Niestety, penetracja zbiorów prywatnych i tropienie mniej opatrzonych dzieł przyniosły często rezultat krzywdzący wybitnych malarzy. Sądzę, że na przykład *Aktu leżącego* Weissa z 1897 roku lepiej byłoby nie demonstrować. Jak brawurowo radził sobie Weiss z tym gatunkiem, dowodzi inny akt z 1901 roku, pokazany krótko potem w ramach ekspozycji prac kolonii polskiej w Paryżu. Artysta też człowiek, miewa chwile wzlotów i upadków, jednakowoż ranga wystawy obliuguje do większej selekcji. Zamiast nieudanych produktów chętnie zobaczylibyśmy przynajmniej po jednym egzemplarzu z dorobku takich pominiętych tutaj twórców, jak Stanisław Lentz, Tymon Niesiołowski, Antoni Gawiński, Ignacy Pieńkowski czy Antoni Kamieński, który – jak się wydawało – dzięki rozprawie Janiny Wiercińskiej stał się „przypomnianym dekadentem”.

Wróćmy znów do naszego niełatwego celu: określenia swoistości polskiej sztuki około 1900 roku. Odgadujemy w niej charakterystyczne wyróżniki kultury społeczeństwa rolniczego – z jego podległością rytmom przyrody, przywiązaniem do ziemi, spontaniczną uczuciowością, fatalizmem tonowanym zdrowym rozsądkiem, a więc to, co zwykło się w krajobrazach odbierać jako „pogodny smutek” lub „uśmiechniętą

melancholię” (by użyć zręcznego zwrotu Maksymiliana Gierymskiego). Rodzimych malarzy mniej zatem interesował pejzaż nowoczesnego, rozpędanego cywilizacyjnie miasta niżli trwającej w odwieczności wsi, podmokłych łąk, sosnowych lasków, płaskich pól i wiotkich brzózek na wzniesieniu. Schyłkową żądzę niezwykłych wrażeń zaspokajały Tatry i Bałtyk, ewentualnie zagraniczne wojaże. Polskie uwikłanie w historię, co wyraziście a dalekosiężnie uwypuklił Wiesław Juszcak, nakazywało czasami usymboliczyć krajobraz znaczącymi figurami typu ruina lub kopiec Kościuszki.

Element chłopsko-ziemiański i jakiś rys „północny” łączą polskie malarstwo pejzażowe – jak zauważyła już Agnieszka Morawińska – z analogicznymi gatunkami w Rosji i Skandynawii. Są więc osadzone na silnym rdzeniu realistycznym, tętniące ukrytymi znaczeniami, napiętnowane emocjonalnie. Rzadko kiedy okazują się pretekstem do li tylko eksperymentów formalnych, jak to obserwujemy w sztuce francuskiej. A różnice? Dojmujący chłód surowych krajobrazów Szwecji (C. Fjaestad, B. Liliefors i inni), norweskie z ducha, Munchowskie lasy uzmysławiały Przybyszewskiemu, i nie tylko naszym rodakom, „straszną melancholię samotności”. Z kolei nad jeziorami Lewitana i Niestierowa zda się biją cerkiewne dzwony. To pejzaże mocniej skondensowane w wyrazie, zdążające do ekspresyjnego przerysowania, aby dotknąć wstrząsających swym pesymizmem prawd egzystencji. „Polacy – chciałoby się skorygować wieszczą – my lubim siełanki”, gdzie malowniczo, nostalgicznie, ale nade wszystko pogodnie, choćby za cenę nieuniknionej powierzchowności.

Nic dziwnego, że zabłyśnięcie w 1899 roku „zachmurzonej” gwiazdy Ferdynanda Ruszczyca przyjęto jak rewelację. Ale artysta ten w niespotykany sposób połączył – z racji pochodzenia, szkoły i fascynacji – wspomniane narodowe odmiany pejzażu: polskość była dlań budowaną dopiero świadomością. Słyszałam od córki malarza, Janiny, iż Stanisławski nie chciał ponoć uwierzyć w realność Ruszczycowych ciężkich, nabrzmiałych chmur, póki nie odwiedził swego kolegi „po pędzlu” na Wileńszczyźnie. Rysunkowe studia pouczają jednak o mozolnej drodze konstruowania dramaturgii obrazów, z niezwykłą, na poły abstrakcyjną kulminacją w postaci *Obłoku* z 1902 roku (nie wykorzystanego, a szkoda, na wystawie).

Pierwszy zacytn, rzecz jasna, pochodzi zazwyczaj od *genius loci*, którym nasiąkamy od dzieciństwa, ciągle nie umiając go nazwać. Krajobraz polski – przyznawał Zygmunt Menkes – „jest piękniejszy, niż się na ogół sądzi. Również światło jest w Polsce wielce ciekawe”. Łagodne kształty przeważających w naszym kraju, ubogich już w lasy i wody, równin siłą rzeczy nastrajały na liryczną – nie ponurą, ale też nie sentymentalnie mdłą – nutę. Najczęściej źródła odrębnego widzenia polskiego pejzażu odnajduje się w długo aktualnej duchowości franciszkańskiej i modnym u schyłku XIX wieku panteizmie. Warto tu dodać jeszcze obecność pierwotnego wpojenia w naturę, którą dopiero dystans cywilizacyjny czyni obiektem tęskno-analitycznych opisów – najpierw literackich, a potem malarskich. Przyrodzoną wrażliwość na piękno przyrody powściągały do tego momentu praktycyzm oraz ideały męskości w naszej rolniczo-rycerskiej kulturze, ograniczając

popularność nowożytnego pejzażu i martwej natury.

Co do portretu to można zastanawiać się, czy przy całym doskonalonym latami warsztacie realistycznym nawiązał on do świetnych tradycji staropolskich. Co najmniej w kreacjach Boznańskiej, Krzyżanowskiego, Lentza, po części u Malczewskiego, zachował niemal ten sam zmysł indywidualizacji, jakiejś zniewalającej prawdy i pulsującego życia skoncentrowanego głównie w przenikliwym spojrzeniu, rzadziej ułudę cielesności. Także u Mehoffera secesyjna dekoracyjność tła zaledwie oplata (zresztą jak drzewiej w sarmackim portrecie) sugestywny wyraz twarzy, nie będącej nigdy obojętnym znakiem plastycznym ani konwencjonalną maską. Dowolnie opisujące naoczność linie i płaskie plamy barwne wprzągnął Wyspiański w wydobywanie duchowej esencji życia modela. Pożądana szczerłość portretowa zyskała nowe środki ekspresji.

Zahaczamy tutaj o sprawę nauczania artystycznego w Polsce w końcu zeszłego stulecia. Czy brak tradycji akademickiej, to znaczy – według Marii Poprzęckiej – „spójnego systemu teorii i praktyki artystycznej”, sprzyjał czy hamował polską samodzielność w sztuce? Niewątpliwie za rektoratu Fałata i powołaniu na wykładowców tak utalentowanych artystów-pedagogów, jak Wyczółkowski, Stanisławski, Mehoffer, krakowska uczelnia wystarczająco rzetelnie, nie krępując wewnętrznej swobody przygotowywała zastępy nowoczesnych twórców. Mojżesz Kisling, malarz ekspresyjnej wyobraźni, mógł po latach pochwalić się nauką w „najliberalniejszej ze wszystkich akademii świata”.

Mimo to nie ustawał eksodus młodzieży utalentowanej plastycznie do

Monachium, Wiednia, Petersburga, wreszcie do niepodważalnej stolicy artystycznej Europy – Paryża. Szczególnie po 1900 roku, zamiast korzystać z pośrednictwa państw ościennych, Polacy pielgrzymują wprost do kuźni nowych form nad Sekwaną. Wacław Gąsiorowski ustalił dokładnie, że w 1913 roku przebywało w Paryżu dwustu dziewięćdziesięciu artystów polskich. W licznych szkołach i prywatnych pracowniach „męczyli” akty, oglądali na oficjalnych salonach – jakby powiedział Weiss – „tapicerstwo”, tylko sporadycznie kontaktowali się z awangardą i nągminnie klepali biedę. Paryż to nie tylko muzea i zabytki godne podziwiania, to jeszcze bardziej obietnica wolności i kalejdoskopowych doznań ulicy, poza tym upragniony dla każdego snoba światowy szlif. Jak zauważa Elżbieta Grabska, autorka wzmiankowanej już wystawy *Paryż i artyści polscy 1900-1918*, uzupełniającej poniekąd omawiany *Koniec wieku*, dominowali w naszej kolonii malarze i rzeźbiarze dojrzały: Boznańska, Dunikowski, Wojtkiewicz, Weiss, ukształtowani przed przybyciem do Paryża. Młodzi, mający za sobą tylko namiastkę studiów, byli bardziej podatni na nowe prądy – postimpresjonizm, fowizm, kubizm. Ci – wywodzący się nierzadko ze środowiska żydowskiego – zasilą potem międzywojenną *École de Paris*. Odnośnie do pozostałych – a tych było najwięcej – nieraz przed ich paryskimi dziełami ciśnie się pytanie: po cóż oni siedzieli w tym Paryżu, skoro w Krakowie, a od 1904 roku także w Warszawie, uczono czasem mądrzej i śmieiej? „Dziwni ludzie jesteście wy Polacy – powiedział do Szczyglińskiego węgierski profesor w Monachium, Anton Ažbè – gdybyśmy Węgrzy mieli tej

miary artystów, jak Malczewski, Wyczółkowski, Stanisławski i Fałat, nikt z nas nie widziałby Paryża, a Paryż przyjechałby do nas”. Jeszcze w czasach Gombrowicza tylko samodzielni twórcy pokroju autora *Ferdydurke* zdawali sobie sprawę, że aby zaistnieć, trzeba być w Paryżu wrogiem Paryża. Uczyć się, poznawać – dobrze, ale przemawiać najbardziej niezależnym głosem.

Oceniając pod tym kątem polską sztukę przełomu wieków nie użyłabym określenia „dojrzała”, raczej: spełniająca oczekiwania narodowej ekspresji. Rzecz w tym, że broniąc tożsamości stawia się na przewagę rdzennych pierwiastków, na wyrażenie siebie właściwie dopasowaną do tego formą – „gdzie by się polski duch wytłumaaczył”, marzył Norwid. Polski „koniec wieku”, mimo zapładniania prądami zachodnioeuropejskimi, dużo w tym kierunku działał, a pałeczkę sztafety przejęli liczni twórcy w dobie niepodległości, ale były to nadal typowe „roboty po polsku” nie dokończone.

Jeślibym miała przytoczyć pracę malarską daleko zaawansowaną w realizacji Norwidowego postulatu, to wybór padłby na niekwestionowanego bohatera wystawy – *Nec mergitur* Ruszczyca (obraz powstały w latach 1905-1906). „To zły obraz” – zawyrokował radiowy krytyk z wyżyn jakiegoś europejskiego Parnasu. Nie on jeden z gorliwością epigona wstydział się polskiego „zapóźnienia”. Łatwo jednak wykazać wysoki poziom artystyczny kompozycji: konsekwentnie przeprowadzony układ trójkątny, nowoczesny kadr ze śmiałym cięciem od góry sylwetki okrętu, świadome efektu spłaszczone relacje przestrzenne i niski punkt widzenia, dynamiczne zestawienie barw, bogata materia malar-

ska, wreszcie – na innym już poziomie analizy – fantastyczna arealność i ekspresja zmierzające do symbolizacji obrazu. Jego genezę wiąże się z wydarzeniami rewolucji 1905 roku, przełamywaniem dotychczasowej niemocy i apatii oraz ideologią narodowego czynu. Wyobrażony złocisty żaglowiec o XVII-wiecznych kształtach, z purpurowymi żaglami, rozświetlony latarniami i fajerią błysków na niebie, nie jest bynajmniej – jak czytamy w katalogu – wrakiem. To triumfujący pośród nawałnicy korab – ojczyzny (korzystając z metafory Piotra Skargi) lub sztuki (jak chcieli niektórzy), przy czym tytuł brzmi niczym zaklęcie: „Nie zatonie!” Ruszycowi udało się skojarzyć tradycje specjalnie bliskie duchowości polskiej: barok i romantyzm. Znać tu również „lechicki” temperament, patos, fantazję, wiarę w zwycięstwo. „Gdybyśmy mogli życie nasze uczynić wielkim w dużych liniach!” – zakończył malarz swoje notatki pisane w trakcie tworzenia płótna. W dziele tym ambiwalencją realności i abstrakcji Ruszyc toruje szlak dwu-

dziestowiecznym wyzwolonym wyobrażniom artystycznym.

Czego by nie obwieszczali dzisiejsi awangardiści spod znaku postmodernizmu, zaciągnęli oni dług u buntowników tamtej epoki. Inna sprawa, że przecinowawszy na wylot dawne imponderabilia straciliśmy zaufanie i do formy, i do sensu samej sztuki. Milkną też nawoływania o tożsamość narodowej kultury. W jej miejsce mamy wszechświatową „dekonstrukcję” i „posztukę” bujające nad naszymi głowami na podobieństwo balonika wypuszczonego z ręki.

Kiedy Bolesław Prus w 1900 roku replikował przesadnym nadziejom odnośnie do nadchodzącego stulecia słowami: „Wiek dwudziesty urodzi się z dziewiętnastego, a ten jest okropny”, dowodził jakże rozsądnego historycznego sceptycyzmu. Nasze osiągnięcia i klęski są w znacznej mierze spadkiem po odeszłych czasach. Wiemy już, że sto lat temu otwarto sztuce drzwi wolności, nie pojęliśmy tylko, w którym momencie należało przyciągnąć z powrotem klamkę.

Iwona ULFIK

PRZEMOC W MEDIACH AUDIOWIZUALNYCH
Sprawozdanie z seminarium Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji
Warszawa, 25 lutego 1997 r.

Powszechnym zjawiskiem w dzisiejszej rzeczywistości staje się agresja i przemoc w mediach audiowizualnych. Obok ilościowego nasilenia scen przemocy zwraca uwagę coraz większa ich drastyczność i brutalność. Bardzo często samo przedstawienie śmierci już nie wystarcza – nie robi dostatecznie dużego wrażenia, dlatego też twórcy programów starają się je odpowiednio naświetlić i wzmocnić. Niepokojące jest również banalizowanie agresji i przedstawianie jej jako akceptowanej, czy wręcz pożądanej formy zachowań międzyludzkich. Często wykorzystuje się przemoc jako jeden ze środków osiągnięcia efektów komicznych, szczególnie przez pokazywanie, że śmierć, morderstwo i zniszczenie mogą być zabawne, śmieszne i nieważne.

Należałoby zastanowić się nad wpływem tej zalewającej nas ekranowej przemocy na przeciętnego widza. W jaki sposób oddziałuje to na psychikę odbiorców? A jeżeli jest to wpływ negatywny, to czy można tu coś zmienić i w jakim stopniu? Zagadnienia te zostały podjęte na seminarium Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji, które odbyło się w Warszawie 25 lutego 1997 roku.

Zgromadziło ono wielu przedstawicieli stacji telewizyjnych i radiowych, twórców programów i dziennikarzy. Wśród zaproszonych gości znaleźli się również znani naukowcy zajmujący się problematyką agresji w mediach. Wygłosili oni referaty, w których przedstawili zagadnienie przemocy z różnych perspektyw.

Otwarcia seminarium dokonał przewodniczący KRRiTV Bolesław Sulik, witając zaproszonych prelegentów, przybyłych gości i wszystkich zebranych na sali. Następnie organizatorzy zaprezentowali materiał filmowy składający się z fragmentów programów telewizyjnych emitowanych w ostatnim czasie. Przedstawiał on drastyczne sceny przemocy pochodzące zarówno z kreskówek, filmów fabularnych, jak i z programów informacyjnych. Pokazywana agresja dotyczyła nie tylko relacji między mężczyznami, lecz również między kobietami (!).

Członek KRRiTV, dr Jan Szafraniec, w słowie wstępnym zwrócił uwagę na fakt znacznego nasilenia scen agresji w telewizji. Równocześnie zauważył, że przeciwko prezentowanej na szklanym ekranie fali przemocy podnoszą się co-

raz liczniejsze głosy protestu pochodzące z różnych środowisk. Nie można zaprzeczyć temu, że telewizja pełni obecnie funkcję socjalizującą, kształtuje osobowość dzieci i młodzieży, prezentując pewne wartości, cele i modele zachowania, a także umożliwiając identyfikację z określonymi wzorcami osobowymi. Zatem należy zastanowić się, jakie wartości i cele proponuje się odbiorcy. Czy opierają się one na uznaniu wartości osoby ludzkiej i jej godności? A może w ogóle nie należy propagować żadnych wartości ze względu na „wolność” każdego człowieka? Co więc ma być wyznacznikiem podejmowanych decyzji i działań: wolność od wartości czy wolność ku wartościom?

Te pytania oraz przedstawione referaty miały stać się, w zamyśle organizatorów, bodźcem pobudzającym do refleksji, a następnie wprowadzania konkretnych zmian w programach emitowanych przez media audiowizualne.

Profesor Adam Frączek zapoznał uczestników konferencji z następstwami oglądania przemocy w telewizji przez dzieci w świetle badań prowadzonych głównie w Stanach Zjednoczonych. Od ponad trzydziestu lat są tam prowadzone badania longitudinalne dotyczące tego problemu. Badania te, oceniane jako bardzo dobre pod względem metodologicznym, polegają na zbieraniu od tych samych osób w odstępach kilku lub kilkunastu lat określonych danych, które następnie są porównywane. Badania te wykazały silny związek między oglądaniem agresji w telewizji przez ośmioletnie dzieci a ich agresywnym zachowaniem po dziesięciu latach. Zauważono również, że osoby o dużej skłonności do oglądania przemocy w telewizji w wieku ośmiu lat po kilkunastu latach

częściej popełniały różne przestępstwa. Podobne badania były prowadzone również w Izraelu, Finlandii i w Polsce, choć w nieco mniejszym zakresie. Stwierdzono na ich podstawie, że kształtowanie się postawy agresywnej w wyniku oglądania w telewizji scen przemocy zależy od kilku czynników. Są to między innymi: silna identyfikacja z agresywnym bohaterem, odbiór filmu jako rzeczywistości realistycznej, silne fantazje agresywne oraz aprobatą dla zachowań agresywnych. Badania wykazały również, że częste oglądanie przemocy łączy się z mniejszymi osiągnięciami w szkole, a dziecko, doświadczając wówczas odrzucenia w grupie, zaczyna reagować agresją, chcąc zwrócić na siebie uwagę. Wówczas częściej ogląda filmy zawierające sceny przemocy identyfikując się z silnym i agresywnym bohaterem. Wpływa to na budowanie w mentalności dziecka stereotypu, że konflikty rozwiązuje się przy użyciu siły, a przemoc jest najskuteczniejszym środkiem osiągnięcia swoich celów. Ukształtowanie takiego stereotypu zwiększa prawdopodobieństwo łatwego uruchomienia go w różnych sytuacjach społecznych, pociągając za sobą określone zachowania. Ponadto oglądanie przemocy w telewizji przyczynia się do desensytyzacji, czyli znieczulenia, spadku wrażliwości na przemoc. Obrazy pełne agresji sprawiają, że widz przyzwyczaja się do nich, pozostaje odprężony, obojętny i spokojny nawet wtedy, gdy ogląda sceny okrucieństwa i nieludzkie męczarnie. Równocześnie zostaje znacznie obniżona zdolność do empatii (współodczuwania), zwiększa się zapotrzebowanie na oglądanie agresji oraz kształtuje się zespół przekonań o świecie, w którym dominuje walka, zemsta i brak życzliwości.

