

Artes



Artes

*Czasopismo studentów
Międzywydziałowych Indywidualnych
Studiów Humanistycznych
Uniwersytetu Jagiellońskiego*



Spis treści

Od redakcji / 7

Antonina Bajer

W jakim celu używana jest metafora w filozofii?

Ujęcia Hannah Arendt i Maxa Blacka / 9

Martyna Dziadek

Romantic Subjectivity On The Threshold Of Modernity / 19

Karolina Grzybczak

Echa platońskiego Fedona w twórczości Friedricha Hölderlina / 29

Łucja Hudy

Odczytanie postaci powieściowej: Eugeniusz de Rastignac / 43

Martyna Iwanicka

Idea niedopełniona, czyli mesjanizm filozoficzny Waltera Benjamina / 57

Magdalena Kołczyńska

Dikastis politikoon. On the political engagement of judiciary / 67

Natalia Motyka

Refleksje na temat sztuki w Dziennikach Jarosława Iwaszkiewicza / 77

Andriy Yegorov

Twórczość Teofana Greka / 89

O autorach / 102

Od redakcji

Szanowni Czytelnicy,

przekazujemy Wam dwunasty tom czasopisma Artes. Pierwszy raz do współpracy przy tworzeniu numeru zaprosiliśmy również studentów spoza jednostki MISH, a także spoza Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wśród nadesłanych prac, które pozytywnie przeszły proces recenzyjny, znalazły się ponadto dwa artykuły w języku angielskim.

Bardzo dziękujemy wszystkim Recenzentom, którzy zgodzili się na współpracę z naszą redakcją. Autorom gratulujemy pozytywnych recenzji i życzymy dalszych sukcesów w karierze naukowej. A Państwu, Czytelnikom, życzymy udanej lektury.

W imieniu Redakcji
Maja Skowron

Sekretarz Redakcji Artes. Czasopisma naukowego studentów MISH UJ



*W jakim celu używana jest metafora w filozofii?
Ujęcia Hannah Arendt i Maxa Blacka*

Kurt Riezler był pierwszym, który określił powstanie metafory początkiem filozofii. Istotą metafory było dla niego „nieznane prawo” łączące dwa przeciwieństwa. Argumentował to między innymi niemożnością pomyślenia jednego pojęcia bez drugiego, jak jasności bez ciemności etc. Zauważenie owego prawa odróżnia, według niego, refleksję filozoficzną od niefilozoficznej. W tej rozprawie podjęta została próba przedstawienia i porównania dwóch, z pozoru zupełnie odmiennych, sposobów podejścia metodologicznego do metafory. Hannah Arendt buduje swoje rozważania, wychodząc od tekstów Platona i Immanuela Kanta. Max Black koncentruje się na obserwacji funkcjonowania języka we współczesnej mowie. Porównując stanowiska Arendt i Blacka, można stwierdzić, że mimo zupełnie innych punktów wyjścia to, co kluczowa odpowiedź na pytanie, czy metafora wnosi coś poza estetycznym wrażeniem, pozostaje w obu przypadkach pozytywna.

I

W książce *Myślenie* Hannah Arendt rozróżnia dwa rodzaje bytów – zjawiające się istoty żywe, mające potrzebę „zjawiania się” oraz istoty myślące, należące do świata zjawisk, ale wykazujące potrzebę myślenia. Aby istnieć, byty żywe zjawiające się zakładają „zjawiskowość”, do której zaistnienia konieczna jest obecność drugiego. Z kolei myślenie, warunek bytowania istot myślących, nie musi zakładać istnienia widowni, ale mowy, co jest zasadniczą tezą Arendt dotyczącą aktywności umysłowych.

Powołując się na *De interpretatione* Arystotelesa, Arendt twierdzi, że mowa zakłada poszukiwanie znaczenia. Według wspomnianego traktatu, słowa z natury nie są prawdziwe czy fałszywe, ale posiadają znaczenie. Aby

ocenić ich wartość logiczną, należy dodać kwantyfikator egzystencjalny. Logos to mowa łącząca słowa tak, aby tworzyły zdania sensowne. Zatem musi być znacząca, ale nie musi posiadać wartości logicznej.

Arendt, przytaczając słowa Kanta i Georga Wilhelma Friedricha Hegla, pisze, iż rozum nadaje się do komunikacji z innymi ludźmi, gdyż człowiek może istnieć tylko pośród innych. Funkcją mowy – myślenia już według Anzelm z Canterbury jest porządkowanie tego, co dostępne zmysłom. Według Arendt owo porządkowanie nie jest wiedzą samą dla siebie, ale wypływa z potrzeby poszukiwania sensu, który jest tworzony poprzez nazywanie rzeczy.

Arendt zaznacza, iż nierozzerwalność języka i myślenia dotyczy różnych kultur. Przykładem może być filozofia chińska, w której nad mówionym dominuje słowo zapisane, hieroglify uwidaczniające pojęcie lub istotę. Z drugiej strony w *Krytyce czystego rozumu* Kant tłumaczy funkcjonowanie pojęcia w kulturze zachodniej. „Pojęcie psa oznacza regułę, zgodnie z którą wyobrażenia może nakreślić ogólny kształt pewnego czworonożnego zwierzęcia, nie będąc ograniczona do jakiejś szczegółowej postaci, którą nasuwa mi doświadczenie”¹. Konsekwencją jest to, że Chińczycy myślą obrazami, które są konkretne, widzialne, a ludzie Zachodu słowami będącymi abstrakcjami, czymś niewidzialnym. Arendt przywołuje przykład pojęcia przyjaźni, które w języku chińskim wyrażane jest znakiem dwóch splecionych dłoni.

Mimo zasadniczych różnic obie cywilizacje zakładają pierwszeństwo widzenia pośród różnych aktywności umysłowych. Natomiast wszelkie logiczne procesy mogą zachodzić jedynie w słowach. Arendt pisze, iż jedynie Ludwig Wittgenstein zauważył wcześniej, że pismo hieroglificzne odpowiada idei prawdy rozumianej jako metafora widzenia. Znaki te odwzorowują opisane przez siebie fakty.

Filozofka twierdzi, że każdy język jest metaforyczny, jednakże nie w słownikowym sensie. Metafora to według słownika „zespół słów, w których znaczenie jednych zostaje przeniesione na znaczenie pozostałych słów, na zasadzie dostrzeżonego między nimi, mniej lub bardziej odległego pokrewieństwa”². W każdej metaforze występuje owo podobieństwo, jednak metafora filozoficzna opiera się na analogii, wymagającej czterech członów – B:A=D:C. Według Kanta, którego przywołuje Arendt, metafora konieczna jest do zaistnienia procesu myślenia. Dzieje się tak, gdyż „metafora wyposaża myśl abstrakcyjną, pozbawioną danych naocznych, w intuicje pochodzące ze świata zjawisk, których funkcją jest wykazanie

¹ H. Arendt, *Metafora i niewyobrażalne*, w: *Życie umysłu*, Warszawa 2016, s. 103.

² Tamże, s. 105.

realności naszych pojęć”³. W przypadku pojęć w umyśle, do których możliwe jest znalezienie rzeczy ilustrujących je – czyli podczas zdroworozsądkowego rozumowania – proces wydaje się zrozumiały. Inaczej dzieje się w przypadku, gdy mowa o pojęciach, do których nie pasuje żadna ilustracja z danego nam świata. Wówczas, według Arendt, powstaje metafora. Myśląc o psie, człowiek widzi czworonożnego ssaka. Myśląc o Bogu, musi widzieć jedynie metaforę Stwórcy, np. w postaci ludzkiej. Jak pisze filozofka, metafora (z greki *metaferein*) to „przeniesienie” – dokonuje się od myślenia do bycia poprzez analogię wymagającą, jak wspomniano wcześniej, czterech członów. Arendt przywołuje przykład metafory czteroelementowej Kanta, polegającej na porównaniu despotycznego państwa rządzonego przez wolę absolutną do maszyny, ręcznego młynka. Nie istnieje żadne podobieństwo między państwem despotycznym a maszyną, jednakże można zauważyć je w sile działającej na obie rzeczy. Owa czteroczłonowa metafora-analogia polega zatem na pełnym podobieństwie stosunku dwóch zupełnie niepodobnych rzeczy⁴.

Filozofka ciekawie zauważa, że wszystkie pojęcia filozoficzne są skostniałymi metaforami, gdyż nie istnieją w świecie zjawisk, a więc autor musiał znaleźć dla nich odpowiednią ilustrację poza nimi. Podaje przykład Platona, tworzącego pojęcie idei, *eidos*, oznaczające formę lub wzór, jaki rzemieślnik widzi oczyma duszy przed zrobieniem przedmiotu. Ten wyobrażony model jest stały, wieczny. Analogia zachodzi pomiędzy konfrontacją wyobrażonego modelu z wytworzonym przez rzemieślnika przedmiotem a konfrontacją zmysłowych danych w świecie zjawisk z wyobrażonymi ideami.

Zachodzi zasadnicza różnica pomiędzy analogią opisaną matematycznie przez Arystotelesa ($B:A=D:C$), a analogią na przykład poetycką. Pierwsza z natury znaku równości zakłada odwracalność ($B:A=D:C$ jest tym samym co $D:C=B:A$), natomiast druga jest nieodwracalna. Jak pisze wspomniany już Kant, państwo despotyczne do władzy absolutnej może mieć się jak młynek do ludzkiej siły i woli, natomiast analogia staje się bezsensowna, kiedy zostaje odwrócona, bowiem młynka i ludzkiej siły nie przyrównamy do despotycznego państwa i władzy absolutnej. Dzieje się tak, ponieważ despotyczne państwo i władza absolutna to pojęcia abstrakcyjne, które nie znajdują swoich ilustracji w świecie zjawisk, dlatego pojawia się nie tyle czteroczłonowa analogia, ile metafora. Nieodwracalność metafory świadczy, według Arendt, o prymacie świata zjawiskowego nad wyobrażonym, prawdopodobnie dlatego, iż jest on dany *explicite*. W historii filozofii metafory

Antonina Bajera W jakim celu używana jest metafora w filozofii?...

³ H. Arendt, *Język i metafora*, w: *Życie umysłu*, Warszawa 2016, s. 109.

⁴ Tamże, s. 120.

wzrokowe występują o wiele wcześniej niż słuchowe. Przewodnią metaforą myślenia jest wzrok. Bierze się to z wyższości filozofii greckiej, dla której jest on najważniejszym zmysłem, nad hebrajską, gdzie najistotniejsza jest słyszana prawda. Skąd wywodzi się dominacja wzroku w tworzeniu metafory? Jest to zmysł tworzący największy dystans między podmiotem a przedmiotem, wolność wyboru widzenia tego lub innego obiektu, samowystarczalność (nie jest potrzebna na przykład osoba mówiąca). Za prawdziwą zasadę i początek filozofii, *arché*, Platon uznawał zdziwienie, natomiast Arystoteles zaskoczenie, czyli *aporein*. Dzięki zdziwieniu i zaskoczeniu ludzie uświadamiają sobie swoją niewiedzę, co z kolei prowadzi do myślenia o rzeczach istniejących poza światem widzialnym. Obaj filozofowie pisali niedyskursywnie o prawdzie niewyraźnej, czyli takiej, o której nic nie można napisać, bo jest niepoznawalna. Arendt podsumowuje, iż żaden myślący człowiek „nie będzie ryzykował ujęcia myśli w formę dyskursu ani tym bardziej utrwał ich w tak sztywnej formie jak pisane litery”⁵. Platon pisał o owym ryzyku, jakie niesie za sobą spisywanie słów, między innymi w *Fajdrosie*⁶. Po pierwsze, ludzie spisujący przestają pamiętać. Po drugie, nie odpowiadają bezpośrednio sami na pytania. Po trzecie, nie wybierają adresatów swoich słów. Platon porównuje proces dialogu wewnętrznego do wpisywania w duszę niektórych wyrazów. Następnie do duszy wkracza malarz, ilustrujący na obrazach odpowiedniki zapisanych wcześniej w niej słów. Zdania powstałe z tych słów mogą prowadzić do utworzenia się obrazów. Poznanie i umysł ujmują istotę danych wyrazów, czyli to, co wszystkim im jest wspólne, ale, jak pisał Platon, nie tkwi w dźwiękach mowy ani w kształtach materialnych, lecz tylko w duszy. Tylko ten wewnętrzny, duchowy ogląd danego przedmiotu można uznać za prawdziwy.

W każdym z tych opisywanych wyżej fragmentów *Listu Siódmego* Arendt widzi niezgodność między oglądem naocznym – przewodnią metaforą prawdy filozoficznej – a mową, medium, w którym myślenie się manifestuje. To drugie jest jedynie narzędziem pierwszego⁷. Według Arendt odsłanianie i oglądanie to podstawowy sens myśli Platona.

Właściwością zmysłów jest ich wzajemna nieprzekładalność oraz różna u wszystkich ich percepcja. Język i rozum nadają przedmiotom uniwersalne nazwy i to umożliwia komunikację. Różnie odbierane rzeczy mogą zostać jednakowo zidentyfikowane. Jest to opis zjawiska, które świadczy o niewyraźności prawdy w ogóle. Co ciekawe, poprzez pisanie o niewyraźności prawdy w filozofii greckiej, Arendt nawiązuje do jej

⁵ Tamże, s. 122.

⁶ Tamże, s. 123.

⁷ Tamże, s. 123.

niewidzialności w religii hebrajskiej. Widzialność, czyli, jak napisał Kant, „zgodność poznania z jego przedmiotem” długo była w filozofii definicją prawdy. Trudność pojawiła się wraz z metafizyką, w której to zawsze istniał spór między widzeniem a rozumowaniem. Innymi słowy rozumowanie oparte jest w niej na pierwotnej przesłance, która nie jest konsekwencją słów. W tej koncepcji metafora aspiruje właśnie do ilustrowania owych abstrakcyjnych pojęć.