Na podobne mechanizmy oddziaływania obrazów przemocy na psychikę wskazała profesor Maria Braun-Gałkowska*.

Doc. dr hab. Roman M. Kalina zauważył, że media bardzo często ukazują agresywność jako pożądaną cechę człowieka, jako zachowanie pozytywne. Jest ona przedstawiana jako oczekiwana metoda osiągania sukcesu w ogóle, a w szczególności w sporcie. Bardzo często bowiem komentujący walkę sportową posługują się w sposób nieuprawomocniony słowami „agresja”, „agresywny”, nadając im konotację pozytywną. Równocześnie w mediach audiowizualnych eksponuje się agresję w celach rozrywki, a prezenterzy, zamiast wyjaśnienia, że za chwilę zobaczymy sceny wielokrotnego zabijania i zadawania innym cierpień, na ogół zachęcają do obejrzenia tak zwanego filmu akcji lub zapowiadają „mocne wrażenia”. Wydaje się, że powyższe zachowania mogą wypływać z przyjęcia koncepcji katharsis, która miała być społecznie akceptowanym sposobem na kontrolowane wyładowanie agresji poprzez oglądanie scen przemocy. Akceptacja agresji może również wynikać z przyjęcia założenia, że agresja jest popędem człowieka do walki. Przeczą jednak temu wyniki wielu badań prowadzonych w tym zakresie i nie da się zaprzeczyć, że w świecie ludzkim agresja nie może odgrywać żadnej pozytywnej roli. Aby jej przeciwdziałać, należy oprzeć się na kryteriach teorii walki obronnej, gdzie agresywności przeciwstawiana jest waleczność. Jest to termin kluczowy w tej teorii.

* Tekst prof. M. Braun-Gałkowskiej publikujemy w niniejszym numerze „Ethosu” – przyp. red.

Podstawą zachowania jest tu brak prowokacji oraz adekwatność stosowanych środków w odpieraniu ataku. „Waleczny jest człowiek sprawny i biegły w sztuce wojowania i na tyle wrażliwy, odważny i mądry, iż nigdy nie prowokuje, a w obronie koniecznej minimalizuje straty własne i wystrzega się zadawania nieuzasadnionych zniszczeń, bólu i cierpienia, a ponadto wykazuje czynną życzliwość wobec agresora, gdy tylko okoliczności walki to umożliwiają”. Nierozłącznym atrybutem waleczności jest gotowość zarówno do zadania śmierci – ale tylko w ostateczności, jak i poświęcenia życia. Pogarda dla agresywności, a pochwała waleczności w programach telewizyjnych i respektowanie reguł walki szlachetnej jako normy w rozwiązywaniu konfliktów mogłyby stanowić alternatywne rozwiązanie o znacznej sile oddziaływania na kształtowanie postaw społecznych.

Natomiast pani Magdalena Gwiazda, przedstawicielka CBOS-u, zaprezentowała wyniki badań socjologicznych dotyczących przemocy w mediach. Statystycznie co trzeci Polak lubi oglądać agresywne filmy: są to głównie osoby młode (między 25-34 rokiem życia). Niepokojący jest fakt, że akty agresji, takie jak morderstwo, gwałt, tracą charakter przemocy. Szczególnie ludzie młodzi: uczniowie, studenci, urzędnicy niższego szczebla i pracownicy fizyczni są najbardziej tolerancyjni w oglądaniu przemocy. W opinii respondentów najwięcej scen przemocy emituje program Polsat. Jeżeli chodzi o filmy rysunkowe, to znajdują się one na drugim miejscu pod względem zawartości scen przemocy. Według respondentów przemoc stanowi dla młodego widza większe zagrożenie niż erotyka. Badania pokazują, że

około 90% respondentów uważa, iż pokazywanie w filmach scen okrucieństwa, tortur i zabijania przyczynia się do zwiększenia brutalności w naszym życiu, a około dwóch trzecich osób twierdzi, że oglądanie scen brutalnych w telewizji źle wpływa na rozwój psychiczny dzieci i młodzieży, tym bardziej że to właśnie dzieci spędzają przed telewizorem bardzo dużo czasu (ponad 3 godziny dziennie). Respondenci ponadto zgadzają się co do tego, że kino i telewizja często inspirują sprawców przestępstw, a ograniczenie pokazywanej w telewizji agresji może wpłynąć na zmniejszenie liczby popełnianych przestępstw.

Rozpoczynając dyskusję panelową dr Jan Szafraniec przedstawił fragmenty listów skierowanych do KRRiTV, pochodzących w większości od telewidzów. Dominowały w nich przede wszystkim głosy protestu przeciwko nasileniu przemocy w mediach. Odbiorcy krytycznie wyrażali się o niektórych programach emitowanych w telewizji, zwracając uwagę na ich zbyt dużą drastyczność. Podobne głosy przeciwko brutalizacji w mediach docierają do Stowarzyszenia Ochrony Radiosłuchacza i Telewidza. Fragmenty listów wyrażających protest wobec nasilenia agresji w mediach przedstawiła dr Dorota Frasunkiewicz. Wśród nich często pojawiały się apele, aby programy zawierające przemoc były ograniczane bądź emitowane po godzinie 21.00, by w ten sposób uchronić przed nimi dzieci i młodzież.

Z kolei przedstawiciele stacji radiowych i telewizyjnych zwrócili uwagę, że

krok w kierunku ograniczenia ekranowej przemocy został już postawiony, mianowicie wycofano z emisji japońskie filmy animowane dla dzieci, właśnie ze względu na znaczne nasilenie w nich okrucieństwa. Jednak podkreślali też, że zło i brutalność przyciąga większą publiczność niż sceny miłości, radości i łagodności, zatem pokazywanie przemocy jest konieczne, aby utrzymać się na rynku. Równocześnie tłumaczono, że zakup filmów zawierających sceny agresji trudno ograniczyć, gdyż filmy te kupuje się w dużych pakietach zawierających nawet 90 i 150 filmów. Wśród nich jest zaledwie jeden lub dwa filmy znaczące i wartościowe, a inne, choć słabe, też muszą być kiedyś pokazane. W odpowiedzi na to ze strony przedstawicieli głównie katolickich stacji posypały się liczne głosy protestu i krytyki wobec takich działań. Mówiono o toksyczności oddziaływania telewizji na społeczeństwo, zwłaszcza na młode pokolenie. Do dyskusji włączył się również Andrzej Wajda, który stwierdził, że telewizja to „choroba XX wieku”. Zauważył, że trudno jest cokolwiek zmienić, gdyż ta ogromna maszyna w znacznej mierze podporządkowana jest kwestiom finansowym i uzyskiwaniu jak największych zysków. Jest to dość pesymistyczna myśl, jednak nie można się jej poddawać, lecz należy wierzyć, że konferencja ta skłoni przedstawicieli mediów do refleksji i być może pobudzi do działania w poczuciu ich własnej odpowiedzialności za rozwój każdego widza i za kształt naszego społeczeństwa.

Marian WAWRZYNKOWSKI

PONTYFIKAT JANA PAWŁA II W FILATELISTYCE

Minęła dziewiętnasta rocznica inauguracji pontyfikatu papieża Jana Pawła II. Pontyfikat ten pod wieloma względami różni się od poprzednich. Papież jest niekwestionowanym autorytetem moralnym, osobą popularną. Popularność Ojca Świętego wywiera wpływ na różne dziedziny życia, w wielu zaowocowała w dotąd nie spotykany sposób. Jedną z takich dziedzin jest emisja wydawnictw pocztowych. Żaden bowiem z poprzedników Papieża nie był tylekroć przedstawiany na znaczkach i w innych wydawnictwach pocztowych. Przez minione lata poczty ponad 110 krajów wydały znaczki poświęcone Janowi Pawłowi II, emitując łącznie ponad 2000 pozycji (znaczków, bloków, stempli okolicznościowych, całostek). Jest to rekord absolutny, żadna inna osoba nie była motywem tylu emisji filatelistycznych, w tak wielu państwach. Dotąd królowie brytyjscy (szczególnie królowa Elżbieta II), przedstawiani na znaczkach wydawanych w Zjednoczonym Królestwie, koloniach i państwach Wspólnoty Brytyjskiej, byli „bohaterami” największej liczby znaczków pocztowych. Liczby te są jednak mniejsze od wymienionej na wstępie. Ponadto z tej samej okazji

w różnych krajach wydano znaczki takie same, różniące się jedynie nazwą państwa i nominałem.

Już poprzednicy Jana Pawła II na tronie Piotrowym, a także motywy z nimi związane, byli przedstawiani na znaczkach, najczęściej Watykanu. Znaczki Państwa Kościelnego, wydane pomiędzy 1825 a 1868 rokiem, przedstawiały klucze św. Piotra i tiarę papieską. Po raz pierwszy podobiznę papieża przedstawiono w 1929 roku (Pius XI na znaczkach Watykanu). W 1940 roku również podobizna Piusa XII została umieszczona na znaczkach Watykanu, a w 1951 roku na znaczkach Monaco. W 1946 roku poczta Watykanu uczciła rocznicę Soboru Trydenckiego znaczkami z podobiznami papieży Marcellusa II, Juliusza III i Pawła III. Emisja znaczków z portretem Piusa X ukazała się w Watykanie w 1951 roku. Państwo to wprowadziło do obiegu w roku 1953 serię znaczków prezentującą dzieje Bazyliki św. Piotra i papieży z nią związanych (m.in. św. Sykstusa V, św. Piotra, Piusa XII, Juliusza II, Pawła V, Piusa VI). Jan XXIII i Paweł VI byli najczęściej pokazywani na znaczkach, nie tylko Watykanu. Dopiero jednak pielgrzymki Jana

Pawła II do kilkudziesięciu krajów spowodowały „eksplozję” wydawnictw pocztowych.

Warto tutaj wspomnieć o watykańskich emisjach związanych z Sede Vacante. W okresie, w którym tron Piotrowy nie jest zajęty, wydawane są znaczki przedstawiające klucze św. Piotra i parasol kardynała kamerlinga (Ombrello). Znaczki te są w obiegu tylko do wyboru nowego papieża. Pierwsza emisja z tej okazji ukazała się po śmierci Piusa XI w 1939 roku (znaczki z 1929 roku opatrzone nadrukiem „Sede Vacante”, wskazaniem roku i wspomnianymi już motywami). Trójznaczkowe serie, różniące się układem stałych motywów, wydano w latach 1958, 1963, 1978 (dwukrotnie – w sierpniu i październiku). Znaczki te, choć nie prezentują podobizn papieży, są jednak ściśle związane z pontyfikatami ostatnich pięciu następców św. Piotra. Ostatnia z wymienionych emisji otwiera pontyfikat Jana Pawła II.

RODZAJE WALORÓW EMISJI PAPIESKICH

Filatelistyka kojarzy się przede wszystkim ze zbieraniem znaczków. Jest to jednak spojrzenie niepełne i pobieżne. Filatelistyka to również kolekcjonerstwo znaczków pocztowych i współpocztowych, stosowanych w służbie pocztowo-telekomunikacyjnej, a także ogół wiedzy o tych znaczkach¹. Należy zatem określić pojęcia: „znak pocztowy” i „znak współpocztowy”.

Znak pocztowy to znak emitowany przez pocztę (ogólnokrajową, lokalną, wojskową, kolejową, prywatną czy in-

ną), co obejmuje znaczki i całości pocztowe (karty z wydrukowanym znakiem), formularze czy nalepki wydane przez pocztę; wreszcie pieczęcie, stemple (kasowniki), adnotacje przez nią stosowane. Natomiast znak współpocztowy to znak instytucji niepocztowej, którego obecność na przesyłce jest warunkiem jej przyjęcia (znak cenzury, celny, sanitarny, zwolnienia od opłaty), albo wykonany za zgodą poczty (nadruk, dziurkowanie, formularz, nalepka)².

Oczywiście najczęściej występują znaczki, całości i stemple. Walorem pokrewnym są bloki i arkusiki. Znakiem analogicznym do znaczków są frankatury mechaniczne, spełniające taką samą rolę – potwierdzenia opłacenia taryfy pocztowej.

Emisje związane z osobą Ojca Świętego obejmują takie znaki pocztowe, jak znaczki, bloki, arkusiki, całości, stemple i frankatury mechaniczne. Ze znaczków współpocztowych z osobą Papieża związane są nalepki instytucji o charakterze poczty prywatnej (np. poczty harcerskiej, 1991 r., czy nalepki upoważniające do przesłania listu samolotem (np. odbywającym okolicznościowy lot na trasie Katowice – Częstochowa lub Rybnik – Wadowice, ku uczczeniu dziesiątej rocznicy pontyfikatu).

Osobnego omówienia wymagają prywatne wydawnictwa, które nie zaliczają się do omówionych znaków. Niejednokrotnie bardzo piękne koperty, ilustrowane motywami papieskimi. Po naklejeniu znaczka są wykorzystywane do ostemplowania kasownikiem pierwszego dnia obiegu lub okolicznościowym. Koperta taka – nie używana –

¹ Zob. *Encyklopedia filatelistyki*, Warszawa 1993, s. 154.

² Tamże.

nie jest walorem zbieranym przez filatelistów. Natomiast ta sama koperta użyta pocztowo, opatrzona znaczkiem i kasownikiem staje się walorem filatelistycznym. Wyraźnie trzeba zaznaczyć, że jest to związane nie z ilustracją koperty, ale z motywem znaczka czy stempla. Zatem należy użyć i znaczka, i stempla z motywami papieskimi, aby całość nadawała się do zbioru papieskiego. W przeciwnym wypadku walor, choćby najpiękniej ilustrowany na kopercie, jest nieprzydatny. Najlepiej jest, jeśli koperta, opatrzona znaczkiem i ostemplowana, odbędzie normalną drogę pocztową jako zwykła lub polecana przesyłka.

OKOLICZNOŚCI WYDAWANIA EMISJI ZWIĄZANYCH Z JANEM PAWŁEM II

Poczynając od 1978 roku emisje pocztowe związane z Papieżem Polakiem były wprowadzane do obiegu z wielu, nierzadko bardzo różnych, okazji. Pierwsze emisje dotyczyły *Sede Vacante* i inauguracji pontyfikatu (Watykan, Gabon, 1978). Wyboru Ojca Świętego nie upamiętniła jednak Poczta Polska. Do najwcześniejszych wydań zalicza się dwa kasowniki poczty watykańskiej, które prezentują herb papieski i datę, pośrednio dokumentujące wizyty papieskie w Mentorella (29 X 1978) i Asyżu (5 XI 1978). Stemple te są typowymi kasownikami poczty Watykanu, nie zawierają nazw tych miejscowości i dlatego tylko pośrednio są odbiciem tych wizyt.

Już w 1978 roku ukazały się pierwsze wydania znaczków z okazji pielgrzymek papieskich. Pielgrzymki „do świata” wprowadził Jan Paweł II w stopniu dotąd niespotykanym. Każda z nich by-

ła poprzedzona ukazaniem się stempla poczty watykańskiej informującego o pielgrzymce, prezentującego portret lub herb papieski i określony napis. Państwa odwiedzane przez Ojca Świętego wydawały najczęściej znaczki, bloki i stemple, rzadziej same znaczki, stemple lub całostki. Nierzadkie są przypadki emitowania wszystkich rodzajów walorów podczas jednej pielgrzymki. Motywy prezentowane na znaczkach, stemplach itp. z okazji pielgrzymek są bardzo różne. Najczęściej prezentuje się Ojca Świętego, herb papieski, sceny z pielgrzymek, kościoły, portrety świętych lub okolicznościowe napisy. Spotyka się też podobizny Papieża łączone z narodowymi motywami poszczególnych krajów (np. Lesoto, 1990). Wydawano też znaczki z okazji rocznic pielgrzymek papieskich (np. Gwatemala, 1984). Kilkakrotnie walory emitowane były przez poczty krajów, których Papież nie odwiedził, położonych jednak obok przebywanej trasy lub sąsiadujących z krajami będącymi celem pielgrzymki (np. Penrhyn, Wyspy Cooka, Aitutaki, 1986). Niektóre pielgrzymki, w kraju odwiedzanym nie spowodowały wydania żadnego waloru: np. Maroko, 1985; Meksyk, 1978. Tę ostatnią pielgrzymkę Watykan upamiętnił kasownikiem zapowiadającym ją, a obie... Tanzania w 1992 roku w emisji ukazującej wszystkie dotychczasowe pielgrzymki.

Pielgrzymka do Australii została upamiętniona w nietypowy sposób. Obok stempli okolicznościowych wykorzystano wcześniej wydany znaczek z okazji Międzynarodowego Roku Pokoju. Był on drukowany w arkuszach zawierających puste pola. Te pola zostały zadrukowane motywami papieskimi,

tworząc przywieszki do części znaczków z arkusza. Cały walor liczy 10 znaczków i 5 przywieszek. Nadruki wykonano za zgodą The National Papal Visit Office. Z okazji tej samej pielgrzymki w Nowej Zelandii Komitet Organizacyjny Światowej Wystawy Filatelistycznej „New Zealand 1990” na kopercie ze znaczkiem 45 c wykonał prywatny nadruk z zapowiedzią wystawy w 1990 roku.

Prywatna poczta miejska w Eindhoven, w czasie pielgrzymki do Holandii w 1985 roku, wydała 3 znaczki w formie bloku, prezentujące portret Papieża i kościoły w Eindhoven i Den Bosch. Poczta Anglii nie emitowała znaczków „pielgrzymkowych”. Jednak za jej zgodą, na wniosek Polish Philatelists Association in The United Kingdom, na kilkunastu obiegowych znaczkach z wizerunkiem królowej Elżbiety II dokonano perforacji literami „JP II”. Uczyniono to kilkakrotnie w różnych latach, upamiętniając i pielgrzymki, i wystawy filatelistyczne.

Omawiając emisje pielgrzymkowe wymienić też trzeba wydania poczty watykańskiej, upamiętniające pielgrzymki Ojca Świętego z kolejnych lat. Pierwsze z tych wydań ukazało się w 1980 roku i przedstawiało pobyt Ojca Świętego w Republice Dominikany, w Meksyku, Polsce, Irlandii, USA, Turcji oraz w ONZ w 1979 roku. Podobne serie ukazały się w latach 1981, 1984, 1986-1995. W każdym z tych wydań przedstawiono pielgrzymki z danego roku lub z dwu lat ubiegłych.

Pewną odmianą papieskich pielgrzymek są wizyty Ojca Świętego w miastach i diecezjach włoskich. Wydarzenia te dokumentuje poczta włoska okolicznościowymi kasownikami. Nie każda jednak z tych wizyt była powo-

dem stosowania kasownika, szczególnie na początku pontyfikatu. Wówczas jedynym „śladem filatelistycznym” wyjazdu Papieża jest dzienny kasownik watykański z herbem papieskim i datą. Wśród motywów stempli włoskich przeważają podobizny Papieża i jego herb, są też motywy lokalne, Maryjne (szczególnie jeśli Ojciec Święty odwiedzał sanktuaria Maryjne), portrety świętych z odwiedzanych miejsc. W użyciu były też kasowniki upamiętniające udział Ojca Świętego w uroczystościach religijnych (np. droga krzyżowa w Koloseum w Wielki Piątek).

Święta katolickie stanowią okazję do wydania nowych walorów pocztowych. Rok Święty 1983 przyniósł emisje poczt Watykanu, Włoch, Liechtensteinu i Paragwaju z motywami papieskimi. Znaczna liczba zarządów poczt emituje znaczki z okazji Bożego Narodzenia i Wielkiej Nocy. Wśród nich są też wydania z motywami papieskimi. Wymienić tu należy przykładowo emisje: Ekwador (1980), Watykan (1982), Belize (1983), Paragwaj (1984), Wenezuela (1988 i 1989), Boliwia (1989, Boże Narodzenie), Belize (1986, Wielkanoc). Wydanie z Niue z 1986 roku łączy motywy Bożego Narodzenia i pielgrzymki papieskiej (na reprodukcjach obrazów o tematyce Bożego Narodzenia dokonano nadruku tekstem: „Bożonarodzeniowa wizyta papieża Jana Pawła II na Południowym Pacyfiku 21-24 listopada 1986”). Ojciec Święty był też przedstawiony na znaczku z serii, jaka ukazała się w Dominikanie (1979) z okazji Wielkiego Tygodnia.

W okresie swojego pontyfikatu Jan Paweł II powołał wielu do grona błogosławionych i świętych. Zarządy poczt krajów pochodzenia tych osób upamięt-

niły te wydarzenia specjalnymi emisjami. Jako pierwsza uczciła beatyfikację poczta Filipin (Lorenzo Ruiz, 1983), później uczynił to Ekwador (kanonizacja św. Hermano Miguela, 1984 i beatyfikacja Mercedes de Jesus Molina, 1985), Zair (beatyfikacja s. Anuarity Nengapeta, 1986), Peru (beatyfikacja s. Anny od Aniołów Monteagudo, 1986), Filipiny (kanonizacja św. Lorenzo Ruiza, 1987), Niemcy (beatyfikacja Edyty Stein i Ruperta Mayera, 1987). W Polsce w użyciu były stemple okolicznościowe z okazji kanonizacji św. Maksymiliana Kolbego (1983), beatyfikacji: Brata Alberta (1983), Rafała Kalinowskiego (1983), Urszuli Ledóchowskiej (1983), Karoliny Kózki (1987), bp. Michała Kozala (1987), bp. Józefa Pelczara (1991), Bolesławy Lament (1991), Rafała Chylińskiego (1991). Na znaczku Watykanu, wydanym z okazji setnej rocznicy ogłoszenia św. Kamila de Lellis i św. Jana Bożego patronami chorych (1986), oprócz obu świętych przedstawiono także Jana Pawła II. W 1988 roku poczta Peru uczciła znaczkiem i kasownikiem rocznicę dokonanej przez Jana Pawła II koronacji wizerunku Matki Boskiej Patronki Ewangelizacji. W roku 1990 Papież konsekrował Bazylikę Matki Boskiej Patronki Pokoju w Yamoussoukro. Poczta Wybrzeża Kości Słoniowej upamiętniła to wydarzenie dwoma znaczkami. Wspomniane już wydanie z Liechtensteinu z 1983 roku (Rok Święty) nie miało na celu upamiętnienia pielgrzymki Ojca Świętego do tego kraju, ale narodowej pielgrzymki mieszkańców Liechtensteinu do Rzymu.

Spotkania Jana Pawła II z młodzieżą są praktykowane każdego roku. Mają miejsce podczas każdej pielgrzymki. Pa-

pież jest również inicjatorem spotkań z młodzieżą w Niedzielę Palmową w Watykanie i Światowych Dni Młodzieży, obchodzonych w różnych krajach. Spotkanie z młodzieżą dokumentuje znaczek wydany w Hiszpanii (1989), a Światowy Dzień Młodzieży – kasownik i całostka z Polski (1991) oraz kasownik watykański (1985).

Siedemdziesiąta rocznica urodzin Papieża była okazją do wprowadzenia do użycia kolejnych wydań pocztowych. W Polsce, podobnie jak w byłej NRD, wydano znaczek i stosowano kasownik (1990). W Urugwaju stosowano kasownik okolicznościowy. Siedemdziesiąta piąta rocznica urodzin Papieża została upamiętniona w Polsce okolicznościowym stemplem. Także rocznice pontyfikatu Papieża były dokumentowane przez poczty. Najczęściej stosowano kasowniki okolicznościowe (np. w roku 1985 w Polsce, w 1988 w Anglii, USA, w Polsce, w 1990 w Polsce).

Za pomocą kasowników zostały zapowiedziane przedstawienia teatralne sztuk autorstwa Karola Wojtyły *Promieniowanie Ojcostwa* (Polska, 1979, 1983), *Brat naszego Boga* (Polska, 1980), *Jeremiasz* (Polska, 1981).

Ojciec Święty należy do bardzo nielicznej grupy osób, którym za ich życia wystawiono pomniki. Najbardziej znana jest statua wystawiona na dziedzińcu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, przedstawiająca Jana Pawła II i kardynała Stefana Wyszyńskiego w pamiętnym uścisku, według sceny znanej z inauguracji pontyfikatu. Motyw ten stał się ilustracją ówczesnych kasowników (Lublin, 1983, 1987) i całostki z roku 1987, także wydanej w Polsce. Pomnik odsłonięty przed katedrą w Tarnowie jest przedstawiony na ka-

sownik z 1986 roku, a pomnik w Szczecinie uwidoczniono na stemplu z 1995 roku.

W roku 1979 obchodzono pięćdziesięciolecie państwa Watykan, a w 1981 roku taką samą rocznicę powstania Radia Watykan. Z tych okazji wydano dwie serie znaczków, a w każdej z nich znaczek z podobizną Ojca Świętego. W roku 1985, dzięki mediacji dyplomacji watykańskiej, pomyślnie zakończono konflikt Chile – Argentyna o kanał Beagle. Fakt ten pocztą Chile upamiętniła znaczkiem z flagami państw uczestniczących w konflikcie oraz herbem papieskim. W 1989 roku Wenezuela uczciła dwudziestą piątą rocznicę konkordatu zawartego z Watykanem arkusikiem z pięcioletnią serią. Na jednym z nich przedstawiony jest Paweł VI, na marginesie zaś umieszczono herb Jana Pawła II. Emisja z okazji dwudziestej piątej rocznicy niepodległości Rwandy obejmuje między innymi znaczek przedstawiający spotkanie Papieża z prezydentem Habyarimanem (1990). W roku 1989 król Suazi Mswati III obchodził 21. urodziny. Jeden ze znaczków serii wydanej z tej okazji przedstawia spotkanie Papieża z królem. Rok 1990 przyniósł emisję znaczków Mauritiusa z okazji sześćdziesiątej rocznicy urodzin premiera Anerooda Jugnauth: tu także na jednym ze znaczków przedstawione jest spotkanie Papieża z premierem. Poczta Dominikany uczciła sześćdziesiąte urodziny królowej Elżbiety II serią znaczków (1986). Jeden z nich przedstawia spotkanie królowej z Papieżem podczas pielgrzymki do Anglii w 1982 roku. Podobnie postąpiła poczta Redondy (Antigua). Drugą rocznicę rządów prezydenta R. L. Callejasa w Hondurasie (1992) uczczono serią dwu znacz-

ków; jeden z nich przedstawia Papieża i prezydenta.

Spotkania Ojca Świętego z szefami różnych państw były upamiętniane nie tylko przy okazji jubileuszy tych osób. Spotkania takie miały miejsce podczas audiencji w Watykanie, a także podczas pielgrzymek do różnych krajów i nieraz znajdowały odbicie w znaczkach szybko wydanych z tej okazji. W 1989 roku miało miejsce spotkanie Papieża z Michaiłem Gorbaczowem, które stało się inspiracją do wydań poczty Gwinei (1990), Republiki Środkowoafrykańskiej (1990) i Komorów (1990). Znaczki emitowane z okazji pielgrzymek papieskich upamiętniają również spotkania z politykami krajów odwiedzanych. Z okazji spotkania Ojca Świętego z generałem Wojciechem Jaruzelskim podczas trzeciej pielgrzymki do Polski w 1987 roku emitowano blok z widokiem Zamku Warszawskiego, gdzie miało miejsce spotkanie. Na przywieszkach umieszczono podobizny obu spotykających się osób. Podobnie postąpiły poczty innych państw, przedstawiając Papieża i rodzimych polityków, na przykład poczta Zairu (1981, 1985), Górnej Wolty (1980), Wybrzeża Kości Słoniowej (1980), Ghany (1981), Gwinei Równikowej (1982), Togo (1995), Kamerunu (1995).

W 1986 roku, z okazji Roku Pokoju, Watykan wydał serię znaczków i specjalny kasownik. Na jednym z nich przedstawiono cytat z wypowiedzi papieskiej i faksymile podpisu. O wykorzystaniu znaczka australijskiego z tej samej okazji dla upamiętnienia pielgrzymki papieskiej wspomniałem już poprzednio.

W 1986 roku otwarto w Watykanie Muzeum Filatelistyki i Numizmatyki.

Z tej okazji wydano tam serię dwóch znaczków, z których jeden przedstawia reprodukcję monety z herbem papieskim. Wiele wydań z okazji wystaw filatelistycznych zawiera motywy papieskie. Do najciekawszych należą stemple japońskie, stosowane w Tokio w 1980 roku (wystawa „Polska '80”) i w 1989 (wystawa „Polska '89”), z reprodukcjami polskich znaczków z serii papieskich. Wystawa „Polphilex '82” oraz wystawy organizowane w Londynie z okazji piątej i dziesiątej rocznicy pontyfikatu (1983 i 1989) spowodowały zastosowanie na obiegowych znaczkach Anglii okolicznościowej perforacji. W Polsce zorganizowano między innymi wystawy: „Polonica” (kasownik, Swarzędz 1981), „Totus Tuus” (kasownik, Kielce 1991), „XV rocznica pontyfikatu Jana Pawła II” (kasownik, Warszawa 1993). W 1989 roku miała miejsce wspólna wystawa Paragwaju i Argentyny „Parafil '89”, upamiętniona przedrukowanymi znaczkami z okazji pielgrzymki papieskiej do Paragwaju. W 1992 roku jesienny salon filatelistyczny w Paryżu, poświęcony znaczkom watykańskim, upamiętniono stemplem z podobizną Papieża. Z okazji Światowej Wystawy „Polska '93” poczta Urugwaju wydała blok przedstawiający Ojca Świętego i prezydenta Lecha Wałęsę.

MOTYWY NA EMISJACH PAPIESKICH

Inwencja projektantów znaków pocztowych związanych jest nieograniczona, wykazuje jednak pewien schematyzm. Dominują walory przedstawiające postać Papieża. Ta grupa obejmuje wyobrażenia wierne (np. blok Rwandy z 1990 r., znaczek Łotwy, 1993 r. i stylizowane (Gwinea – Bissau 1990, Czecho-

słowacja, 1990), wykonane na podstawie zdjęć (Argentyna, 1987, Lesoto, 1988) lub tworzone przez artystów (Watykan, 1987, Brazylia, 1991, Słowacja, 1995), rzeźby (Węgry, 1982, Watykan, 1982) lub pomniki (Polska, kasownik, Lublin 1983 i 1987). Trzeba tu stwierdzić, że choć większość wyobrażeń jest udana, zdarzają się wcale nierzadko wizerunki, którym bliżej do karykatury niż do rzeczywistości. Z reguły portrety odbiegające od fotograficznego pierwowzoru trudno uznać za udane. Papieża można wprawdzie rozpoznać, ale bardziej po stroju, geście, rekwizycie czy napisie, nie zaś po twarzy. Wśród znaczków wiernie przedstawiających Papieża-Pielgrzyma wymienić należy wydania Paragwaju (1983, 1984), Belize (1983, 1986), Lesoto (1988), Czadu (1990). Największe zastrzeżenia estetyczne budzi wizerunek na znaczku Nikaragui z 1983 roku. Sądzić należy, że względy polityczne były przyczyną karykaturalnego przedstawienia twarzy Papieża na znaczku 4Cs. Także i emisja portugalska z 1982 roku nie jest udana, podobnie jak Chile z 1987 czy Czechosłowacji z 1990 roku. Są to jednak zupełnie osobiste oceny autora szkicu.

Osobnego wspomnienia wymaga wierność przedstawiania postaci Ojca Świętego na przedrukach, kasownikach i frankaturach mechanicznych. Często pozostawiają wiele do życzenia, choć jest to usprawiedliwione technicznymi możliwościami stosowania tych walorów. Stempel okolicznościowy czy frankatura wykonane są z metalu i ich odciśnięcie na papierze tuszem z natury rzeczy nie jest zbyt wiernym przedstawieniem szczegółów. Rytowanie w metalu wizerunku jest trudne, a odbitka tuszowa stempla dodatkowo pomniej-

sza wierność przedstawienia. Stąd wyobrażenie Ojca Świętego w takich przypadkach jest mało wiernym odbiciem rysów jego twarzy.

Mniej liczna grupa walorów przedstawia herb papieski. Ten motyw wykorzystuje się zarówno jako samodzielny, jak i towarzyszący innym. Wymienić tu trzeba kasowniki Włoch (Otranto, 1980, Arezzo, 1985, Prato, 1986), Watykanu (stemple „wyjazdowe”, przygotowane z okazji pielgrzymek do Francji (1980), Brazylii (1980), Afryki (1981), Hiszpanii (17 stempli miast odwiedzanych w 1982 r.) i znaczki Gwinei (1982), Salwadoru (1983), Watykanu (1978), Zambii (1989).

Do najliczniejszej grupy walorów należą wydania prezentujące kościoły na całym świecie. Dotyczy to świątyń odwiedzanych przez Papieża, a także mających największe znaczenie w danym kraju. Wiele z tych budowli przedstawiono też na stemplach i całostkach. Jest to znakomite połączenie chęci uhonorowania Ojca Świętego, z podkreśleniem znaczenia świątyni dla duszpasterstwa i turystyki w danym kraju. Już pierwsze wydania polskie przedstawiały Kościół Mariacki w Krakowie i Bazylikę św. Jana w Warszawie (1979). W 1980 roku na znaczkach brazylijskich pokazano Ojca Świętego na tle Bazyliki św. Piotra w Rzymie i katedr w Aparecida, Fortaleza, Rio de Janeiro i Brasílii. Katedra w León jest motywem bloku z Nikaragui (1983), a katedra w Caacupé i Asunción znaczków Paragwaju (1983). Cztery bazyliki większe Rzymu są motywem znaczków włoskich wydanych z okazji Roku Świętego 1983. Wydanie Boliwii z 1988 roku składa się z 16 znaczków przedstawiających kościoły boliwijskie. Kościoły Nie-

mię są przedstawione na seriach stempli związanych z pielgrzymkami papieskimi w roku 1980 i 1987. W 1985 roku pielgrzymka do Belgii przyniosła emisję serii całostek i stempli ze świątyniami tego kraju. Także i walory towarzyszące pielgrzymkom do Polski w latach późniejszych przedstawiają liczne kościoły. Kompletne zebranie wszystkich walorów papieskich z tymi motywami pozwoliłoby stworzyć katalog (choć może nie do końca kompletny) najbardziej istotnych dla katolicyzmu świątyń świata. Nie wszystkie kościoły goszczące Papieża znalazły się na znakach pocztowych. Te przedstawione na nich są jednak na pewno reprezentatywne dla religii katolickiej.

Kult Maryjny, tak charakterystyczny dla Jana Pawła II, znalazł szerokie odbicie w wydaniach pocztowych. Szczególne znaczenie ma tu kult dla Matki Boskiej Częstochowskiej. Polskie wydania obejmują kasownik przedstawiający klasztor (1979), wizerunek NMP (1983), całostki z wizerunkiem NMP (1983) i wieczernikiem Jasnej Góry (1983), całostkę z wizerunkiem NMP i klasztorem (1987). Czarna Madonna jest przedstawiona na znaczku Ekwadoru (1985), Paragwaju (1988), na kasownikach Argentyny (1987) i Watykanu (1983). Pielgrzymki papieskie do sanktuariów Maryjnych upamiętniono kasownikami, na przykład Marizell – Austria (1983), Lourdes – Francja (1983), Fatima – Portugalia (1983), Aparecida – Brazylia (1980), Kevelaer – Niemcy (1987). Sanktuaria i cudowne obrazy w ostatnich dwu wymienionych miejscowościach, podobnie jak w Limie (Peru) i Schaan (Liechtenstein), zostały przedstawione też na znaczkach. Na wyróżnienie zasługuje seria znaczków węgier-

skich z 1991 roku. Z okazji pielgrzymki papieskiej przedstawiono pięć wizerunków Matki Boskiej i kościołów, w których znajdują się te wizerunki. W tym samym czasie w różnych miastach w użyciu było 17 kasowników przedstawiających NMP Patronkę Węgier, z inskrypcją o pielgrzymce.