II

Black w swoich analizach zjawiska metafory koncentruje się na jej obecności w nauce i filozofii, nie na poetyckiej odmianie. Według filozofa tajemniczość metafory polega na tym, iż wypowiedź metaforyczna odebrana literalnie jest „niedorzeczna” i „fałszywa”, natomiast zrozumiana przenośnie, daje częściowy wgląd w to, „jak się rzeczy mają”⁸.

Inną kwestią jest jej rola „twórcza”, polegająca na tworzeniu nowych sensów za pomocą konwencjonalnych środków – standardowych zasobów syntaktycznych i semantycznych języka. Aby przybliżyć sens właściwości tej metafory, Black porównuje ją do gry w szachy z dodatkowym założeniem – możliwością przesuwania każdej figury tak, jakby była inną równą lub niższą figurą, pod warunkiem, że przeciwnik wyraża zgodę na taki ruch. Dla filozofa owa gra ilustruje bardzo prymitywny model rozmowy, jednakże nawet w niej niemożliwe jest połączenie ze sobą dwóch przypadkowych rzeczowników, które zawsze stworzą sensowną metaforę.

Black uzasadnia konieczność zbadania tematu metafory, pisząc o częstym podziale wypowiedzi na dosłowne i metaforyczne, który prowadzi do teorii redukcjonistycznych, czyli podważenia sensu istnienia metafory i sprowadzenia jej do hasła: „Jeśli twórca metafory nie miał na myśli tego, co powiedział, to dlaczego nie powiedział czegoś innego?” Natomiast filozof przyjmuje założenie obejmujące całą analizę o istnieniu różnicy między wypowiedziami dosłownymi a metaforycznymi. Jest antyredukcjonistą w kwestii zjawiska metafory. Kolejnym założeniem jest podział na wypowiedzi metaforyczne oraz temat metafory. Pierwsza istnieje bez konkretnego kontekstu, jej wzór można zapisać jako „metafora A jako B”. Natomiast tematem metafory jest prawdopodobnie to, co uniwersalne dla wielu osób i niebędące przez nie modyfikowane. Innymi słowy jest to metafora wraz z danym kontekstem, którego można różnorodnie używać, adaptować etc. Pozostaje jednak pewnym schematem używanym uniwersalnie. Black zwraca jednak uwagę na pewne niebezpieczeństwo związane ze zjawiskiem tematu metafory w postaci wzorcowego odbioru konkretnej

⁸ M. Black, *Metafora*, „Pamiętnik Literacki”, 62/3, 1971, s. 229.

metafory związanej ze wspomnianym kontekstem czy konwencją. Zjawisko poprawnej interpretacji konkretnej metafory jest niemożliwe, gdyż „wypowiedź metaforyczna wiąże się z pogwałceniem jakiś reguł – a nie może być przecież reguł «twórczego» naruszania reguł”⁹. Inne założenie, jakie wymienia Black, to sposobność różnych, niekiedy sprzecznych ze sobą interpretacji jednej metafory, co utrudnia przyjmowanie kolejnych założeń. Odebranie więc przedmiotu przyrównanego do kwiatu jako delikatnego i kruchego nie będzie błędem, mimo że ta interpretacja mija się z celem autora metafory.

Black dzieli metafory na żywe, którymi się zajmuje w całym wywodzie i martwe, których *de facto* nie używa się jako wypowiedzi metaforycznych. Następnie filozof wyróżnia metaforę emfatyczną, która jest według niego niemożliwa do zmiany. Przeciwnieństwem emfatycznej jest metafora dająca się zastąpić innym wyrażeniem. Odbiorca takiego komunikatu ma za zadanie interpretować i tym samym współtworzyć metaforę. Kolejnym rodzajem metafor są rezonansowe, czyli zachęcające „do badania zawartych w nich implikacji”¹⁰. Metafora emfatyczna i rezonansowa jednocześnie nazywana jest przez Blacka mocną.

Black w tekście *Metafora* opisuje teorię interakcyjną jako „interpretowanie pewnych sposobów użycia słowa metafora lub próba analizy pojęcia metafory”¹¹. Jest ona rozwinięciem rozważań Ivora Armstronga Richardsa. Black porównuje ją z teorią substytucyjną, „uważającą zdanie z wyrażeniem metaforycznym za zastępstwo pewnego zestawu zdań literalnych”¹² i teorią porównawczą, „która głosi, że taka parafraza dosłowna byłaby stwierdzeniem pewnego podobieństwa lub analogii, traktuje więc każdą metaforę jako zagęszczone lub skrócone porównanie”¹³. Obie teorie wydają się nieemfatyczne, ponieważ możliwe jest zastąpienie ich przykładami dosłownymi bez utraty jakiegokolwiek sensu danego wyrażenia. Zatem jedyną nieredukcjonistyczną teorią i tym samym interesującą Blacka jest interakcyjna.

Filozof już w *Metaforze* definiuje teorię interakcyjną, którą potem nieznacznie modyfikuje w *Jeszcze o metaforze*. Metafora składa się z przedmiotu „podstawowego” i przedmiotu „wtórnego”, będącego systemem współzależności, a nie ideą czy rzeczą. „Wzajemnie oddziaływanie na siebie” Black rozumie trojako. Po pierwsze, przedmiot podstawowy zachęca odbiorcę do wybrania właściwości przedmiotu wtórnego. Po drugie

⁹ Tamże, s. 232.

¹⁰ Tamże, s. 263.

¹¹ M. Black, *Jeszcze o metaforze*, „Pamiętnik Literacki”, 74/2, 1983, s. 263.

¹² Tamże, s. 265.

¹³ Tamże, s. 266.

aktywuje odbiorcę do stworzenia paralelnego zespołu implikacji do tego, który jest zawarty w metaforze. Według teorii interakcyjnej wypowiedź metaforyczną tworzy się za pomocą przenoszenia – „projekcji”, czyli metafory – implikacji skojarzeniowych zawartych w przedmiocie wtórnym na przedmiot podstawowy w umysłach odbiorcy i nadawcy. Zespół implikacji Black definiował w metaforze jako „zespół banalnych skojarzeń”. W *Jeszcze o metaforze* podkreśla, że owe skojarzenia mogą być wprowadzone na nowo przez autora metafory, który wybiera cechy właściwe przedmiotowi wtórnym. Do procesu projekcji konieczny jest jednak także odbiorca. Równie ważną kwestią dla Blacka jest rozważanie o tym, czym tak naprawdę jest myślenie metaforyczne – tzn. myślenie o A jako o B. Myślenie o jakiejś rzeczy jako o innej polega na zastosowaniu poznanych przez nas wcześniej pojęć oraz innowacji w ich ponownym użyciu. Metafor, według filozofa, używa się, aby poszerzyć możliwości niewystarczającego do przekazania niektórych treści, w szczególności analogii czy zależności języka.