Wiele znaków pocztowych inspirowanych jest scenami z udziałem Papieża. Utrwalone na taśmie filmowej lub fotografii są później wykorzystywane przez projektantów. W większości przypadków, choć nie zawsze, tak właśnie powstają najbardziej udane walory pocztowe poświęcone działalności papieskiej. Do najbardziej udanych emisji przedstawiających sceny z pielgrzymek należą znaczki i blok z Lesoto z 1990 roku. Ojciec Święty założył strój „Sean Marena”, co utrzymała poczta.

Wśród wydań związanych z Papieżem spotyka się reprodukcje znanych dzieł sztuki. Pielgrzymka do krajów Południowego Pacyfiku upamiętniona została wcześniej wydanymi znaczkami z okazji Bożego Narodzenia, opatrzonymi okolicznościowymi nadrukami. Znaczki te przedstawiają sceny Narodzenia Pańskiego malowane przez wielkich mistrzów: Rubensa, Dürera, Rafaela (1986 – Aitutaki, Niue, Penrhyn, Wyspy Cooka). W Polsce w roku 1991 wydano serię sześciu znaczków z autoportretami Bourdona, Reynoldsa, Knelera, Rubensa, Murillo i Velázquez. Są to dzieła wchodzące w skład Kolekcji im. Jana Pawła II, darowanej narodowi polskiemu przez małżonków Porczyńskich. Nazwa kolekcji umieszczona jest na marginesie arkusza znaczków.

W 1994 roku w Polsce wydano znaczek z cyklu „Sanktuaria Maryjne” z Matką Boską z Kalwarii Zebrzydow-

skiej. Sanktuarium to zostało wyróżnione przez Ojca Świętego złotą różą, która została uwidoczniła na marginesie arkusza znaczkowego.

Wspomnieć wreszcie należy o reprodukowanych na znakach pocztowych szczegółach stroju Papieża, o jego pastorałe z Ukrzyżowanym i innych motywach. Tiara jest przedstawiona na znaczku RPA (1995), na stemplach Botswany (1988) i USA (1987). Ręka z pastorałem jest pokazana na znaczkach Paragwaju (1988) i na mechanicznych frankaturach Niemiec (1987). Klucze św. Piotra są motywem stempli ze Szwecji (1989) i USA (1987), a krzyż – znaczków z Wysp Salomona (1984).

Przedstawiony przegląd motywów znaków pocztowych nie jest oczywiście wyczerpujący. Ze względu na rozmiar tego szkicu trudno omówić wszystkie. Pamiętać jednak trzeba, że blisko 75% wszystkich wydanych znaków pocztowych przedstawia podobiznę Ojca Świętego.

CIEKAWOSTKI FILATELISTYCZNE

Szkic niniejszy, choć bardzo skrótowy, nie może pominąć ciekawostek, wydań błędnych lub nietypowych. Również wydaniom papieskim nie są obce takie przypadki. W 1983 roku, w okresie drugiej pielgrzymki do Polski, miało miejsce spotkanie Ojca Świętego z władzami PRL. Wydarzenie to upamiętniono kartką pocztową i kasownikiem z herbem papieskim i PRL. Omyłkowo jako pierwszy umieszczono herb gospodarza, a jako drugi – gościa. To faux-pas naprawiono nie dopuszczając do obiegu i stosowania wadliwych walorów. Pewna część kart została jednak sprzedana, a stempel na krótko użyty. Takie wyda-

nia z obiegu pocztowego są dziś bardzo rzadkie. W krótkim czasie wykonano jednak prawidłowe wersje i skierowano je do użycia. Druga pielgrzymka do Polski była początkowo przewidywana na rok 1982, na okres obchodów jubileuszu 600-lecia Obecności Cudownego Wizerunku Jasnogórskiego. Przygotowano serię czterech znaczków: na jednym z nich przedstawiony był Papież. Był to jednak czas stanu wojennego i pielgrzymka papieska nie doszła do skutku. Do obiegu wprowadzono więc trzy znaczki, a czwarty wszedł dopiero w roku następnym. W serii upamiętniającej tę pielgrzymkę jeden znaczek jest datowany „1982”, a drugi „1983”.

Podstawowy nakład bloku wydane go na Filipinach w roku 1981 z okazji pierwszej pielgrzymki papieskiej ma datę prawidłową. Spotyka się jednak bloki datowane „1980”, znacznie rzadsze od standardowego.

W roku 1990 w Tanzanii wydano znaczek z podobizną Papieża na kartonie pokrytym złotą folią, z numerem na odwrocie. W 1992 roku ta sama poczta wydała serię stu dwudziestu (!) znaczków w dziesięciu arkusikach, upamiętniającą wszystkie dotychczasowe pielgrzymki papieskie.

Kuriozalnie przedstawiono na znaczkach Ghany i Zairu (1981) spotkania Papieża z prezydentami Limannem i Mobutu. Na znaczkach Ghany prezydent Limann rozsiadł się pomiędzy skromnie siedzącymi po jego obu stronach Papieżem i arcybiskupem Canterbury, nie pozostawiając wątpliwości, która z osób jest najważniejsza. Na znaczkach Zairu prezydent Mobutu wypełnia pierwszy plan, natomiast Ojciec Święty jest tłem. Można się tylko zastanowić, czy ktokolwiek za dziesięć lat

będzie wiedział, kto znajduje się na znaczkach Ghany i Zairu obok Ojca Świętego. Jakże inaczej przedstawiony jest na znaczku Gwinei Równikowej (1981) prezydent tego kraju T. O. Nguema, ukłonem witający Papieża.

Do chwili obecnej Ojciec Święty nie odwiedził krajów byłego ZSRR (z wyjątkiem krajów nadbałtyckich). W Rosji i na Ukrainie ukazały się jednak emisje papieskie, prawdopodobnie prywatne. Na znaczkach obiegowych byłego ZSRR umieszczono nadruki z wizerunkiem Jana Pawła II, oznaczeniem poczty Ukrainy, nominałem, rokiem – „1994” i napisem „Joan Pawło II” (Ukraina), wizerunkiem Papieża (wzorowanym na motywach polskich znaczków „pielgrzymkowych”) i nowym nominałem (Rosja).

Mało komu znane jest „państwo” Hutt River Province. Jest to majątek ziemski w Zachodniej Australii, będący własnością księcia Richarda Leonarda. W 1970 roku ogłosił on niepodległość swego terytorium, która nie została uznana przez żadne państwo. Właściciel emituje znaczki, jednak nie stanowią one opłaty pocztowej dla poczty australijskiej. Przesyłki kierowane poza terytorium prowincji muszą być opatrzone także znaczkami Australii. W 1979 roku, w związku z wizytą Richarda Leonarda w Watykanie, wydano blok prezentujący Papieża i kard. J. Slipyja.

W odczuciu autora szkicu, ducha pielgrzymek papieskich najlepiej oddaje znaczek z emisji watykańskiej, prezentujący pielgrzymkę z roku 1979: Ojciec Święty i wyciągnięte ręce uczestników spotkania. Tych rąk były już miliony.

Omówienie w tak krótkim opracowaniu wszystkich filatelistycznych kwe-

stii związanych z pontyfikatem Papieża Polaka jest niemożliwe. Wielka liczba i różnorodność wydań sprawia, że analiza ich wymaga opracowania o znacznie większych rozmiarach. Staralem się jednak omówić istotne i ciekawe zagadnienia. Z konieczności wiele wydawnictw pominąłem, o innych wspomniałem marginalnie. Omawiając kolejne aspekty, wymieniałem emisje z nimi związane tylko przykładowo, a nie w formie wyczerpującej. Przewidując, że większość czytelników „Ethosu” nie zajmuje się filatelistyką, emisje określałem tylko według państw i lat wydania, po-

mijając numery katalogowe. Liczę na to, że omawiany temat przybliżyłem czytelnikowi. Osoby zainteresowane dokładniejszym omówieniem tematu mogą skorzystać z fachowych publikacji, pomocnych mi przy pisaniu tego szkicu³.

³ Ks. W. Chrostowski, *Papież pielgrzym*, Warszawa 1991; W. Alexiewicz, W. Henrykowski, *Jan Paweł II na znaczkach pocztowych*, t. 1-3, PPH „Maxim”; „Święty Gabriel”, Informator Klubowy PZF Zarząd Okręgu Poznań.

Witold STARNAWSKI

JAK MOGŁO DO TEGO DOJŚĆ?

Zdziwienie, z jakim spotykamy się coraz częściej w naszym życiu społecznym, wynika nie z filozofii, ale raczej z niechęci do czytania gazet. W połączeniu z niewielką dawką amnezji prowadzi to do pytań w rodzaju: Jak to się mogło stać, że w Polsce rządzą znowu komuniści? Dlaczego ataki na Kościół zyskują tylu przychylnych słuchaczy? Dlaczego dzieci mordują dzieci? A przecież uważny czytelnik prasy znajdzie odpowiedzi na te pytania, jeśli tylko jego pamięć nie skasuje się po kolejnym wyłączeniu telewizora czy zamknięciu gazety. Stan błogiej nieświadomości (tabula rasa: „mnie brudna polityka nie interesuje”) daje przyjemny relaks skołatanej duszy i jest dość wygodny dla tych, którzy decydują w chwili obecnej o tym, co stanie się w Polsce i z Polską w ciągu najbliższych kilkudziesięciu lat. Chcielibyśmy mieć konstytucję, to ją mamy (lepiej mieć coś niż nic – a zwłaszcza konstytucję stalinowską!), mniejsza o szczegóły, któż by się spierał o prawnicze sformułowania, kiedy i tak będziemy mogli robić to, co chcemy! Te niesympatyczne i grubiańskie ataki na konstytucję naruszają przecież poczucie dobrego smaku i elegancji, tak potrzebne w każdej dziedzinie życia. A w ogóle to jakoś będzie, przecież nie opuści nas opieka Boska, a i z ludźmi można się zawsze dogadać (nie można przecież odmówić wielu byłym komunistom rzeczowości i niemal europejskiej kultury).

I nie jest już takie ważne, kto wygra w wyborach, byleby nie zwyciężyły „skrajności”. I w ogóle byłoby całkiem miło, gdyby nie fakt, że naszego ulubionego polityka znów ktoś znieważa oskarżając go o jakąś współpracę; w sąsiedniej szkole ośmioklasiści próbowali w czasie przerwy powiesić swego młodszego kolegę (mówią, że jacyś sataniści czy co?); a na murach kościoła pojawił się nie wiedzieć czemu napis: „Pal kościoły”.

Jak oni mogą?!

*

Kiedy na początku lat dziewięćdziesiątych odezwały się pierwsze ostrożne głosy wzywające do dekomunizacji i lustracji, trudno było w środowiskach chrześcijańskich elit intelektualnych i kulturalnych znaleźć zrozumienie dla tych projektów. Przeważała obojętność i obawa („nie chcemy mieszać się do tej brudnej walki o władzę”). A kiedy ogłoszono tak zwaną listę Macierewicza i rozpętała się histeryczna nagonka na pomysłodawców lustracji, elity te nie stanęły w obronie atakowanych, a przeciwko przejawy manipulacji i prowokacji ze strony przeciwników lustracji z każdym dniem były coraz bardziej widoczne (wystarczy wspomnieć akcję „zamach stanu” – zapraszam do lektury starych gazet z czerwca i lipca 1992 roku). Co więcej – kiedy z groteskową zajadłością w zbrojach moralistów zaatakowano samą ideę lustracji w państwie, nie odezwały się głosy sprzeciwu, że jest to nadużywanie chrześcijańskiego miłosierdzia do niecnym celów. Tak bardzo nas zabolalo, że na listach znaleźli się nasi ulubieńcy, „autorytety” i ci,

którzy stwarzali możliwość szerokiego kompromisu i pojednania. A przecież wystarczyło domagać się otwarcia odpowiednich akt. Sprawdzić, czy to prawda czy nie... Ale „nam prawdy nie trzeba” – jak pisał Jewtuszenko.

Dzisiaj, kiedy do NATO prowadzi nas prezydent Kwaśniewski, lustracja okazała się słuszna, tyle że czuwa nad nią sprawdzony w PRL aparat funkcjonariuszy SB. Dziennikarze „Gazety Wyborczej” ubolewają z rozczulającą naiwnością, jak mogło do tego dojść, że na wysokie stanowiska do rządu i telewizji wracają działacze SB znani z organizowania bojówek na spotkaniach „latającego uniwersytetu”, a SdRP ma nadal tak liczny elektorat. Przecież wszyscy żyliśmy w komunizmie, a więc jesteśmy po trosze komunistami – argumentują z porażającą oczywistością zwolennicy hasła „liczy się tylko przyszłość”.

*

Na naszych oczach tworzy się „nowa historia”. Jej zadaniem nie jest opisanie procesów zachodzących w rzeczywistości, ale zachowanie i wykreowanie autorytetów i opinii, które już jako „fakty” będzie można przekazywać dalej i rozpowszechniać po świecie (dobrym przykładem takiej propagandy jest tak zwany pogrom kielecki – nie został on w ubiegłym roku w pełni wykorzystany przez propagatorów antysemityzmu Polaków, gdyż na przeszkodzie stanęły... ujawnione fakty). Przede wszystkim chodzi jednak o autorytety. Oto jeden z socjologów (związany z Unią Wolności) uważa, że największą winą Macierewicza było to, iż... uniemożliwił wykreowanie mężów stanu („według mnie tamta noc uniemożliwiła w sposób zasadniczy wykreowanie potencjalnych mężów stanu w obozie posierpniowym. Zauważmy: na liście Macierewicza znalazły się osoby, które zajmowały najwyższe stanowiska w państwie”).

Teraz już wiemy, dlaczego nie mamy prawdziwych mężów stanu. Można tylko żałować, bo i Józef Oleksy mógłby stać się promotorem pojednania chrześcijan z komunistyczną lewicą, gdyby nie ujawnienie tej nieszczęsnej „nieświadomej współpracy” z Ałganowem („myślę o potrzebie i możliwości istnienia «skrzydła» lewicy chrześcijańskiej, która by dopełniała człowieczego obrazu, tego, co model socjaldemokratyczny proponuje człowiekowi na dziś i jutro” – czyż dla tych szlachetnych deklaracji nie warto zapomnieć o małych błędach przeszłości?). Czy warto przypominać, że inne fakty z życia „powszechnie szanowanych polityków” (np. kryminalne zdarzenia w życiu marszałka Józefa Zycha czy współpraca Andrzeja Olechowskiego z wywiadem, do której się przyznał publicznie) są z wyrozumieniem puszczane w niepamięć, byle tylko nie zamąciły ich nobliwego wizerunku? Trudno się dziwić, że Bagsik czy Grobelny pozostają autorytetami w dziedzinie finansów i bankowości, a Cimoszewicz jest nazywany (znowu przez przemiłych dziennikarzy „Gazety Wyborczej”) „najbardziej wiarygodnym politykiem SLD”. Nie może także dziwić to, że kandydat na prezydenta (a obecnie prezydent) kłamie. Zresztą to nie takie ważne, czy ktoś ma tytuł magistra czy go nie ma. U nas można przecież uchodzić za profesora nie będąc nim: autorytet i opinia z przeszłości dają wystarczające podstawy, aby fakty nieco naciągnąć do potrzeb.

*

„Naprawianie Polski” i uporczywa zmiana mentalności Polaków najbardziej widoczna jest w dziedzinie obyczajowej. Dzisiaj nie musimy się już wstydzić, że jesteśmy tak daleko w tyle za postępowym światem: „monogamia się przeżyła”, „zdrada przyczynia się do genetycznego udoskonalenia gatunku ludzkiego” – pisze obeznana z najnowszymi odkryciami genetyki admiratorka postępu, a inna znana dziennikarka wtóruje jej zachwalając tolerancję: „Dzięki telewizji, kinie, prasie dowiadujemy się, że na przykład homoseksualiści to wartościowi i godni szacunku i zaufania ludzie”. Bojkot pornografii budzi oburzenie rzeczników tolerancji. Jeden z redaktorów największej w Polsce gazety chwali się: „Ćwierć wieku temu, przy wejściu do hamburskiej dzielnicy

rozpusty – St. Pauli, poczułem się nagle prawdziwie wolny”. I konstatuje, że „pornografia może być pożyteczna”.

Takie wywody mieszczą się w granicach poszerzonej „poprawności politycznej”, a ich autorzy już nawet nie boją się śmieszności. Swoboda głoszenia nawet najbardziej śmiesznych poglądów urosła do rangi dogmatu nowoczesnego Polaka, a obrona prawa do wolności słowa dla Jerzego Urbana stała się miernikiem etyki dziennikarskiej. Ponieważ nie natrafiono na żadne oznaki sprzeciwu, posunięto się o krok dalej. „Polskie społeczeństwo jest infantylne i niedoinformowane”, nie rozumie więc, że Kościół to „instytucja dogmatyczna i autorytarna, a przez to niebezpieczna” – twierdzi jeden z wydawców, który za swoją misję uznał wydawanie książek atakujących Kościół. I może liczyć na uznanie, ponieważ zdaniem jednego z krytyków „świadoma prowokacja i bluźnierstwo coraz częściej uznawane są za przejaw twórczej fantazji, wolności słowa i wyznania, jako element prawa jednostki”.

*

Nadzieje związane ze zbliżającymi się wyborami parlamentarnymi są wygórowane. Nie tylko dlatego, że często działacze tak zwanej prawicy nie dorastają do programów, które głoszą, a programy te nie są w stanie rozwiązać rzeczywistych problemów. Chodzi o rzecz bardziej zasadniczą: ani partie, ani politycy nie są w stanie przeprowadzić żadnych zasadniczych zmian, jeśli nie ma w społeczeństwie poważnych sił, które przypominałyby o moralnym obowiązku uczestniczenia w życiu społecznym i politycznym. W przeciwnym razie będziemy ciągle skazani na bierny udział w grach politycznych prowadzonych w rozmaitych celach, ale zawsze poza naszymi plecami.

Oczywiście można wierzyć w szlachetne intencje generałów Jaruzelskiego i Kiszczaka: ich ofiarna i dalekowzroczna praca na rzecz nowej Polski jest stałym elementem rozsiewanych głównie przez nich samych opowieści skierowanych do głów otępiałych od natłoku bieżących informacji i nieskorych do kojarzenia faktów. Zamiast prowadzić jałowe spory na temat zмовy w Magdalence, wystarczy sięgnąć na przykład po taką oto wypowiedź „głównego współtwórcy sukcesu okrągłego stołu” z lutego 1993 roku: „Jeśli chodzi o naszych ówczesnych głównych adwersarzy – czyli dzisiejszą Unię Demokratyczną i liberałów – to wprowadzie dzisiaj wrócili częściowo do sprawowania rządów, ale umowa została złamana po raz pierwszy, gdy cała ekipa została od władzy odsunięta i przejęli ją ci, którzy przy «okrągłym stole» nic nie znaczyli”. Czy kompromis sam w sobie jest czymś złym? – pytają retorycznie zwolennicy „historycznego porozumienia”. Któż by w takiej chwili wypominał pionierowi liberalizmu i rzecznikowi dialogu to, że stał na czele organizacji (MSW), w ramach której działały zbrodnicze grupy, a sam jest oskarżonym w kilku procesach?

Mówi się teraz o „błędzie” nierozliczenia komunistów – teraz ma być już na to rzekomo za późno. W innym miejscu czołowy mentor chrześcijańskiego „nowego myślenia dialogicznego” ze zdumieniem konstatuje, iż ludzie nie zauważyli, że komunizm się skończył i nie potrafią się z tego cieszyć. A to dlatego, że są „skomunizowani”.

*

Rzeczywiście, skoro żyliśmy w komunizmie, należy nam się przede wszystkim rozliczenie nie z komunistami, lecz z komunizmem. Tak jak Niemcy musieli po wojnie uporać się ze swoim faszyzmem. Obowiązkiem moralnym jest więc być antykomunistą w Polsce. Choćby po to, aby w żadnej postaci komunizm już tu nie wrócił. Trudno dzisiaj niezłomnie bronić kilku prostych zasad chrześcijańskich, takich jak prawo do życia, prawdomówność i obrona dzieci przed demoralizacją, jeśli z przeszłości nie potrafimy czy nie chcemy wydobyć całej prawdy, choćby była

bolesna. Wiele zależy tu od chrześcijańskich elit. Czy dadzą się znów wykorzystać...? Czy polityka pozostanie domeną graczy, liczących na to, że ignorancja „motłochu”, a także naiwność i sentymentalizm „elit” uwolnią ich od odpowiedzialności za to, co robią? Czyż nie mamy prawa (obowiązku?) znać życiorysów i kompromitujących związków z agenturą, przestępczymi organizacjami czy masonerią? Czyż kara nie jest także postulatem moralnym w dziedzinie społecznej? Czy nieuzasadnione odstępianie od niej albo nawoływanie do powszechnej niepamięci tego, co złe w przeszłości – nie jest godne potępienia? I wreszcie czy potępienie to zostało wypowiedziane na tyle wyraziście, aby stanowić mocny filar wskazujący drogę tym, którzy gubią się w zamęcie niejednoznacznych ocen i dowolnych opinii?

*

Nasze nadzieje nie mogą się ograniczyć do wygranej tego czy innego bloku antykomunistycznego. Powinny być one odwrotnie proporcjonalne do naszej otwartości w zawieraniu kompromisów kosztem rzeczywistości. Chyba że... prawdy nam nie trzeba.

Kwiecień 1997

Maria FILIPIAK

ARTYSTA – SZTUKA – KULTURA
Bibliografia wypowiedzi Jana Pawła II z lat 1978-1996

Wykaz skrótów

IGP – *Insegnamenti di Giovanni Paolo II* [Città del Vaticano]

I (1978), ss. 477	X (1987) t. 1, ss. 1482
II (1979) t. 2, ss. 1574	X (1987) t. 2, ss. 2582
II (1979) t. 1, ss. 1729	X (1987) t. 3, ss. 1812
III (1980) t. 1, ss. 1983	XI (1988) t. 1, ss. 1073
III (1980) t. 2, ss. 1869	XI (1988) t. 2, ss. 2625
IV (1981) t. 1, ss. 1292	XI (1988) t. 3, ss. 1405
IV (1981) t. 2, ss. 1313	XI (1988) t. 4, ss. 2317
V (1982) t. 1, ss. 1376	XI (1988) t. 4, ss. 2317
V (1982) t. 2, ss. 2497	V (1982) t. 3, ss. 1751
VI (1983) t. 1, ss. 1730	XII (1989) t. 2, ss. 1783
VI (1983) t. 2, ss. 1496	XIII (1990) t. 1, ss. 1885
VII (1984) t. 1, ss. 2016	XIII (1990) t. 2, ss. 1888
VII (1984) t. 2, ss. 1708	XIV (1991) t. 1, ss. 1983
VIII (1985) t. 1, ss. 2081	XIV (1991) t. 2, ss. 1619
VIII (1985) t. 2, ss. 1683	XV (1992) t. 1, ss. 2147
IX (1986) t. 1, ss. 2204	XV (1992) t. 2, ss. 1119
IX (1986) t. 2, ss. 2242	XVI (1993) t. 1, ss. 1855
	XVI (1993) t. 2, ss. 1725
	XVII (1994) t. 1, ss. 1367
	XVII (1994) t. 2, ss. 1281

NP I – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, I (1978), Poznań, Warszawa 1987, ss. 220

NP II, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, II (1979) t. 1, Poznań 1990, ss. 793

NP II, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, II (1979) t. 2, Poznań 1992, ss. 753

NP III, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, III (1980) t. 1, Poznań, Warszawa 1985, ss. 875

NP III, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, III (1980) t. 2, Poznań, Warszawa 1986, ss. 924

NP IV, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, IV (1981) t. 1, Poznań 1989, ss. 611

NP IV, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, IV (1981) t. 2, Poznań 1989, ss. 572

ORpol. – „L'Osservatore Romano” wyd. polskie 1(1980) -

1978

1. *Kino w służbie wartości ludzkich i chrześcijańskich* (Orędzie [...] z okazji pięćdziesiątej rocznicy założenia Międzynarodowej Organizacji Katolickiej do Spraw Kina, 31 X), NP I, s. 36-38; toż: *Il cinema per la promozione dei valori umani e cristiani*, IGP I, s. 83-86.

1979

2. *Dzieło sztuki w swojej inspiracji jest dziełem religijnym* (Przemówienie po koncercie K. Pendereckiego, 9 II), NP II, 1, s. 145-146; toż: *L'opera d'arte è, nella sua ispirazione, religiosa*, IGP II, [1], s. 369-371.

3. *Wkład Kościoła do postępu kultury* (Audiencja generalna, 18 VII), NP II, 2, s. 33-36; toż: *Il contributo della Chiesa al progresso della cultura*, IGP II, 2, s. 69-72.

4. *Pełne szacunku pozdrowienie dla wszystkich artystów kraju* (Po koncercie wykonanym przez Chicago Symphony Orchestra, 5 X), NP II, 2, s. 323; toż: *Il rispettoso saluto a tutti gli artisti della terra*, IGP II, 2, s. 650.

1980

5. *W imię przyszłości kultury* (Przemówienie w UNESCO, 2 VI), ORpol. 1(1980) nr 6, s. 1, 4, 5-6; toż: *L'integrale umanità dell'uomo si esprime nella cultura*, IGP III, 1, s. 1636-1655.

6. *Pojednać kulturę z Chrystusem i przez Chrystusa z człowiekiem* (Do Kościelnego Ruchu Zaangażowania Kulturowego, 14 VI), NP III, 1, s. 775-778; toż: *Riconciliare la cultura con Cristo, e mediante Cristo, con l'uomo*, IGP III, 1, s. 1754-1759.

7. *List do Kardynała Höffnera z Kolonii na siódmy Międzynarodowy Kongres Muzyki Sakralnej* (27 VI), NP III, 1, s. 829-831; toż: *Lettera al Cardinale Höffner di Colonia per il settimo Congresso Internazionale di Musica Sacra*, IGP III, 1, s. 1875-1877.

8. *W dziele kultury Bóg sprzymierzył się z człowiekiem* (Spotkanie z ludźmi kultury, Rio de Janeiro, 1 VII), NP III, 2, s. 9-12; toż: *Nel opera della cultura Dio ha fatto alleanza con l'uomo*, IGP III, 2, 18-23.

9. *Muzyka sakralna wyrazem chrześcijańskiego dziedzictwa kulturalnego* (Przemówienie do Stowarzyszenia św. Cecylii, 21 IX), NP III, 2, s. 366-369; toż: *La musica sacra espressione del patrimonio culturale cristiano*, IGP III, 2, s. 696-701.

10. *Kościół potrzebuje sztuki* (Do artystów i dziennikarzy, 19 XI), NP III, 2, s. 693-699; toż: *Mezzi, grandezza, responsabilità dell'arte e del giornalismo*, IGP III, 2, s. 1354-1364.

1981

11. *Gdy ludzkie ciało staje się przedmiotem sztuki* (Audiencja generalna, 15 IV), NP IV, 1, s. 451-455; toż: *Il corpo umano „tema” dell'opera d'arte*, IGP IV, 1, s. 942-948.

12. *Znaczenie muzyki kościelnej w służbie liturgii* (Przemówienie do chóru papieskiego, 18 IV), NP IV, 1, s. 462-463; toż: *Importanza della musica sacra nel servizio della liturgia*, IGP IV, 1, s. 964-966.

13. *Zagadnienie nagości w dziele sztuki* (Audiencja generalna, 22 IV), NP IV, 1, s. 472-477; toż: *L'opera d'arte deve sempre osservare la regolarità del dono e del reciproco donarsi*, IGP IV, 1, s. 986-991.

14. *Artysta jest pośrednikiem między Ewangelią i życiem* (Do uczestników Włoskiego Krajowego Zjazdu Twórców Sztuki Sakralnej, 27 IV), NP IV, 1, s. 505-508; toż: *L'artista è mediatore tra il Vangelo e la vita*, IGP IV, 1, s. 1052-1056.

15. *Problem „pornografii” i „pornowizji”* (Audiencja generalna, 29 IV), NP IV, 1, s. 510-514; toż: *I limiti etici nelle opere d'arte e nella produzione audiovisiva*, IGP IV, 1, s. 1064-1072.

16. *Czy ciało ludzkie może być tematem dzieła artystycznego* (Audiencja generalna, 6 V), NP IV, 1, s. 532-537; toż: *Responsabilità etica dell'artista nella trattazione del tema del corpo umano*, IGP IV, 1, s. 1105-1115.

17. *Odwieczna droga muzyki kościelnej* (Przemówienie po koncercie Akademii Narodowej św. Cecylii, 17 X), NP IV, 2, s. 188-189; toż: *Il cammino secolare della musica sacra*, IGP IV, 2, s. 449-450.

1982

18. *Fede e cultura elevano il lavoro a valore di salvezza cristiana* [Wiara i kultura wynoszą pracę do wartości zbawienia chrześcijańskiego] (Do uczestników Krajowego Kongresu Ruchu Kościelnego na Rzecz Zaangażowania Kulturowego, 16 I), IGP V, 1, s. 129-134.

19. *La Chiesa riafferma la sua stima per l'arte e la cultura* [Kościół potwierdza na nowo swój szacunek dla sztuki i kultury] (Do grupy „Przyjaciele Muzeów Watykańskich”, 29 IV); toż: *La Chiesa riafferma la sua stima per l'arte e la cultura*, IGP V, 1, s. 1359-1361.

20. *Kultura i perspektywy przyszłości świata* (Spotkanie z intelektualistami, Coimbra, 15 V), ORpol. 3(1982) nr 5, s. 14-15; toż: *La cultura è per l'elevazione dell'uomo e per lo sviluppo della collaborazione tra i popoli*, IGP V, 2, s. 1690-1705.

21. *Il progresso della cultura per un mondo più giusto e fraterno* [Rozwój kultury dla większego braterstwa i sprawiedliwości w świecie] (Orędzie do Dyrektora Generalnego UNESCO, 24 VII), IGP V, 3, 109-112.

22. *La crisi della cultura europea è la crisi della cultura cristiana* [Kryzys kultury europejskiej jest kryzysem kultury chrześcijańskiej] (Do uczestników V Sympozjum Rady Konferencji Episkopatów Europy, 15 X), IGP V, 3, s. 689-696.

23. *Wolność, współdziałanie, uniwersalność, służba człowiekowi – warunkiem prawdziwego rozwoju kultury* (Przemówienie do naukowców i przedstawicieli świata uniwersyteckiego, Madryt, 3 XI), w: Jan Paweł II, *Wiara i kultura*, Rzym 1986, s. 188-197; toż: *Libertà, cooperazione, universalità, servizio dell'uomo, condizioni per il vero avanzamento della cultura*, IGP V, 3, s. 1094-1103.

1983

24. *Kościół – twórcą kultury w stosunkach z dzisiejszym światem* (Do członków Papieskiej Rady do Spraw Kultury, 18 I), w: Jan Paweł II, *Wiara i kultura*, Rzym 1986, s. 198-205; toż: *La Chiesa creatrice di cultura nel suo rapporto con il mondo moderno*, IGP VI, 1, s. 147-154.

25. *Świat kultury i sztuki jest powołany do budowania człowieka* (Po koncercie w La Scala, 21 V), ORpol. 4(1983) nr 5-6, s. 16-17; toż: *Il mondo della cultura è dell'arte è chiamato a costruire l'uomo*, IGP VI, 1, s. 1321-1325.

26. *Natura i sztuka drogami prowadzącymi do tajemnicy Boga* (Spotkanie z przedstawicielami świata nauki i sztuki, 12 IX), w: Jan Paweł II, *Wiara i kultura*, Rzym 1986, s. 218-224; toż: *La natura e l'arte conducono al mistero di Dio*, IGP VI, 2, s. 491-497.

27. *La musica sacra sia vera arte e ispiri devozione e raccogliamento* [Oby sztuka sakralna stała się prawdziwą sztuką i tchnęła pobożnością i skupieniem] (Homilia, 25 IX), IGP VI, 2, s. 640-644.

28. *Formowanie sumień zadaniem przedstawicieli świata kultury* (Przemówienie do intelektualistów europejskich, 15 XII), w: Jan Paweł II, *Wiara i kultura*, Rzym 1986, s. 234-240; toż: *Anche gli uomini di cultura coinvolti solidamente in un impegno profetico di formazione di coscienze sensibili e capaci di dire „no” all'odio, alla violenza, al terrore*, IGP VI, 2, s. 1352-1360.

29. *L'opera di evangelizzazione della Chiesa passa anche attraverso l'arte* [Dzieło ewangelizacji Kościoła dokonuje się również przez sztukę] (Do pracowników muzeów, 20 XII), IGP VI, 2, s. 1396-1397.

1984

30. *Istnieje – trzeba to stwierdzić bez lęku – chrześcijańska koncepcja kultury* (Audiencja generalna, 8 II), w: Jan Paweł II, *Wiara i kultura*, Rzym 1986, s. 246-249; toż: „*La cultura cristiana esiste e non dobbiamo temere di affermarlo*”, IGP VII, 1, s. 259-261.

31. *Błogosławiony Fra Angelico – sztuka jako droga ku doskonałości* (Do artystów, 18 II), w: Jan Paweł II, *Wiara i kultura*, Rzym 1986, s. 250-257; toż: *L'Angelico proclamato patrono degli artisti*, IGP VII, 1, s. 429-436.

32. *Dialog między Kościołem i kulturą podstawowy dla jutra ludzkiego* (Przemówienie do przedstawicieli świata kultury, Seul, 5 V), w: Jan Paweł II, *Wiara i kultura*, Rzym 1986, s. 258-263; toż: *Il dialogo tra Chiesa e cultura fondamentale per il futuro dell'uomo*, IGP VII, 1, s. 1264-1269.

33. *L'arte giapponese del teatro „Noh” in uno spettacolo offerto al Papa* [Japońska sztuka teatralna „Noh” dedykowana Papieżowi] (Castel Gandolfo, 22 VII), IGP VII, 2, s. 116-117.

1985

34. *Misja ewangelizacyjna kultury* (Przemówienie do Papieskiej Rady Kultury, 15 I), w: Jan Paweł II, *Wiara i kultura*, Rzym 1986, s. 276-279; toż: *Il dialogo Vangelo-culture promuove la civiltà dell'amore*, IGP VIII, 1, s. 97-100.

35. *Religijny wymiar sztuki* (Homilia dla artystów, Bruksela, 19 V), w: Jan Paweł II w krajach Beneluksu i w Liechtensteinie, Warszawa 1987, s. 320-326; toż: *Un mondo senza arte difficilmente si può aprire alla fede e all'amore*, IGP VIII, 1, s. 1560-1569.

36. *Niech mowa sztuki będzie echem boskiego Logos* (Do świata kultury i sztuki, 16 VI), ORpol. 6(1985) nr 6-7, s. 20-21; toż: *L'arte rivelatrice di trascendenza e palestra di più alta umanità*, IGP VIII, 1, s. 1876-1880.

37. *La sacra musica deve esprimere la verità del mistero di Cristo* [Muzyka sakralna winna wyrażać prawdę tajemnicy Chrystusa] (Homilia dla „Scholae Cantorum”, 29 IX), IGP VIII, 2, s. 794-801.

38. *Valorizzare l'antico patrimonio musicale con forme nuove capaci di esprimere il sacro* [Dostrzec wartości dziedzictwa muzyki dawnej poprzez nowe formy zdolne do wyrażenia sacrum] (Przemówienie podczas otwarcia siedziby Instytutu Muzyki Sakralnej, 21 XI), IGP VIII, 2, s. 1340-1343.

1986

39. *Il talento dell'arte è dono di Dio* [Talent artystyczny jest darem Bożym] (Do Związku Katolickiego Artystów Włoskich, 1 III), IGP IX, 1, s. 565-568.

40. *La fede esercita sulla produzione artistica una funzione illuminante ed ispiratrice* [Wiara pełni w stosunku do twórczości artystycznej funkcję oświecającą i inspirującą] (Do uczestników Kongresu Studiów „Ewangelizacja i dobra kultury Kościoła we Włoszech”, 2 V), IGP IX, 1, s. 1199-1202.