Należy zastawić się nad rzeczą najistotniejszą, czyli tym, czy metafory są twórcze, czy odsłaniają, „jak rzeczy się mają”. W *Metaforze* Black jednoznacznie stwierdza, iż metafory konstytuują coś nowego. Píše: „sensowniej byłoby mówić, że metafora stwarza podobieństwa, a nie, że tylko formułuje istniejące już podobieństwa”. Ta teza wywołała najwięcej kontrowersji wśród komentatorów tekstu Blacka. Filozof w późniejszym *Jeszcze o metaforze* niejako dementuje swoje słowa, tłumacząc, iż stwierdzenie *sensowniej byłoby* nie oznacza tego samego, co *jest*. W jakim celu napisał więc, że sensowniej byłoby stwierdzić, iż metafora tworzy nowe znaczenie? Pytanie pozostaje otwarte.

S.J. Brown zaprzecza tezie Blacka, twierdząc, że metafora to zauważenie przez podmiot podobieństwa między dwoma przedmiotami i określenie tego drugiego przymiotnikiem pasującym do pierwszego. Zatem, według Browna, związek podobieństwa musi najpierw istnieć obiektywnie, a dopiero później może być zauważony przez umysł człowieka. Black nie zgadza się z Brownem, twierdząc, iż istnienie podobieństwa przed zarejestrowaniem tego faktu przez człowieka jest nieprawdziwe. Stawia tezę o zarówno subiektywnym, jak i obiektywnym istnieniu metafor. Dowodzi jej prawdziwości za pomocą pięciu przykładów, które pokrótce omówię.

Po pierwsze druga strona księżycy istniała obiektywnie zanim ludzie odkryli, że istnieje. Z kolei kwestia istnienia genów zanim zostały nazwane genami przez ludzi, wydaje się bardziej złożona. Z jednej strony istniały cały czas, ale z drugiej termin „geny” należy do konkretnej teorii. Innym przykładem jest zagadnienie, czy istnieli bankruci, zanim powstały instytucje finansowe świata zachodniego. Termin „bankrut” nie miał żadnego zastosowania, zanim nie została ustalona jego definicja osoby sądownie uznanej za niewypłacalną. Jednakże oczywiście istniały osoby o analogicznym

statusie w innych systemach polityczno-finansowych. Kolejne pytanie brzmi, czy istniał widok stu stóp nad Mount Everestem, zanim ktokolwiek go zobaczył. Gdyby ktoś mógł zobaczyć ten widok, wyglądałby on tak samo, jak teraz. Jednak Black zauważa, że pojęcie widoku implikuje konieczność istnienia człowieka, który go postrzega. Wnioskuje, iż widok widziany z danej wysokości ma obiektywne, prawdziwe cechy. Ostatnim przykładem jest pytanie o to, czy obraz galopującego konia w zwolnionym tempie istniał przed wynalezieniem kinematografii. Tak jak do widoku na Mount Everest potrzebny był człowiek, tak tutaj konieczne jeszcze jest istnienie maszyny zrobionej przez ludzi.

Przykłady te, szczególnie ostatni, ilustrują to, w jaki sposób Black rozumie metafory. Są one tzw. instrumentami poznania, służącymi do dostrzeżenia podobieństw. [Podobieństwa] „raz dostrzeżone stają się następnie rzeczywistością związkami”¹⁴, czyli częścią świata.

Sednem rozważań Blacka o metaforze jest pytanie, czy metafora może odsłaniać „jak rzeczy się mają”. Podaje przykłady innych znanych środków przedstawiania informacji na temat zjawisk, jak na przykład mapy, diagramy, modele czy fotografie, które pokazują, jak rzeczy się mają, nie stwierdzając tych faktów wprost.

Analogicznie działa metafora, co filozof podsumowuje słowami „Przyjmując to rozumowanie, można oddać sprawiedliwość poznawczym, informacyjnym i ontologicznym”¹⁵. Metafora w żadnym razie nie jest dla Blacka jedynie środkiem estetycznym, ale także narzędziem umożliwiającym lepsze metafizyczne poznanie rzeczy poprzez dostrzeżenie podobieństw.

III

Zarówno Arendt, jaki Black są antyredukcjonistami, co oznacza, że metafora może według nich tworzyć nowe znaczenia, a nie pełnić jedynie funkcję estetyczną. Arendt wnioskuje, że cała mowa oparta jest na metaforze, ponieważ środek ten daje ilustracje pojęć nienależących do świata zjawisk. Dzięki metaforze istnieje możliwość uprawiania filozofii, tłumaczenia pojęć, zjawisk abstrakcyjnych. W swoim tekście filozofka wyjaśnia też, dlaczego to widzialność jest najważniejsza dla tłumaczenia danych pojęć.

Według Blacka metafora konieczna jest, aby poszerzyć niewystarczający do opisu niektórych zjawisk słownik mowy ludzkiej. Filozof zastanawia się nad rodzajem istnienia samego podobieństwa, stwierdzając, że istnieje

¹⁴ Tamże, s. 279.

¹⁵ Tamże, s. 280.

ono obiektywnie, jak i subiektywnie poprzez akt dostrzeżenia go przez człowieka. Skoro zatem podobieństwo obiektów porównywanych jest w jakimś stopniu subiektywne, to znaczy, że wnosi ono nowe treści. Filozof przyrównuje metaforę do map, modeli czy fotografii, które dają wiedzę o rzeczach aktualnie niedostępnych. Tym, co wspólne dla teorii obojga badaczy, jest dawanie poprzez metafory jakiejś wiedzy o niedostępnych aktualnie zmysłom przedmiotach i zjawiskach. Jednakże różnica między metaforą a modelem, fotografią, mapą jest taka, iż ta pierwsza jest, według Arendt, wykorzystywana do wyjaśniania abstrakcyjnych zjawisk, natomiast wszelkie wymienione przez Blacka modele oddają, przekazują wiedzę o tym, na co istnienie mamy dowody, ale znajduje się to w innym miejscu czy jest dostępne za pomocą technicznych narzędzi typu mikroskop czy teleskop. Abstrakcyjność rozumiem jako brak związku z rzeczywistością. Pozostaje pytanie, czym w takim razie różni się teoria interakcyjna od substytucyjnej, metafora od podobieństwa? Black tłumaczy to systemem współzależności, oddziaływaniem na siebie elementu wtórnego i pierwotnego. Oddziaływanie drugiego odbywa się na metapoziomie, gdyż słowo to samo aktywuje odbiorcę, zachęca go do podjęcia interpretacji etc. Pytanie, czy Blackowska metafora faktycznie może tłumaczyć jedynie zjawiska i przedmioty należące do świata widzialnego, ale o dowiedzionym istnieniu czy jednak, jak u Arendt, próbować wyjaśniać także pojęcia abstrakcyjne, pozostaje zatem otwarte.

BIBLIOGRAFIA

- H. Arendt, *Metafora i niewyrażalne*, w: *Życie umysłu*, Warszawa 2016, 98–108.
H. Arendt, *Język i metafora* w: *Życie umysłu*, Warszawa 2016, 108–123.
M. Black, *Metafora*, „Pamiętnik Literacki”, 62/3, 1971, 217–234.
M. Black, *Jeszcze o metaforze*, „Pamiętnik Literacki”, 74/2, 255–281, 1983.
S.J. Brown, *The world of Imaginary*, Londyn 1927.
I. Loewenberg, *Truth and Consequences of Metaphors*. „Philosophy and Rhetoric” 6, 1973.

Although a lot of scholars regard Ibsen mostly as a “modern” writer in literary reception, there is also a noticeable reception of his work as part of the “romantic” period — putting the expression into quotation marks has been done consciously and on purpose. What seems to be worthy of notice and pointing out, the two receptions tend to be treated as opposites, while — and it is the main point of this essay — romantic subjectivity seems to be strongly connected with a modernity process. Taking into account the thesis of one of the most influential philosophers, Michel Foucault, who argued that the nineteenth century was a crucial breakthrough moment of history which had changed our *episteme*, I would like to propose a consideration of romanticism as the threshold of modernity. According to Foucault, in the nineteenth century traditional myths have been broken and a new *episteme* has begun¹ — in other words, the traditional perception of the world became marked with cracks. After the industrial revolution, when the increasing importance of money became noticeable and quickly transformed into the capitalistic “gold fever”, we can also observe what Max Weber called *Entzauberung der Welt* and its (the world’s) rationalization. Undoubtedly, talking about industrial development at the beginning of the nineteenth century in Norway seems to be inaccurate to some extent, but when we take into account industrial cities and ports such as Skien² — the town where Ibsen was born — an experience of modernity, dependent on the material aspects of reality, could be thinkable. Why should we consider

¹ M. Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, Psychology Press, 2002.

² Read more about Ibsen’s local context, which has been downplayed in main Ibsen’s biography written by Michael Meyer, in: J. Nygaard *The Wilder the Starting Point: Some Critical Remarks to Michael Meyer’s “Ibsen: A Biography”*, “Scandinavian Studies” 86 (1) 2014, pp. 72–97.

the nineteenth-century literature to be a modern breakthrough, thus making literary periodization more complicated? It seems to be thought-provoking, that after the nineteen centuries of the history of literature we can easily observe cracks on the subjectivity, filled with “doubts” (John Keats), “fragments” (Friedrich Schlegel), “*indéfinissable*” (Victor Hugo). Sustaining a thesis that “negative capability” — I will come back to this expression of Keats later — did not exist earlier (for example in Shakespeare’s output) would be a falsehood and an oversight, but we could certainly argue that it did not occur as a “theory” or “manifestation” of literary writing before Romanticism.³ In that sense, questioning and looking for answers concerning the reason of that breakthrough, connected with the problem of strong subjectivity,⁴ seems to be unavoidable.

What I wish to do in the next section of this paper is, firstly, to show that romantic subjectivity was involved in a process of modern breakthrough and, secondly, to attempt an explanation how this changing of the *épistémè* was influenced by subjectivity *per se*. Drawing a sketch of the main romantic ideas introduced by Keats, Schlegel, and Hugo had its purpose in something like an introduction which shows us an unstable surface of the romantic identity. In the rest of this paper I would like to link these ideas with a theory postulated by Arthur O. Lovejoy who — as Foucault did — regarded romanticism to be a breakthrough and introduced the three most significant features of that period: diversitarianism (as opposed to the eighteenth-century “universality”, with its emphasis on individual subjectivity), organicism and dynamism (with an emphasis on constant processuality; constitutive of modelling of the Self).⁵ “The Miner”, written by Ibsen in 1850, seems to contain all those features: doubt of subjectivity, the *indéfinissable* of its aim, but — at the same time — the dynamism of the subject and the organicism of this process, its “diversitarianism” connected with one’s own particular attempts to discover the truth instead of a universal scheme, as it used to be in the Enlightenment.

The word “romantic” used to be associated with troubles — its complexity was most symptomatically expressed by Arthur O. Lovejoy, who said “the word romantic has to mean so many things that, by itself, it means

³ Looking at the Romanticism as a threshold of modernity is already strongly visible in academic writing. Compare with: T. Pfau, *Romanticism and Modernity*, London 2012; M. Janion, *Romantyzm a początek świata nowożytnego*, [in:] *Gorączka romantyczna*, Cracow 2000; J. Starzyński, *Romantyzm i narodziny nowoczesności. Stendhal, Delacroix, Baudelaire*, Warsaw 1972.

⁴ Read more about the fissured, fragmented romantic subjectivity in: M. Siwiec, *Romantic Crisis of the strong subjectivity: fissures and appearances*, “Ruch Literacki” 6 (2015), pp. 560–561.

⁵ A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Harvard University Press, 1971.

nothing⁶". Should we find a literary remedy for that and try to strictly determine the expression? In response, a Polish philosopher, Władysław Tatarkiewicz, pointed out that any attempts at changing this complex situation are pointless, because of the word's etymology:⁷ as a prominent romantic author, Victor Hugo, wrote: "*à ce mot de romantique un certain vague fantastique et indéfinissable*".

"*Indéfinissable*" seems to be the keyword of the romantic perception, but at the same time brings as a consequence problems with a strong, cohesive identity. A human being *en général* was used to enlightenment define, encyclopedic describe — a compendium most characteristic of its times, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, emphasized this approach. Instead of precision, romanticism postulated diversity and ambiguity. This conception of *indéfinissable*, in turn, is closely linked to another statement, which allows for uncertainty and which was called by Keats "a negative capability" in one of his letters:

Negative Capability, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason⁸.

In other statements about romantic manifestation — developed by Novalis⁹ and Schlegel¹⁰ — it was argued that one particular way to truth does not exist. This relativism encouraged looking for truth on one's own and bolstered the position of an individual. However, the extreme individualism linked with the other postulations mentioned above creates a surface too unstable to move on and the consequences of that have marked the romantic subjectivity — without any support from the outside, without a strong statement, a poor substitute for the certain, the romantic subjectivity tends to flounce in between. An ambivalent approach seems to be a modern *mal du siècle* and its rootlessness may be regarded as a foreshadowing of the "liquid modernity" — a conception proposed by Zygmunt Bauman at the end of the twentieth century.¹¹

⁶ A. O. Lovejoy, *On the Discrimination of Romanticisms*, "PMLA" 39 (1924), pp. 229–253.

⁷ W. Tatarkiewicz, *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, "Pamiętnik Literacki" 62/4 (1971), pp. 3–21.

⁸ J. Keats, *On Negative Capability: Letter to George and Tom Keats*. Available at: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69384/selections-from-keatss-letters> [Retrieved on 21 October 2018].

⁹ Novalis, *Miscellaneous Remarks [Original Version of Pollen]*, In: *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 22/2 (1991) pp. 383–406.

¹⁰ F. Schlegel, *Lucinde and the Fragments*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.

¹¹ Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, 2000.