41. *Arte musicale: un appello a mediatore la bellezza* [Sztuka muzyczna: wezwanie do medytacji nad pięknem] (Do zespołu filharmonii z Cannobio, 17 V), IGP IX, 1, s. 1455-1456.

42. *La musica: strumento di comunione tra i popoli e le culture* [Muzyka: narzędzie jedności między narodami i kulturami] (Do artystów, Genua, 19 VI), IGP IX, 1, s. 1857-1859.

43. *L'arte alleata preziosa della fede* [Sztuka cennym sprzymierzeńcem wiary] (Do Międzynarodowego Kongresu Artystów Chrześcijańskich, 14 X), IGP IX, 2, s. 1024-1028.

44. *Sappiano gli uomini riconoscere di nuovo nella cultura la „via regia” della liberazione dalle diverse schiavitù* [Oby ludzie na nowo rozpoznali w kulturze „królewską drogę” wyzwolenia z różnych zniewoleń] (Spotkanie ze światem kultury, Florencja, 18 X), IGP IX, 2, s. 1083-1094.

1987

45. *Muzyka łączy i uszlachetnia* (Audiencja dla akademickiego chóru z Zagrzebia, 17 I), ORpol. 8(1987) nr 1, s. 4; toż: *La musica avvicina gli uomini ai valori dello spirito*, IGP X, 1, s. 127-128.

46. *Spotkanie z nowożytnymi kulturami i inkulturacja* (Przemówienie do Papieskiej Rady do Spraw Kultury, 17 I), ORpol. 8(1987) nr 1, s. 13; toż: „*Fate maturare negli spiriti l’urgenza dell’incontro del Vangelo con le culture vive*”, IGP X, 1, s. 121-126.

47. *Kultura solidarności* (Spotkanie ze światem kultury, 3 IV), ORpol. 8(1987) nr 4, s. 22; toż: *È compito dell’intellettuale oggi promuovere la cultura della solidarietà*, IGP X, 1, s. 998-1006.

48. *Comunicazione, universalità, senso di umanità sono i valori autentici di ogni vera cultura* [Komunikacja, powszechność, sens człowieczeństwa – autentycznymi wartościami każdej prawdziwej kultury] (Spotkanie ze światem kultury, Buenos Aires, 12 IV), IGP X, 1, s. 1292-1299.

49. *Trzeba, abyście trwali i pomagali trwać innym* (Spotkanie ze światem kultury i sztuki, Warszawa, 13 VI), ORpol. 8(1987) nr 5 bis, s. 15-16; toż: *Dalla cultura e dall’etica scaturiscono un’economia ed un lavoro degni dell’uomo*, IGP X, 2, s. 2214-2220.

1988

50. *Maryjne arcydzieło muzyczne* (Anioł Pański, 1 I), w: *Anioł Pański z Papieżem Janem Pawłem II*, Roma 1989, t. 3, s. 287-290; toż: *Dal mattino della vita fino al tramonto si levi nel canto l’invocazione a Maria*, IGP XI, 1, s. 9-10.

51. *L’arte della musica, espressione di Dio* [Sztuka muzyczna ekspresją Boga] (Po koncercie symfonicznym, 3 XII), IGP XI, 4, s. 1722-1723.

52. *La musica, più delle altre arti, ci parla di cose sante e divine* [Muzyka bardziej niż inne dziedziny sztuki mówi o sprawach świętych i Bożych] (Do chóru „Harmónici Cantores”, 23 XII), IGP XI, 4, s. 1920-1921.

1989

53. *La musica necessita di molto impegno* [Muzyka wymaga wielkiego zaangażowania] (Do młodzieżowej orkiestry z Lanciano, 17 VIII), „La Traccia. L’insegnamento di Giovanni Paolo II” 10(1989) nr 7-8, s. 820-821.

1990

54. *Wobec dzieła genialnego artysty* (Przemówienie do uczestników międzynarodowego sympozjum „Michał Anioł i Kaplica Sykstyńska”, 31 III), ORpol. 11(1990) nr 2-3, s. 16; toż: *Nell'arte del Buonarroti il dramma e la rinascita spirituale di un'epoca*, IGP XIII, 1, s. 795-797.

55. *Il linguaggio universale dell'arte promuove l'unità e la pace tra i popoli* [Uniwersalny język sztuki promuje jedność i pokój wśród ludów] (Do przedstawicieli telewizji japońskiej, 6 IV), IGP XIII, 1, s. 841-846.

1991

56. *Jak być narodem zmartwychwstałym?* (Do przedstawicieli świata kultury, Warszawa, 8 VI), ORpol. 12(1991) nr 6, s. 28-30; toż: *La Polonia sente l'imperativo della risurrezione*, IGP XIV, 1, s. 1607-1614.

57. *Kościół spogląda z wielkim szacunkiem na twórców i krzewicieli kultury* (Do przedstawicieli świata nauki i kultury, Budapeszt, 17 VIII), ORpol. 12(1991) nr 9-10, s. 911; toż: *Non privare i giovani del diritto ad una educazione comprensiva degli elementi fondamentali della fede*, IGP XIV, 2, s. 314-321.

1992

58. *Dalla musica un messaggio di pace e di fratellanza mondiale* [Płynące z muzyki przesłanie pokoju i światowego braterstwa] (Do przedstawicieli „Orfeo Català”, 16 III), IGP XV, 1, s. 612-613.

59. *La vostra musica sia sempre spunto di elevazione spirituale* [Wasza muzyka niech będzie zawsze okazją do podniesienia na duchu] (Do chóru „Puccini”, 4 IV), IGP XV, 1, s. 1041.

1993

60. *La promozione di una cultura autenticamente Europea è impresa urgente e necessaria per il nostro tempo* [Promojca autentycznej europejskiej kultury pilnym i koniecznym zadaniem dla naszych czasów] (Po koncercie, Castel Gandolfo, 26 VIII), IGP XVI, 2, s. 569-570.

1994

61. *Lettera per il IV centenario della morte di Giovanni Pierluigi Palestrina* [List z okazji 400-lecia śmierci Giovanniego Pierluigi Palestriny] (2 II), IGP XVII, 1, s. 243-246.

62. *Sztuka na usługach wiary* (Do uczestników plenarnego zgromadzenia Papiejskiej Rady do Spraw Środków Społecznego Przekazu, 4 III), ORpol. 15(1994) nr 5, s. 15-16; toż: *I „media” devono essere i nostri occhi aperti sulle sofferenze e sulle aspirazioni dell'intera umanità*, IGP XVII, 1, s. 599-602.

63. *Miłość natchnieniem kultury chrześcijańskiej* (Do uczestników plenarnego posiedzenia Papieskiej Rady do Spraw Kultury, 18 III), ORpol. 15(1994) nr 5, s. 22-24; toż: *In un mondo bisognoso di unità e di amore, la fede apre nuovi orizzonti al genio creativo dell'uomo*, IGP XVII, 1, s. 739-744.

64. *Kaplica Sykstyńska mówi o wielkości Boga* (Przemówienie na odsłonięcie odrestaurowanego „Sądu ostatecznego” Michała Anioła, 8 IV), ORpol. 15(1994) nr 5, s. 32-34; toż: *La Cappella Sistina esprime la speranza di un mondo trasfigurato*, IGP XVII, 1, s. 899-904.

1995

65. *Kino nośnikiem kultury i wartości* (Orędzie [...] na XXIX Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu, 6 I), ORpol. 16(1995) nr 5, s. 4-5.

1996

66. *Dialog chrześcijaństwa z kulturą* (Do przedstawicieli świata nauki i sztuki, 19 V), ORpol. 17(1996) nr 7-8, s. 16-18.

67. *Dar dla człowieka* (Przemówienie po koncercie w Auli Pawła VI, 31 X), ORpol. 18(1997) nr 1, s. 21-22.

Piotr SKÓRZYŃSKI

SPROSTOWANIE
W SPRAWIE RECENZJI KSIĄŻKI K. KĄKOLEWSKIEGO
„UMARŁY CMENTARZ”

Autor *Umarłego cmentarza*, Krzysztof Kąkolewski, wyjaśnił w rozmowie ze mną, że pomoc prof. Jerzego Roberta Nowaka w pisaniu tej książki ograniczyła się do przybliżenia spraw węgierskich. Krzysztof Kąkolewski pracował nad tą książką przez dziesięć lat, korzystając jedynie z pomocy żony.

Jednocześnie Autor, wbrew opinii wyrażonej przeze mnie w recenzji, stanowczo utrzymuje, że w pogromie kieleckim nie brał udziału żaden Polak niekomunista.

Po namyśle sądzę, że K. Kąkolewski ma rację: oskarżyciele Polaków winni dowieść, że do pogromu przyczynili się w jakikolwiek sposób niekomuniści. Z drugiej strony trzeba pamiętać, że działali wówczas konfidenci i nawet członkowie PPR, którzy chrzcili dzieci i na swój ułomny sposób wierzyli w Boga i Chrystusa. Na ile subiektywne są wspomnienia ofiar, które mówią o co najmniej 6-tysięcznym, agresywnym tłumie? Czy składał się on tylko z ludzi UB - lub tych, którzy pozwalali im działać, pozostając samym w roli biernych obserwatorów? Po co tam stali, czemu przynajmniej nie odeszli, skoro byli bezradni?

Krzysztofa Kąkolewskiego przepraszam za wszelkie możliwe szkody moralne wynikłe z niefortunnych sformułowań zawartych w mojej recenzji zamieszczonej w „Ethosie” (1997, nr 1).

NOTY O AUTORACH

Maria Braun-Gałkowska, profesor, psycholog, psychoterapeuta. Urodzona w 1939 r. w Mielechowie. Studia filozoficzno-psychologiczne na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1961 r. pracownik naukowo-dydaktyczny KUL, obecnie kierownik Katedry Psychologii Wychowawczej KUL i współpracownik Ośrodka Pedagogicznego im. św. Królowej Jadwigi w Częstochowie. Psychoterapeuta w lubelskim Ośrodku Terapii Rodzin i w Poradni Psychologicznej im. Natalii Han-Ilgiewicz w Lublinie. Współpracownik Duszpasterstwa Akademickiego oraz Duszpasterstwa Rodzin.

Członek Komisji Episkopatu do Spraw Duszpasterstwa Kobiet, International Academy of Family Psychology, Towarzystwa Naukowego KUL. W 1989 r. członek Komitetu Obywatelskiego Lubelszczyzny „Solidarność”.

Główne obszary badań: psychologia rodziny i wychowania, projekcyjne metody badania osobowości, metodyka nauczania.

Autorka licznych, wielokrotnie wznawianych publikacji naukowych i popularyzatorskich, m. in. książek: *Wyptyw telewizji na niektóre cechy osobowości dzieci* (1967); *Miłość aktywna. Psychiczne uwarunkowania powodzenia małżeństwa* (1980); *Rozmowy o życiu i miłości* (1981); *Psychologia domowa* (1985); *Trudne pytania. Listy o życiu i miłości* (1990); *Psychologiczna analiza rodzin osób zadowolonych i niezadowolonych z małżeństwa* (1992); *W tę samą stronę. Książka dla nauczycieli o wychowaniu i lekcjach wychowawczych* (1994).

Agnieszka Duczmał, dyrygent. Urodzona w 1947 r. w Krotoszynie. Studia w Akademii Muzycznej w Poznaniu (w klasie prof. W. Krzemińskiego). Po studiach asystent dyrygenta w Orkiestrze Filharmonii Poznańskiej, a następnie dyrygent w Operze Poznańskiej.

W 1968 r. założycielka, kierownik i dyrygent Orkiestry Kameralnej, od r. 1977 Orkiestry Kameralnej „Amadeus” Polskiego Radia.

Laureatka Krajowego Konkursu Dyrygentów w Katowicach i Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów H. von Karajana. Wyróżniona tytułem „La Donna de Mondo” przez Saint Vincent International Culture Centre w Rzymie.

Repertuar: muzyka barokowa, romantyczna i współczesna. Koncerty i nagrania w przeszło 20 krajach Europy, obu Ameryk i Azji.

Józef Fert, doktor habilitowany, historyk literatury, poeta, krytyk literacki. Urodzony w 1945 r. w Korytnicy (woj. kieleckie). Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim i Uniwersytecie im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

W latach 1968-1969 pracownik Wydawnictwa Towarzystwa Naukowego KUL. Od 1970 do 1990 r. nauczyciel w Liceum Ogólnokształcącym we Włodawie. Od 1983 r. sekretarz redakcji czasopisma „Studia Norwidiana”, a od 1985 r. również pracownik naukowo-dydaktyczny KUL. Członek redakcji *Dzieł wszystkich Norwida*.

Członek Towarzystwa Naukowego KUL, Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Wyróżniony nagrodami recytatorskimi, laureat Konkursu im. Józefa Czechowicza. Zasłużony Działacz Kultury, Honorowy Obywatel Miasta Włodawy.

Główne obszary badań: historia polskiej literatury romantycznej, Cyprian Norwid, współczesna poezja polska, tekstologia i edytorstwo.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Norwid poeta dialogu* (1982); C. Norwid, *Vademecum* (oprac., 1990); C. Norwid, *Kolebka pieśni* (oprac., 1990); *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida* (1993); *Korespondencja T. Lenartowicza i H. Mickiewiczówny* (oprac., 1997); tomiki poetyckie: *Rytmy* (1987); *Zapach macierzanki* (1992); *Dominika* (1994).

Mirosława Hanusiewicz, doktor, historyk literatury. Urodzona w 1963 r. w Gliwicach. Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1987 r. pracownik naukowo-dydaktyczny KUL.

Członek Towarzystwa Naukowego KUL.

Główny obszar badań: historia literatury dawnej.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Świat podzielony. O poezji Sebastiana Grabowskiego* (1994); *Literatura polskiego baroku w kręgu idei* (współred., 1995); *Religijność literatury polskiego baroku* (współred., 1995).

Jan Franciszek Jacko, doktor, filozof, artysta mim. Urodzony w 1966 r. w Kleszczelach.

Studia z zakresu filozofii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim oraz w Internationale Akademie für Philosophie (Liechtenstein).

Od 1994 r. nauczyciel pantomimy w teatrach Niemiec, Szwajcarii i Liechtensteinu. Samodzielne występy głównie w Niemczech i Austrii. Założyciel i kierownik Teatru „Mimezis” w Liechtensteinie (od 1996 r.).

Od 1997 r. pracownik naukowo-dydaktyczny IAPh.

Główne obszary zainteresowań: etyka i antropologia filozoficzna, mowa ciała, teatr.

Autor artykułów z powyższych dziedzin.

Henryk Kiereś, doktor habilitowany, filozof. Urodzony w 1943 r. w Księginicach k. Dzieżniowa. Studia z zakresu filologii polskiej na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Toruniu i filozofii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1982 r. pracownik naukowo-dydaktyczny KUL, od 1996 r. kierownik Katedry Filozofii Sztuki.

Główne obszary badań: filozofia sztuki, filozofia humanistyki, filozofia współczesna, teoria poznania.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Czy sztuka jest autonomiczna?* (1994); *Spór o sztukę* (1996); *Sztuka wobec natury* (1997).

Małgorzata Kitowska-Łysiak, doktor, historyk i krytyk sztuki. Urodzona w 1953 r. w Stalowej Woli. Studia z zakresu historii sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1982 r. pracownik naukowo-dydaktyczny KUL. Współpracownik kilku czasopism społeczno-kulturalnych.

Członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA.

Główne obszary zainteresowań: sztuka i krytyka artystyczna XX w.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Paralele i kontrasty. Myśl o sztuce na łamach „Krytyki” Wilhelma Feldmana* (1990); *Bruno Schulz (1892-1942). In memoriam* (red., 1992).

Ewa K l e k o t, magister, etnolog, krytyk sztuki. Urodzona w 1965 r. w Warszawie. Studia z zakresu archeologii i etnologii na Uniwersytecie Warszawskim.

Od 1990 r. pracownik naukowo-dydaktyczny UW. Od 1995 r. krytyk sztuki w „Art & Business”.

Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki i European Association of Social Anthropologist.

Główne obszary zainteresowań: dawna sztuka ludowa, religijna sztuka popularna, sztuka współczesna, film.

Autorka artykułów z powyższych dziedzin.

Janusz M a r c i n i a k, doktor, malarz, pedagog i krytyk sztuki. Urodzony w 1954 r. w Poznaniu. Studia z zakresu malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu.

Po studiach pracownik tej uczelni, obecnie Akademii Sztuk Plastycznych.

Członek Związku Polskich Artystów Plastyków oraz Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA.

Główne obszary zainteresowań: sztuka, dydaktyka artystyczna, krytyka artystyczna (na łamach „Znaku”, „Czasu Kultury”, „Tygodnika Powszechnego”).

Najważniejsze publikacje książkowe: album: *Józef Czapski. Podziemna korona* (1993) oraz zbiór esejów: *Paradoks artystów* (1994).

Ludmiła M a r j a ń s k a, magister, poetka i tłumaczka. Urodzona w 1923 r. w Częstochowie. Studia z zakresu filologii angielskiej na Uniwersytecie Warszawskim.

Od 1957 do 1979 r. redaktor audycji poetyckich w Polskim Radiu w Warszawie (w latach 1965-1969 kierownik Redakcji Poezji i Satyry, później samodzielny redaktor pr. III).

Członek Związku Literatów Polskich (od 1959 do 1983 r.) i Stowarzyszenia Pisarzy (od 1989 r., w latach 1993-1996 prezes Zarządu Głównego).

U honorowania licznymi wyróżnieniami Komitetu do Spraw Radia i Telewizji, tytułem Zasłużony Działacz Kultury, Medalem im. Anny Kamieńskiej, Nagrodą im. Stanisława Reymonta.

Zbiory wierszy: *Chmurne okna* (1959); *Gorąca gwiazda* (1965); *Rzeki* (1969); *Druga podróż* (1977); *W koronie drzewa* (1979); *Dmuchawiec* (1984); *Blizna* (1986); *Zmrożone światło* (1992); *Prześwit* (1994); *Stare lustro* (1994); powieści: *Powrócić do miłości* (1971); *Stopa Trzeciej Gracji* (1980); *Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny* (1985); *Życie na własność* (1987); powieści dla młodzieży: *Zakochany zuch* (1989); *Pimpinella i Tatarzy* (1994); *To ja, Agata* (1997).