NEGATIVE CAPABILITY IN EARLY IBSEN'S POEM
— AN AMBIVALENT APPROACH

In one of Ibsen's earliest poems, written in 1850 and entitled "The Miner", he left a trace of those romantic struggles filled with doubts, ambivalence, and the *indéfinissable*. In the foreword included in the John Northam edition, we can read about "the miner" as a "common personification of romantic aspiration" — indeed, the most significant example of that approach could be the novel: *Henrik von Ofterdingen* by Novalis, where a miner — as a poet and an artist — has an insight inwards, into the deep. In the description we can also come across information on the romantic aspiration to "discover not the meaning of life but what makes buds blossom". We might consider how useful this information is for interpreting the poem — the first stanza introduces the mood of obstinate and desperate efforts which could not be compared to discovering "what makes buds blossom" — instead of the curiosity mixed with sensuality — which could be expected after this description — we receive an imaginary picture of effort ("heavy hammering") and of a necessity of getting deeper ("downwards must I burrow") to the end that effort ("till I hear the metals sounding"). The distinction between the short note given before the poem and its first stanza creates a contradiction and a tension connected with expectation. Considering the first stanza, the poems seem to exemplify a heroic endeavour marked by strong inner willing. The second stanza brings a poetic imagery of the "treasures", "diamond[s]" and "gold" hidden in the mountains which "beckons" and "allure[s]" — this poetic image could be interpreted as a symbolic one and perceived as metaphorical: hidden treasure, as one of the most significant scholars of modern Polish poetry pointed out, has its symbolic significance in the trousers hidden in the depth of a human being, linked with the subconscious¹² — in other words, this poetic imagery depicts an insight into the meaning of life. The next stanza approves that literary remark:

*break my way, you hammer, batter
to the secret heart of matter*¹³.

In *The Structure of Modern Poetry. From the Mid-Nineteenth to the Mid-Twentieth Century*, Hugo Friedrich quoted a symptomatic passage of Charles

¹² M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Warsaw, 1975.

¹³ H. Ibsen, *Ibsen's Poems*, Norwegian University Press, 1986, pp. 27–28. In the next excerpts I will use the same edition of Ibsen's poem, marking it by (H.I) and the number of a particular page.

Baudelaire's which concentrates our attention as readers on particular words: "The word can tell us about the obsession of the writer". In Ibsen's poem, expressions connected with "depth", "hammering" and "matter" occur frequently and seem to be the keywords for comprehending it. The poet's "obsession" is led by the strong will of reaching the deep "secret of matter" and marked by a heroic determination which has been exemplified in the figure of a hammer.

The fourth and fifth stanzas shown a yearning common for romantic writers, a yearning for a childhood, which came into view as an innocent past period. In Ibsen's poem, the young years are depicted with a lot of expressions typical for sentimental poetry: "heaven", "springs path of flowers", "tranquility" which brings a mythological, idealized imagination. This yearning conveys the other romantic's feature: a melancholy approach which Arthur Henry Hallam¹⁴ called the "spirit of modern poetry"— childhood is perceived like a loss which cannot be regained and this impossibility makes its awareness more agonizing.

In the next stanza subject of poem is talking about the necessity of "travel":

*Earth's deep spirits will unravel
Life's great maze that I must travel. (H.I. pp. 28)*

This is one of the most symptomatic motif of romantic hero whom is predestinated to take the journey as in Byron's *Childe Harold's Pilgrimage* or as in mentioned above *Henrik von Ofterdingen* written by Novalis, where the main character "has to" travel in due to discover his vocation path as a poet — this is also the reason why Novalis novel is considered as a *Künstlerroman* which focuses on growth as an artist and is considered as the other variant of *Bildungsroman* — the novel about formation. In that sense, Ibsen's poem might be consider as a "Künstelgedicht" — a poem about discovering an artistic vocation, but below I would like to propose regarding it more broader: not only like a "travel" of an artist but also as of a human being.

In "The Miner", the subject is looking for a "path to clarity", as he mentions in the eighth stanza and also confess that "no spirit solved" a "puzzle or complexity" for him. The "darkened realm of mining" did not bring clarity and the light which was expected to be seen. Again, the subject

¹⁴ A. H. Hallam, *On Some of the Characteristics of Modern Poetry, and on the Lyrical Poems of Alfred Tennyson*, "The Englishman's Magazine 1", no. 5 (London, 1831) pp. 616–628.

is on his own: no spirit solved any complexity for him — that is another proof of the struggle of an individual human being who is obligated to discover the truth on his own, without any spiritual or transcendental support. There are two possibilities of reading the above mentioned excerpt: one of them is linked with the human desire to discover an anthropological truth about human beings and the other; it is connected to the artistic vocation. An ambivalent approach, which might be easily observed, shows the thick boundaries between resignation and willing ending with words: “No, still delve I must, not cease / Here lives my eternal peace.” And then the same word which occurs previously functions as a repetition headlining the phrase and creating rhythm: “Break my way, you hammer, batter / to the secret heart of matter.”

The last stanza with a consecutive repetition of the word “hammering” again draws our attention not only towards the effort, but also towards the process itself which is never-ending: “to the last day life shall bring”. The never-ending process itself was one of the most emphasized features of the romantic subjectivity: constantly moving on, constantly transforming on the road to achieve “an ideal”. It seems to be symptomatic when we take into account the author’s presence in this sense — in one of his letters to George Brandes, Ibsen wrote:

I myself feel a similarly unrelenting compulsion to keep pressing forward. A crowd now stands where I stood when I wrote my earlier book. But I myself am there no longer, I am somewhere else (...).¹⁵

Processuality, moving on, rebelling against one’s statement, changeability¹⁶, dynamism, an artistic record of experience — in the above mentioned poem, we could find this kind of trace of an artistic experience — a trace of not only becoming an artist but also of a human being prepared to discover the truth. When we link this trace with the letter excerpt, it turns out that growing and being constantly part of a process was not only an early experience of Ibsen’s, but a feature *en général*. We can explicitly tie this feature with what a Lovejoy called “dynamism” and “organicism” of a romantic subjectivity.

The last stanza brings the pessimistic mood of impossibility of gaining the expected clarity and some promise of grasping “the heart of matter”. The whole subjectivity’s effort in a poem can be conveyed into the modern era and be interpreted as a struggle of individuals involved in — using an expression of Foucault’s — the era of new *episteme*. In Charles Taylor’s

¹⁵ M. Meyer, *Ibsen: A biography*, London 1971, pp. 531.

¹⁶ M. Peckham, *Toward a Theory of Romanticism* “PMLA” Vol. 66. No. 2 (1951) pp. 5–23.

book entitled *Sources of the Self*, the American philosopher points out that constantly “searching for meaning” is the most important problem of modern identity. Similarly to Foucault, he sets out an idea of modern time as a breakthrough, where the old order and its universal values are unbearable. This new *episteme*, called by him an “existential predicant”, emphasizes that the “meaningless defines our age”, which causes a subject to start looking for another system of beliefs — without God¹⁷. In Ibsen’s poem, any mention of God does not occur, nor can we notice any mention of the Other. The subject is obliged to find a system of clarifying a “truth” by his own — He and the truth which has to be discovered are the two protagonists of “The Miner”. Ibsen’s subject tries to find something which is not even named, the poem is just a depiction of an attempt to grasp a “heart of matter”.

CONSTITUTING A STRONG AND SOCIALLY ENGAGED IDENTITY

Ibsen’s popularity is spreading around the world — IbsenStage and the number of performances are explicit proofs of that. We might compare this phenomenon to an expression of David Damrosch about the world literature — the reach became reacher as in the industrial system¹⁸ and Ibsen’s output does so as well. However, the popularity of Ibsen is mostly connected to his later plays, conveying social and political problems of society *en général* and as a consequence his romantic — and especially poetic — output has been marginalized. The poem interpreted above seems to be symptomatic if we would like to peer more broadly on Ibsen’s artistic path. “The Miner” can be regarded as a transition, an *interesse*¹⁹ between the inner, romantic search for the Self and a strong identity placed on the threshold of modernity — the topic of a poem seems to be an explicit exemplification of a process expressed by “hammering”. Regarding this poem, written in 1850, in a breakthrough perspective might give us an opportunity to comprehend the romantic subjectivity through the lens of modernity — in an era of secularization and scientific knowledge, which constantly ensures us that we still do not know everything, and it is dubious that it can ever happen and that a clarification and certainty would be possible to achieve. This modern “existential predicant” — using an expression of Taylor’s — was caused by a rebellion against “the static-mechanistic-uniformitarian

¹⁷ Ch. Taylor, *Sources of the self: the making of the modern identity*, Cambridge, 1989.

¹⁸ D. Damrosch, *What is world literature?*, Princeton University Press, 2003.

¹⁹ The expression used by Søren Kierkegaard became the title to the newest book written by M. Siwiec about the essence of Romanticism *per se* which emphasized flouncing between, something difficult to grasp and define: M. Siwiec, *Romantyzm, czyli inter esse*, Warsaw 2017.

complex”²⁰, when the subject was obliged to find another concept of the universe. In “The Miner” we have an explicit depiction of this individual attempting of discovering “the truth” or “a narrative”. This particular poem seems to be symptomatic and I would like to consider it to be a “record” of a process — which was called by Lovejoy the “dynamism” and “organicism” of a romantic subjectivity — of creating a strong subjectivity; a process of modelling of the Self. Because without a certain conviction, a narration which we can call a “system of belief” — the next step of romantic subjectivity, called by Peckham “a positive romanticism” marked by progress — will be impossible. Perhaps, we might consider a “The Miner” as a depiction of doubtless romantic subjectivity attempting or trying which not so much later will become a strong identity with a clear, engaged mission of discovering the truth among the society.

SUMMARY

Henrik Ibsen’s output used to be juxtaposed with his sociopolitically engaged plays and, as a consequence, his romantic — and especially poetic — path of creation has been marginalized. Casting more light on his roots in the Romanticism in Norway has its purpose not in simply enumerating the romantic features of his poetry — the main aim of this article is to how Romanticism can be regarded as a threshold of modernity. Using the assumptions of Michael Foucault and Arthur O. Lovejoy about the nineteenth century as a modern breakthrough, the author emphasized how the Romantic subjectivity was involved in an era of secularization, rationalization and Weber’s *Entzauberung der Welt* when the fissured, doubtful “I” had to find its own *raison d’être*.

Key words: Henrik Ibsen, Romanticism and Modernity, Modern Breakthrough, Romantic Subjectivity

²⁰ M. Peckham, *op. cit.* pp. 22.

BIBLIOGRAPHY

- Bauman Z., *Liquid Modernity*, Polity Press, 2000.
- Damrosch D., *What Is World Literature?*, Princeton University Press, 2003.
- Foucault M., *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Psychology Press, 2002.
- Hallam A. H., *On Some of the Characteristics of Modern Poetry, and on the Lyrical Poems of Alfred Tennyson*, "The Englishman's Magazine 1", no. 5 (London, 1831).
- Ibsen H., *Ibsen's Poems*, Norwegian University Press, 1986.
- Keats J., *On Negative Capability: Letter to George and Tom Keats*. Available at: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69384/selections-from-keatss-letters>.
- Lovejoy A. O., *The Great Chain of Being*, Harvard University Press, 1971.
- Lovejoy A. O., *On the Discrimination of Romanticisms*, PMLA 39 (1924).
- Meyer M., *Ibsen: A Biography*, London 1971, pp. 531.
- Novalis, *Miscellaneous Remarks [Original Version of Pollen]*, In: *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 22/2 (1991).
- Peckham M., *Toward a Theory of Romanticism* PMLA Vol. 66. No. 2 (1951).
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Warsaw, 1975.
- Schlegel F., *Lucinde and the Fragments*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- Siwiec M., *Romantic Crisis of the Strong Subjectivity: Fissures and Appearances*, "Ruch Literacki" 6 (2015).
- Siwiec M., *Romantyzm, czyli inter esse*, Warsaw, 2017.
- Tatarkiewicz W., *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, "Pamiętnik Literacki" 62/4 (1971).
- Taylor Ch., *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, 1989.

Echa platońskiego Fedona w twórczości Friedricha Hölderlina

Praca ta poświęcona jest szukaniu związków w tematyce oraz wyłaniającej się z niej wizji świata w twórczości Friedricha Hölderlina oraz w *Fedonie* Platona. Postaram się wykazać, że Hölderlin porusza te same problemy, które nurtują uczestników Platońskiego dialogu. Rozważę również pytania dotyczące koncepcji świata i człowieka, wyłaniające się z badanych przeze mnie tekstów, a także zastanowię się nad tym, na ile dane na nie odpowiedzi mogą być względem siebie podobne lub komplementarne.

Agnieszka K. Haas wskazuje na „platońską inspirację”¹ w twórczości Hölderlina i stwierdza, że pozwala ona „nie tylko poszukiwać w jego dziele refleksji, metafor i porównań zaczerpniętych z dzieł starożytnych, ale także badać związki między nimi”². Badaczka argumentuje jednocześnie, że wpływ na odbiór Platona przez Hölderlina miały głównie elementy orficko-pitagorejskie³ zawarte w jego filozofii, jak i jej neoplatońskie interpretacje⁴. Jako ważną dla myśli autora *Hyperiona* wskazuje idee wiecznego powrotu, która miała według niej funkcjonować „w doktrynie platońskiej i orficko-pitagorejskiej”⁵. Przywołuje też słowa Gerharda Wehra, który w *Hyperionie* dostrzega „elementy platońskiej mistyki zjednoczenia”⁶.

Nie mniej istotne wydają się, połączone zresztą ściśle z powyższymi problemami, rozważania poety na temat śmierci. Haas wskazuje na śmierć

¹ A. K. Haas, *Ku poetyckiej mistyce. Wczesna twórczość Friedricha Hölderlina wobec Nieuwarunkowanego*, Gdańsk 2013, s. 91.

² Tamże.

³ Por. tamże, s. 90.

⁴ Por. tamże, s. 91.

⁵ Tamże, s. 87.

⁶ Tamże, s. 57.