Autorka licznych przekładów z literatury angielskiej i amerykańskiej, m.in. poezji: R. Burns, T. Roethke, E. Browning, M. Moore, R. Wilbur, E. A. Robinson, W. B. Yeats (wyróżnienie Stowarzyszenia Tłumaczy Polskich za *Poezje wybrane*), i prozy: M. Forster, J. Bierhorst, A. Tyler, C. Shields.

Małgorzata Urszula M a z u r c z a k, profesor, historyk sztuki. Urodzona w 1949 r. w Tarnowskich Górach. Studia z zakresu historii sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Pracownik naukowo-dydaktyczny KUL od 1974 r. Obecnie kierownik Katedry Historii Sztuki Średniowiecznej Powszechnej.

Członek Towarzystwa Naukowego KUL.

Główne obszary badań: teoria sztuki, ikonografia średniowieczna, powinowactwo idei filozoficznych i sztuki średniowiecznej (w odniesieniu do takich zagadnień, jak np. portret poety-pisarza czy natura w sztuce).

Najważniejsze publikacje książkowe: *Zagadnienie czasu przedstawionego w obrazie na przykładzie niderlandzkiego malarstwa tablicowego XV w.* (1984); *Kryzysy w sztuce* (1988); *Motywy inspiracji w średniowiecznych wizerunkach Ewangelistów* (1991).

Ks. Krzysztof N i e d a ł t o w s k i, doktor, teolog, etnolog, duszpasterz. Urodzony w 1959 r. w Gdańsku. Studia z zakresu teologii w Wyższym Seminarium Duchownym w Gdańsku, z zakresu religioznawstwa i etnologii religii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

W latach 1983-1986 wikariusz w parafii św. Michała w Sopocie, obecnie (od 1990 r.) rektor kościoła św. Bartłomieja w Gdańsku. Jednocześnie wykładowca gdańskich uczelni: Wyższego Seminarium Duchownego i filii KUL. Duszpasterz środowisk twórczych archidiecezji gdańskiej.

Asystent kościelny Radia Plus, prezydent Fundacji „Pro Arte Sacra”.

Główne obszary zainteresowań: pogranicze sztuki i religii, etnologia (szczególnie sztuka etniczna Afryki).

Autor artykułów z powyższych dziedzin i scenariusza *Pasji* dla Teatru Ekspresji w Gdańsku.

Bohdan P o c i e j, muzykolog, krytyk muzyczny. Urodzony w 1933 r. w Warszawie. Studia z zakresu muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim.

Od 1959 do 1991 r. współredaktor dwutygodnika „Ruch Muzyczny”.

Członek Związku Kompozytorów Polskich (w latach 1983-1986 przewodniczący sekcji muzykologów), Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Laureat Nagrody Fundacji A. Jurzykowskiego (Nowy Jork).

Główne obszary zainteresowań: historia i filozofia muzyki, estetyka, muzyka religijna, romantyzm.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Klawesyniści francuscy* (1969); *Bach – muzyka i wielkość* (1972); *Idea – dźwięk – forma* (1972); *Lutosławski a wartość muzyki* (1976); *Szkice z późnego romantyzmu* (1978); *Mahler* (1992); *Bach i jego muzyka* (1996).

Paweł P r z y w a r a, magister, pisarz, filozof. Urodzony w 1968 r. w Mielcu. Studia filozoficzne na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (obecnie studia doktoranckie).

W latach 1993-1995 nauczyciel języka angielskiego w szkole podstawowej w Lublinie. Od 1996 r. członek kolegium redakcyjnego kwartalnika „Akcent”. Współpracownik czasopisma „Twórczość” oraz katolickiego radia „VIA” w Rzeszowie.

W 1989 r. współorganizator happeningów Grupy Inicjatywnej „Propaganda” w Rzeszowie.

Główne obszary zainteresowań: filozofia podmiotu, filozofia języka, estetyka dzieła literackiego, mistyka chrześcijańska.

Autor utworów, głównie prozatorskich, publikowanych w czasopismach literackich oraz książki *Amnezja* (1995).

Kard. Joseph R a t z i n g e r, profesor, teolog. Urodzony w 1927 r. w Marktl (Bawaria, Niemcy). Studia teologiczne i filozoficzne w Wyższym Instytucie Teologicznym w Freising oraz na uniwersytecie w Monachium. Wykładowca teologii fundamentalnej i dogmatyki w Freising, później w Bonn. Od 1963 r. profesor w Münster, od 1966 r. – w Tybindze, od 1969 – w Regensburgu. W 1977 r. mianowany biskupem, a następnie (w tym samym roku) kardynałem. Od 1981 r. prefekt Kongregacji Nauki Wiary.

Ekspert na Soborze Watykańskim II, współzałożyciel czasopisma „Concilium”. Od 1981 r. przewodniczący Międzynarodowej Komisji Teologicznej.

Główne obszary badań: dogmatyka, teologia fundamentalna.

Ważniejsze publikacje książkowe: *Volk und Haus Gottes in Augustinus Lehre von der Kirche* (1954); *Die geschichtstheologie des heiligen Bonaventura* (1959); *Die christliche Brüderlichkeit* (1960); *Offenbarung und Überlieferung* (współautor, 1965); *Einführung in das Christentum* (1968, wyd. pol. *Wprowadzenie w chrześcijaństwo*, 1970); *Eschatologie – Tod und ewiges Leben* (1978, wyd. pol. *Eschatologia – śmierć i życie wieczne*, 1984); *Theologische Prinzipienlehre* (1982); *Kirche, Ökumene und Politik* (1987); *Salz der Erde* (1996, wyd. pol. *Sól ziemi. Chrześcijaństwo i Kościół katolicki na przełomie tysiącleci*, 1997).

Giovanni R e a l e, profesor, historyk filozofii. Urodzony w 1931 r.

Profesor historii filozofii antycznej na Katolickim Uniwersytecie Sacro Cuore w Mediolanie. Główne obszary badań: myśl filozoficzna Platona, Arystotelesa, Teofrasta i presokratyków.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Il concetto di filosofia prima e l'unità della Metafisica di Aristotele* (1961); *Teofrasto e la sua aporetica metafisica. Saggio di ricostruzione e di interpretazione storico-filosofica con traduzione e commento della Metafisica* (1964); *Aristotele, La Metafisica* (tłum. i oprac. t. 1-2, 1968); *Melisso, Testimonianze e frammenti* (1970); *Storia della filosofia antica* (t. 1-5, 1975-1980, wyd. pol. *Historia filozofii starożytnej*, dotychczas ukazały się: t. 1, 1993; t. 2, 1996); *Per una nuova interpretazione di Platone* (1989); *Saggezza antica* (1996). Wydawca i współtłumacz wszystkich dialogów Platona.

Stanisław R o d z i ń s k i, profesor, artysta malarz. Urodzony w 1940 r. w Krakowie. Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Od 1963 r. samodzielna praca artystyczna, równocześnie pedagog, m. in. w domu dziecka, w szkole podstawowej i krakowskim Liceum Sztuk Plastycznych. W latach 1972-1980 docent w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, a od 1980 r. w Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie (od 1989 r. profesor). Obecnie rektor tej uczelni.

W latach 1991-1992 członek Rady Kultury przy premierze RP.

Członek Związku Polskich Artystów Plastyków, Międzynarodowego Stowarzyszenia Sztuk Plastycznych AIAP i Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Członek rzeczywisty Wydziału Twórczości Artystycznej Polskiej Akademii Umiejętności, członek Towarzystwa Naukowego Sandomierskiego.

Wyróżniony m. in. Złotym Medalem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Złotą Odznaką ZPAP, Nagrodą Miasta Krakowa, Nagrodą Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Stypendium Instytutu Kultury Chrześcijańskiej im. Jana Pawła II w Rzymie i Nagrodą Fundacji A. Jurzykowskiego (Nowy Jork).

Eseista i publicysta w zakresie sztuki, wieloletni współpracownik „Tygodnika Powszechnego”. Autor licznych publikacji na temat sztuki współczesnej.

Tadeusz R ó ż e w i c z, poeta, dramaturg, prozaik. Urodzony w 1921 r. w Radomsku. Studia z zakresu historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim.

W okresie II wojny światowej absolwent tajnej podchorążówki, żołnierz Armii Krajowej, współpracownik prasy konspiracyjnej.

Członek Pen-Clubu, Bawarskiej Akademii Sztuki, Akademii Sztuki w Berlinie, Lipskiej Akademii Sztuki.

Doktor honoris causa Uniwersytetu Wrocławskiego.

Laureat Nagrody Państwowej I i II stopnia, Nagrody Miasta Wrocławia i Nagrody Miasta Krakowa, Nagrody Miesięcznika „Odra”, Nagrody Fundacji A. Jurzykowskiego, Austriackiej Nagrody Państwowej w Dziedzinie Literatury, Nagrody Kulturalnej Śląska (przyznawanej przez rząd Dolnej Saksonii) i in. Honorowy Obywatel Miasta Wrocławia.

Autor licznych utworów tłumaczonych na wiele języków, m. in. zbiorów wierszy: *Echa leśne* (1944); *W tyżce wody* (1946); *Niepokój* (1947); *Czerwona rękawiczka* (1948); *Pięć poematów* (1950); *Czas który idzie* (1951); *Wiersze i obrazy* (1952); *Równina* (1954); *Srebrny kłós* (1955); *Poemat otwarty* (1956); *Formy* (1958); *Rozmowa z księciem* (1960); *Zielona róża* (1961); *Nic w płaszczu Prospera* (1962); *Twarz trzecia* (1968); *Regio* (1969); *Płaskorzeźba* (1991); dramatów: *Kartoteka* (1960); *Grupa Laokoona* (1961); *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* (1962); *Akt przerywany* (1963); *Śmieszny staruszek* (1963); *Wyszedł z domu* (1964); *Stara kobieta wysiaduje* (1968); *Na czworakach* (1971); *Białe małżeństwo* (1972); *Odejście Głodomora* (1975); *Do piachu* (1979); *Pułapka* (1981); scenariuszy filmowych: *Świadectwo urodzenia* (1961); *Głos z tamtego świata* (1962); *Echo* (1964); *Miejsce na ziemi* (1965); *Drzwi w murze* (1974); *Opadły*

liście z drzew (1976); prozy: *Przerwany egzamin* (1960); *Wycieczka do muzeum* (1966); *Śmierć w starych dekoracjach* (1970); *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* (1971); *Teatr niekonsekwencji* (1979).

Stefan S a w i c k i, profesor, teoretyk i historyk literatury. Urodzony w 1927 r. w Brześciu nad Bugiem. Studia na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim oraz na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Od 1951 r. pracownik naukowo-dydaktyczny KUL, w latach 1971-1983 prorektor. Obecnie kierownik Katedry Teorii Literatury i Zakładu Badań nad Twórczością C. Norwida KUL.

Prezes Towarzystwa Naukowego KUL. Członek Polskiej Akademii Umiejętności. Członek Lubelskiego Towarzystwa Naukowego. Członek Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej PAN.

Główne obszary badań: teoria literatury i metodologia badań literackich (ze szczególnym uwzględnieniem aksjologii), problematyka relacji religii i literatury oraz twórczość Norwida.

Najważniejsze pozycje książkowe: *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce* (1969); *„Verbum” (1934-1939). Pismo i środowisko* (współautor, t. 1 i 2, 1976); *Z pogranicza literatury i religii. Szkice* (1978); *Poetyka. Interpretacja. Sacrum* (1981); *Norwida walka z formą* (1986); C. Norwid, *Wiersze* (wybór i oprac., 1991); *Wartość – sacrum – Norwid* (1994); C. Norwid, *Promet- hidion* (oprac., 1997). Redaktor szeregu prac zbiorowych, m.in. serii: „Tradycje religijne literatury polskiej” i „Literatura w kręgu wartości”. Redaktor naczelny czasopisma „Studia Norwidiana”.

Ks. Jan S o c h o ń, doktor, poeta, historyk filozofii, krytyk literacki, publicysta. Urodzony w 1953 r. w Wasilkowie k. Białegostoku. Studia z zakresu filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim (filia w Białymstoku) i z zakresu filozofii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

W latach 1984-1986 wikariusz w Lubochni i Jabłonie. Obecnie wykładowca w Wyższym Metropolitalnym Seminarium Duchownym, na Papieskim Wydziale Teologicznym i w Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. Stały współpracownik czasopism: „Nasza Rodzina” (Paryż), „Powściągliwość i Praca”, „Nowe Książki” i „Człowiek w Kulturze” oraz Polskiego Radia.

Członek Zarządu Głównego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Główne obszary badań: filozofia religii, filozofia sztuki, hermeneutyka, myśl św. Tomasza i scholastyka.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Merton, Lubochnia i literatura* (1990); *Ateizm. Wizja Étienne Gilsona* (1993); *U drzwi Godot. Szkice o poezji, filozofii i teologii* (1995); *Słownik pojęć zmystyfikowanych* (1995). Tomiki poetyckie: *Wiersze* (1979); *Wita mnie lęk* (1986); *Paryż i inne wiersze* (1989); *Przemija postać tego świata* (1990); *Nie dzieje się nic szalonego* (1990); *Nagość wielokrotna. 50 krótkich wierszy* (1991); *Brzęk dzwonków* (1993); *Jasność* (1994); *Modlitwa z muzyką* (1996); *Wszystkie zmysły miłości* (1997). Autor przekładów i prac edytorskich.

Tadeusz S t y c z e ń SDS, profesor, filozof, etyk. Urodzony w 1931 r. w Wołowicach k. Krakowa. Studia teologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, filozoficzne na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Od 1963 r. pracownik naukowo-dydaktyczny KUL. Obecnie kierownik Katedry Etyki, kierownik (i członek Rady Naukowej) Instytutu Jana Pawła II KUL, redaktor naczelny kwartalnika „Ethos”. Profesor Instytutu Studiów nad Małżeństwem i Rodziną im. Jana Pawła II przy Uniwersytecie Laterańskim w Rzymie. Członek-założyciel Internationale Akademie für Philosophie (Dallas, USA, obecnie Liechtenstein), Towarzystwa Naukowego KUL, Polskiego Towarzystwa Filozoficznego. Konsultor Papieskiej Rady do Spraw Rodziny oraz Papieskiej Rady do Spraw Duszpasterstwa Służby Zdrowia. Członek Rady Zarządzającej Papieskiej Akademii Pro Vita. Redaktor „Roczników Filozoficznych” KUL (z. 2), współpracownik czasopism: „Aletheia”, „Anthropotes” i „La Nuova Europa”.

Doktor honoris causa Uniwersytetu Nawarry w Pamplonie.

Główne obszary badań: etyka, metaetyka, antropologia filozoficzna i teologiczna, myśl Jana Pawła II.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Problem możliwości etyki jako empirycznie uprawnionej i ogólnie ważnej teorii moralności. Studium metaetyczne* (1972); *Zarys etyki, cz. I: Metaetyka* (1974); *Der Streit um den Menschen* (współautor, 1979); *Etyka niezależna?* (1980); *W drodze do etyki* (1984); *Jedynie prawda wyzwala. Rozmowy o Janie Pawle II* (współautor, 1986); *Miłości, gdzie jesteś? Medytacje rekolekcyjne* (współautor, 1986); *Wolność w prawdzie* (1988); *Nienarodzony miarą demokracji* (red., 1991); *Wprowadzenie do etyki* (1993); *Solidarność wyzwala* (1993); *Urodziłeś się, by kochać* (1993); *Życie jest święte* (współred., 1993); *Czytając „Przekroczyć próg nadziei”* (współred., 1995); *ABC etyki* (współautor, 1996); *O etyce Karola Wojtyły – uczeń* (1997).

Antoni Szwejd, doktor, filozof. Urodzony w 1955 r. w Gilowicach k. Żywca. Studia z zakresu fizyki na Uniwersytecie Jagiellońskim i z zakresu filozofii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1983 do 1995 r. pracownik naukowo-dydaktyczny Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie. Od 1995 r. specjalista od spraw analiz kosztów w Zakładach Piwowskich w Żywcu. Jednocześnie (od 1996 r.) wykładowca w Instytucie Teologicznym w Bielsku Białej.

Redaktor miesięcznika diecezjalnego akcji katolickiej „Akcja”.

Główne obszary badań: egzystencjalizm, myśl filozoficzna S. Kierkegarda, prawo naturalne, filozoficzne aspekty wyobraźni.

Publikacje książkowe: *Między wolnością a prawdą egzystencji. Studium myśli S. Kierkegarda* (1995); S. Kierkegaard, *Dziennik* (wybór i tłum., w druku).

Ks. Jerzy Szymbik, doktor habilitowany, teolog, poeta. Urodzony w 1953 r. w Pszowie na Górnym Śląsku. Studia teologiczne w Wyższym Śląskim Seminarium Duchownym w Krakowie oraz na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

W latach 1979-1986 wikariusz w Siemianowicach Śląskich i Chorzowie-Batorym. Od 1991 r. pracownik naukowo-dydaktyczny KUL. Jednocześnie współpracownik redakcji „Gościa Niedzielnego”.

Główne obszary badań: teologia dogmatyczna, literaturoznawstwo i metodologia tych nauk.

Autor książek: *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury. Literatura piękna jako „locus theologicus”* (1994); *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza. Teologia literatury* (1996); oraz tomików poetyckich: *Uczę się chodzić* (1988); *Gwiazdy w filiżance* (1989); *Zupełnie inaczej* (1991); *Wstęp wolny* (1992); *Ziemia niebieska* (1994); *Dotyk źrenicy* (1997).

Jan Stanisław Wojciechowski, doktor filozofii, artysta plastyk, krytyk sztuki, działacz kultury. Urodzony w 1948 r. w Poznaniu. Studia artystyczne na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i filozoficzne na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

W latach siedemdziesiątych asystent na warszawskiej ASP, pracownik naukowy Instytutu Kultury w Warszawie, redaktor działu sztuki tygodnika „Literatura”. Od 1979 do 1990 r. własna pracownia rzeźbiarsko-ceramiczna w Warszawie. Jednocześnie opiekun artystyczny Galerii TP (Teatr Powszechny w Warszawie) i współpracownik „Przeglądu Powszechnego” (1986-1989). W latach 1990-1996 dyrektor artystyczny Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Od 1996 r. dyrektor Instytutu Kultury w Warszawie.

Członek Związku Polskich Artystów Plastyków (od 1973 r. do delegalizacji). Obecnie członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Członek kolegiów redakcyjnych czasopism: „Rzeźba Polska”, „Arche” i in.

Główne obszary zainteresowań: style i tendencje sztuki współczesnej (szczególnie postmodernizm), socjologiczne i kulturoznawcze aspekty sztuki.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Pokolenie, sztuka, postawy* (1978); *Współczesne życie artystyczne – zagadnienia wybrane* (1987); *Z punktu widzenia rzeźbiarza. Sztuka lat osiemdziesiątych* (1993); *Postmodernistyczna kultura sztuk pięknych* (1995).

Rafał Aleksander Ziemięcki, magister, dziennikarz, pisarz, wydawca, polityk. Urodzony w 1964 r. w Piasecznie k. Warszawy. Studia polonistyczne na Uniwersytecie Warszawskim.

Od 1986 do 1990 r. pracownik miesięcznika literackiego „Fantastyka”. Następnie współpracownik radia WAWA i Polskiego Radia (m. in. audycje cykliczne „Ring wolny” i „Literatura niepoważna”), redaktor naczelny magazynu literackiego „Feniks”, kierownik działu publicystyki „Gazety Polskiej”. Obecnie niezależny publicysta („Najwyższy Czas”, „Gazeta Polska”, „Rzeczpospolita”, „Życie” i „Arkana”).

W latach 1993-1995 członek władz Unii Polityki Realnej. Współzałożyciel Forum „Młoda Prawica”.

Autor wielu artykułów, dotyczących polityki oraz spraw gospodarczych, recenzji i szkiców krytycznoliterackich oraz prozy science fiction.

Najważniejsze publikacje książkowe: tom opowiadań: *Władca szczurów* (1988); zbiór tekstów publicystycznych: *Zero zdziwień* (1995); powieści: *Skarby Stolinów* (1990); *Wybrańcy bogów* (1991); *Pieprzony los Kataryniarza* (1995, nagrodzona w plebiscytach czytelniczych „Sfinksem” i Nagrodą im. Janusza Zajdla); *Czerwone dywany, odmierzony krok* (1996).

SUMMARY

The present issue of the „Ethos” is entitled **Art at the Crossroads**, and it is devoted to the condition of fine arts at the end of the 20th century.

The text **From the Editors** directs the reader's attention to the fact that lately we have witnessed quite radical disappearance of the meaning of art as a means of human communication. Art rejects such values as beauty, truth or good, and it either becomes expression of the artist's subjective experience, which is not measureable with any objective values, or is subordinated to some ideological, political or commercial functions. However, the proper and still unceasing function of art is that of responding to the need for beauty and sense, which is inherent in man, as well as that of stimulating its addressee to the affirmaton of these values. It is precisely in this sense that art is a form of expression which contributes to saving the human nature.

The extract from John Paul II's address on the opening the Sistine Chapel after its renovation offers reflection on the possibility and way of showing invisible God through visible beauty.

The first part of articles, entitled **For the Sake of the Ethos of Art**, opens with the homily delivered by Joseph Card. Ratzinger, on St. Cecilia's Day. The author speaks about the religious dimension of music, which is particularly stressed in the Old Testament Book of Psalms, as well as about the novelty of the song sung to the Lord by the Christians. Continuing the idea of reflection on music, Bohdan Pociiej describes the main currents of the twentieth century music. In the succeeding text, Maria Braun-Gałkowska presents the results of the survey on the influence of violence shown by the mass-media on the psyche of a child, and she wonders about the ways to prevent the resulting indifference to human suffering. In turn Fr Krzysztof Niedałtowski writes about contemporary sacral architecture, presenting a number of postulates for builders of new churches. Giovanni Reale considers the condition of the contemporary fine arts, seeing the essence of their crisis in the loss of the sense of form conceived of in the Platonic meaning of the word, that is, as the ideal measure of things. A broad panorama of the contemporary controversy over the theory of art is presented by Henryk Kiereś, who sees the remedy for the crisis of art in a return to its Aristotelian conception.

The succeeding part of articles is entitled **Word and Value**. It opens with Paweł Przywara's recollection of his grandfather, a painter. The next two texts present spiritual profiles of two eminent contemporary poets: Edward Stachura (by Stefan Sawicki) and Zbigniew Herbert (by Józef Fert). The subsequent article, written by Rafał A. Ziemkiewicz, is an outline of the history of science-fiction literature in after-war Poland. Jan F. Jacko in turn describes the conception of the rhapsodic theatre as seen in Karol Wojtyła's theatrical reviews, and points to the inspiration for this conception. In the text closing this part of the issue, Fr Jerzy Szymik presents the profile of the poet Joseph von Eichendorff, together with his own translation of his poetry.

The subsequent section, entitled **The Visible as an Expression of the Invisible**, is devoted to the religious dimension of art. It opens with a reflection by an eminent painter, Stanisław Rodziński, upon the need for and possibility of a return to metaphysical subjects in contemporary painting. Jan S. Wojciechowski considers the situation of Polish art in the 90's,

presenting profiles of some artists whose output offers a departure from the lately fashionable postmodernist aesthetics. Also the article by Małgorzata Kitowska-Łysiak is devoted to reflection upon the condition of modern Polish art and of artistic criticism. Janusz Marciniak in turn takes up the metaphor of art as the home of life in order to pose the question whether modern art can still remain such a home.

The concluding part of articles, entitled *Man – Work – God*, is devoted to Christian art. In the article opening this section Antoni Szwed recollects S. Kierkegaard's criticism of aesthetic Christianity. Also the reflection offered by Fr Jan Sochoń refers to the metaphor of art as a home. Ewa Klekot writes about the presence of sacrum in modern art. The two papers concluding this section offer reflection on the Middle Ages, the epoch in which the religious dimension of art was present in a particular way. Małgorzata U. Mazurczak writes about the way in which the relationship between man and God was presented in the art of this period, whereas Mirosława Hanusiewicz presents the subject of the body as a symbol in the sermons on Mary, the Chaste Lady, of Jan Paterek of Szamotuły.

The section *Interviews of the „Ethos”* includes Fr Tadeusz Styczeń's talk with Agnieszka Duczmal, an eminent Polish conductor and the director of the chamber orchestra „Amadeus”.

The section entitled *Thinking about Fatherland...* comprises some poems written by Tadeusz Różewicz, Fr Jan Sochoń, Ludmiła Marjańska, Fr Jerzy Szymik and Paweł Przywara, devoted to the topic of the homeland.

The next part of the issue bears the title *Discussion of the Authority of the Teacher*, and it includes the script of the discussion organized by the quarterly „Ethos” and the quarterly „Scriptores Scholarum”, which was inspired by Irena Sławińska's article „The Authority of the Teacher?”, published in „Ethos” (37).

The section *Notes and Reviews* opens with a review by Leszek S. Kolek of S. Heaney's book *Zawierzyć poezji – To Trust Poetry*. Ireneusz Ziemiński reviews R. Kubicki's book *Zmierzch sztuki – Decline of Art*, devoted to postmodernist art. Antoni Szwed discusses a biography of John Paul II by T. Szulc, an American journalist. Janusz Trela writes about the book by Bp. A. Scola presenting the main ideas of Hans Urs von Balthasar's theology. Anna Papierkowska reviews J. Jaworska's album of works by Polish artists devoted to the Pope, which are collected in *The Polish Home in Rome*. Elżbieta Ryszka writes about L. Dyczewski's book *Rodzina, społeczeństwo, państwo – Family, Society, State*. This part of the volume is concluded with the sub-section „Proposals of the Ethos”.

The first paper in the section *Reports* includes a talk of Jacek Cydzik, CSSR, with Tadeusz Styczeń, SDS, devoted to the question of the foundations of ethics, which was the subject of the seminar of the Institute of John Paul II held in Castel Gandolfo from August 12th till August 14th 1997, by invitation from and in the presence of the Holy Father. Wisława Jordan in turn describes the exhibition *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914 – The End of the Century. The Art of Polish Modernism 1890-1914*, organized by E. Charazińska and Ł. Kossowski in Warsaw, whereas Iwona Ulfik discusses a seminar on violence in the media organized by the State Board for Radio and Television.

The standing column *The Pontificate in the Eyes of the World* includes Marian Wawrzynkowski's paper devoted to the topic of the pontificate of John Paul II in philately.

In the section entitled *Through the Prism of the „Ethos”* Witold Starnawski wonders about the attitude of both the political elites and the whole society to the heritage of communism.

The present issue concludes with the standing columns: *Bibliography* (by Maria Filipiak) and *Notes about the Authors* (by Mirosława Chuda), and also with the section: *Letters*, which includes a rectification by Piotr Skórzyński concerning his review of K. Kąkolewski's book *Umarty cmentarz – Dead Cemetery*.

CONTENTS
„Ethos” 10:1997 No. 4 (40)

ART AT THE CROSSROADS

From the Editors – The Saving Form (W. Ch.)	5
John Paul II – The Beauty of the Visible and of the Invisible (the address delivered in the Sistine Chapel on April 8th 1994)	11

FOR THE SAKE OF THE ETHOS OF ART

Card. Joseph Ratzinger – Sing a New Song to the Lord. A Homily for St. Cecilia’s Day (transl. by J. Merecki, SDS)	17
Bohdan Pociąg – What Has Become of Music in Our Century?	21
Maria Braun-Gałkowska – The Effect of TV Violence on the Human Psyche.	33
Fr Krzysztof Niedałtowski – Art – Sacrum – Ritual. Contemporary Polish Perspective	50
Giovanni Reale – The Loss of the Sense of Form. Plato and the Ontological Dimension of Beauty (transl. by J. Merecki, SDS)	55
Henryk Kiereś – The Controversy Over the Theory of Art	67

WORD AND VALUE

Paweł Przywara – Frutti di mare.	81
Stefan Sawicki – On Poetry or on Crossing Borders	83
Józef Fert – Scraps of Helpless Goodness... ..	90
Rafał A. Ziemkiewicz – Polish Science-Fiction Literature – a Meeting of Three Generations	97
Jan F. Jacko – The Conception of the Rhapsodic Theatre as Seen in the Reviews by Karol Wojtyła	109
Fr Jerzy Szymik – A Broken Lute, a Divining Rod (On J. von Eichendorff’s Poetry)... ..	123

THE VISIBLE AS AN EXPRESSION OF THE INVISIBLE

Stanisław Rodziński – Art – a Way to Truth or a Vanity Fair?	133
Jan S. Wojciechowski – Polish Art of the 90’s – Overcoming Postmodernism	140
Małgorzata Kitowska-Łysiak – A Stock of Art	150
Janusz Marciniak – The House of Life	161

MAN – WORK – GOD

Antoni Szwed – Søren Kierkegaard's Attempt at Overcoming Aesthetic Christianity	169
Fr Jan Sochoń – My Home, My Neighbour, My Fatherland... Some Notes on Faith	179
Ewa Klekot – The Image of the God the Artist Praises. On the Presence of Sacrum in Modern Art	187
Małgorzata U. Mazurczak – Man in Front of God in Medieval Art	195
Mirosława Hanusiewicz – The Body as a Symbol in the Sermons on Mary, the Chaste Lady, of Jan Paterek of Szamotuły	211

INTERVIEWS OF THE „ETHOS”

Communio musicantium et communio personarum or Harmoniousness and Community of Persons. Agnieszka Duczmał and Fr Tadeusz Styczeń talk about music and ethics	225
--	-----

THINKING ABOUT FATHERLAND...

Fatherland in Verse: Tadeusz Różewicz, Fr Jan Sochoń, Ludmiła Marjańska, Fr Jerzy Szymik, Paweł Przywara	243
--	-----

DISCUSSION OF THE AUTHORITY OF THE TEACHER

Adrian Lesiakowski – School Means People, Józef Fert – To Serve Truth..., Jan Gałkowski – The Teacher with a Charismatic Personality – the Master Dorota Chabrajska – The Authority of the Teacher – the Authority of School, Jarosław Merecki, SDS – The Authority of the Teacher – the Authority of Truth, Anna Kawalec – Deep Roots of the Teacher's Authority Crisis, Danuta Kurczab – A Job and a Vocation, Jerzy Cieszkowski – What About This Authority?, Henryk Czarniawski – Credibility of the Teacher, Wojciech Chudy – The Need to Overcome the Past, Sławomir J. Żurek – „Authority of the Teacher!”	249
---	-----

NOTES AND REVIEWS

Leszek S. Kolek – Magic Dimensions of Poetry (review of S. Heaney, <i>Zawierzyć poezji</i> , Kraków 1996)	269
Ireneusz Ziemiński – Postmodernism or Frenzy of Reason (review of R. Kubicki, <i>Zmierzch sztuki</i> , Poznań 1995)	278
Antoni Szwed – The Church Reduced to Politics (review of T. Szulc, <i>Jan Paweł II</i> , Warszawa 1996)	284
Janusz Trela – The Work of „Beautiful Theology” (review of A. Scola, <i>Hans Urs von Balthasar – ein theologischer Stil</i> , Paderborn 1996)	287
Anna Papierkowska – The Pope in the Eyes of Artists (review of J. Jaworska, <i>Artyści polscy o Papieżu</i> , Kielce 1996)	290
Elżbieta Ryska – The Family as the Reflection of Social Change (review of L. Dyczewski, <i>Rodzina, społeczeństwo, państwo</i> , Lublin 1994)	293
Proposals of the „Ethos”	296

REPORTS

- Does Truth Enslave Liberate or Due to Its Binding Power? Jacek Cydzik, CSSR, and Tadeusz Styczeń, SDS, talk about the Seminar of the Institute of John Paul II held at the Holy Father's Place in Castel Gandolfo, Aug. 12-14 1997 301
- Wisława Jordan – Nec mergitur! (report on an exhibition of the Polish art of the end of the 19th century) 310
- Iwona Ulfik – Violence in Audio-Visual Media (report on a seminar held by the State Board for Radio and Television on Feb. 25 1997) 317

THE PONTIFICATE IN THE EYES OF THE WORLD

- Marian Wawrzynkowski – The Pontificate of John Paul II in Philately 321

THROUGH THE PRISM OF THE ETHOS

- Witold Starnawski – How Could This Have Come About? 333

BIBLIOGRAPHY

- The Artist – Art – Culture. The bibliography of John Paul II's addresses from years 1978-1996 (by Maria Filipiak) 337

LETTERS

- Piotr Skórzyński – A rectification concerning the review of *Umarły cmentarz* by K. Kąkolewski 345
- Notes about the Authors 347
- Summary 355



Wydawcy: INSTYTUT JANA PAWŁA II KUL, Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin,
telefon i fax: 0-81 53-325-30

Instytut Jana Pawła II powołany został do życia uchwałą Senatu Akademickiego KUL 25 VI 1982 r. jako „międzywydziałowy ośrodek naukowy i dydaktyczny Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego”, przeznaczony do studiów „myśli i dzieła papieża Jana Pawła II oraz budowania wspólnoty osób w duchu głoszonej przez Niego nauki Chrystusa” (Statut Instytutu). Działalność Instytutu koncentruje się zwłaszcza na filozofii i teologii człowieka, moralności oraz misji duszpasterskiej obecnego Papieża. Instytut realizuje swoje zadania głównie poprzez coroczne sympozja naukowe, działalność badawczą i dydaktyczną (konwersatoria) oraz wydawniczą. Instytut Jana Pawła II stanowią: Rada Naukowa (przewodniczący ks. prof. Stanisław Nagy), Zarząd Instytutu (kierownik ks. prof. Tadeusz Styczeń), pracownicy oraz kwartalnik „Ethos”.

FUNDACJA JANA PAWŁA II
POLSKI INSTYTUT KULTURY CHRZEŚCIJAŃSKIEJ
ISTITUTO POLACCO DI CULTURA CRISTIANA
Via di Porta Angelica 63, 00-193 Roma

Fundacja Jana Pawła II została powołana do istnienia decyzją Stolicy Apostolskiej z dnia 16 X 1981 r. Jej zadania sprowadzają się do służby wartościom najbliższym Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II oraz jego nauczaniu. Radzie Administracyjnej kierującej Fundacją przewodniczy bp Szczepan Wesoly, a funkcję wiceprzewodniczącego pełni ks. prałat dr Stanisław Dziwisz. Realizacji tych celów podjęły się trzy instytucje: Polski Instytut Kultury Chrześcijańskiej, Ośrodek Dokumentacji Pontyfikatu i Dom Polski. Pierwsza z wymienionych instytucji prowadzi własne badania naukowe, organizuje sympozja, wydaje książki, przyznaje stypendia. Radzie Wykonawczej Instytutu przewodniczy dyrektor ks. dr Stefan Wylęzek.

Kolportaż: Redakcja kwartalnika „ETHOS”
Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin
telex 0643235 KUL PL; telefon i fax: 0-81 53-325-30
e-mail: pat@zeus.kul.lublin.pl
oraz
Redakcja Wydawnictw KUL
ul. Konstantynów 1, 20-708 Lublin
tel. 524-18-09 (centrala), 525-71-66 (kolportaż)

W poprzednich numerach:

Mniejszości narodowe (1)
Podmiotowość człowieka i społeczeństwa (2/3)
X-lecie pontyfikatu Jana Pawła II (4)
Ethos małżeństwa i rodziny (5)
Kościół ubogich (6/7)
O twórczości i twórcach (8)
Ethos Września 1939 (9/10)
Dziesięciolecie „Solidarności” (11/12)
Mickiewicz nasz współczesny (13/14)
Kryzys teologii moralnej (15/16)
Człowiek w strukturach zniewolenia (17)
Drugie „Przedwiośnie” (18/19)
Norwid dziś (20)
Zum Ethos der Freiheit (Sonderausgabe 1)
O ethos demokracji (21/22)
O ethos młodych (23)
Ethos mass mediów (24)
Wokół problemów bioetyki (25/26)
O ethos małżeństwa i rodziny (27)
Jana Pawła II wizja Europy (28)
Kobieta w rodzinie i społeczeństwie (29)
Polacy i Rosjanie – ku pojednaniu (30/31)
Praca i płaca (32)
John Paul II's Vision of Europe (Special Edition 2)
Wobec postmodernizmu (33/34)
Klasyczne korzenie kultury współczesnej (35/36)
Autorytet – akceptacja i kontestacja (37)
Kapłan w końcu wieku (38/39)

W najbliższych numerach:

- * Pielgrzymka 1997
 - * Ethos miłości: eros i agape
-