„jako istotny element doktryny platońskiej uwypuklony na przykład w *Phaidrosie* i *Fedonie*”⁷ i zaznacza, że powraca on „w rozważaniach poety o nieśmiertelności, powiązanych z refleksją ontologiczną”⁸. Śmierć miał Hölderlin pojmować jako „początek szczęśliwej egzystencji” oraz niezbędny element „w procesie odzyskiwania metafizycznej jedności”⁹, co z kolei koresponduje z platońską koncepcją śmierci jako momentu uwolnienia duszy. W tym kontekście istotną kwestią jest również kreacja postaci, które w myśli poety i filozofa posiadają wyjątkowy status, i w których rozumieniu umierania ujawnia się wspomniana wyżej tendencja. U Platona i Hölderlina są to kolejno filozof i poeta. *Fedon* jest dialogiem ukazującym podejście filozofa do śmierci, jego oczekiwania wobec niej i wyobrażenia związane z istnieniem po przekroczeniu jej granicy. Ta problematyka powtarza się na gruncie twórczości Hölderlina między innymi w rozważaniach Hyperiona i Empedoklesa, którzy mogą być uznani za poetyckie prefiguracje mędrca przepełnionego pragnieniem obcowania z przeżywającym przez siebie wymiarem świata.

Powyższe kwestie będą przedmiotem analizy w niniejszej pracy. Rozważone zostaną przede wszystkim związki z tematem i myślą zawartą w *Fedonie* Platona oraz w *Hyperionie* i *Śmierci Empedoklesa* Hölderlina. W utworach tych poza analogią postaci można według mnie znaleźć wiele rozważań dotyczących problemów poruszanych przez Platona, jak i bezpośrednio odniesienia do jego pism.

I. PORÓWNANIE FEDONA PLATONA I TWÓRCZOŚCI HÖLDERLINA NA GRUNCIE TEMATYKI

Już na samym początku dialogu Platona *Fedon* zwraca uwagę na nietypowy przebieg wydarzenia, jakim była śmierć Sokratesa. Mówi do Echekratesa:

Przyznać muszę, że będąc tam odczuwałem coś dziwnego. Nie ogarniała mnie wcale litość, mimo że byłem świadkiem śmierci bliskiej mi osoby. Wydał mi się bowiem szczęśliwy ten człowiek, Echekratesie, w zachowaniu, jak i w słowach, rozstając się z życiem z taką nieulękłością i szlachetnością¹⁰.

Na brak lęku i żalu w obliczu śmierci u Sokratesa wskazuje Ryszard Legutko i argumentuje, że źródłem tej postawy u filozofa nie jest „tylko odwaga wobec śmierci ani obojętność wobec życia”¹¹. Legutko zauważa także,

⁷ Tamże, s. 379.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ Platon, *Fedon*, przeł. R. Legutko, Kraków 1995, s. 22.

¹¹ R. Legutko, *Wstęp*, w: Platon, *Fedon...*, s. 8.

że „świadków jego ostatnich chwil zadziwiać musiało, iż ten, komu tyle radości dawało przebywanie wśród ludzi, z równą radością i pogodą ducha przyjmował śmierć”¹². Sokrates nie tylko nie rozpacza z powodu śmierci, ale też stwierdza, że każdy, kto jest filozofem, będzie pragnął podążać jego śladem¹³. Źródłem postawy Sokratesa wobec śmierci jest zatem uprawianie filozofii. Rozpoczynając długą rozmowę na temat nieśmiertelności duszy, Sokrates mówi:

Chcę wyjaśnić, dlaczego uważam, iż jest rzeczą właściwą, aby człowiek, który **życie spędził na filozofowaniu** [podkr. – K.G.], był pełen ufności przed śmiercią i miał nadzieję, że gdy umrze, spotkają go tam największe dobrodziejstwa¹⁴.

O ludziach z „szerokich rzesz” Sokrates twierdzi za to, że „nie rozumieją oni, co to znaczy dla prawdziwych filozofów pragnąć śmierci, ani być jej godnym, ani o jaką śmierć chodzi”¹⁵. Poruszone są tu zatem trzy kwestie, mówiące o stosunku filozofa do śmierci. Po pierwsze, poprzez śmierć pojmuje on coś innego, niż ogół ludzi. Ponadto uważa, że konieczność odejścia z tego świata nie jest wcale karą, lecz formą nobilitacji i czymś, czego trzeba być „godnym”. Wreszcie stwierdza, że takie odczucie śmierci możliwe jest tylko dla „prawdziwych filozofów”.

Jaka jest jednak przyczyna wyjątkowej postawy, jaką reprezentuje filozof? Legutko stwierdza, że dzięki filozofii „Sokrates odkrył wymiar wieczny istnienia”¹⁶, a prawda, którą zdobył, „dotyczyła spraw wiecznych, niepodatnych na ludzkie kaprysy, na egoistyczne interesy czy zmienne polityczne koniunktury”¹⁷. Przedmiotem zainteresowania filozofa są zatem wieczne prawdy, a treścią jego pragnienia jest dotarcie do nich. Innym elementem wpływającym na ukształtowanie się szczególnego stosunku filozofa wobec śmierci jest jego związek z bogami. Kwestia ta może dziwić na gruncie myśli racjonalistycznej, jaką jest system Platona. Eric R. Dodds zwracał jednak uwagę na fakt, że „Sokrates bardzo poważnie traktował irracjonalną intuicję, niezależnie od tego, czy wyrażała się w snach, w wewnętrznym głosie *daimonion*, czy też w wypowiedziach Pytii”¹⁸. W kontekście Platona pisze o apollinijskim pośrednictwie, „którego celem jest wiedza, czy to na temat przyszłości, czy też ukrytej teraźniejszości”¹⁹. Jednocześnie

¹² Tamże.

¹³ Por. Platon, dz. cyt., s. 31.

¹⁴ Tamże, s. 56.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ R. Legutko, dz. cyt., s. 8.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ E. R. Dodds, *Grecy i irracjonalność*, przeł. J. Partyka, Kraków 2014, s. 175.

¹⁹ Tamże, s. 64.

wyróżnia pojęcie „boskiego szaleństwa” wywiedzione z *Fajdrosa*, i jako jeden z czterech jego rodzajów podaje „szaleństwo profetyczne, którego patronem jest Apollo”²⁰. Następnie określa umiejętność wieszczczenia jako „rzadki dar przeznaczony dla wybranych jednostek”²¹.

W końcowych partiach *Fedona* Sokrates sam umieszcza się w tym kontekście. Simmias i Kebes wyrażają tam przekonanie, że Sokratesowi musi być przykro z powodu nadchodzącej śmierci²². On jednak im zaprzecza, zrzucając winę za ich błąd na niewystarczającą moc swoich wieszczych zdolności. Porównuje tam siebie do łabędzi, które „gdy czują zbliżającą się śmierć, śpiewają pełniej i piękniej, niż robiły to wcześniej, ciesząc się, iż mają odejść do bogów, którym służą”²³. Sądzi również, że skoro „należą do Apollina, posiadają dar wieszczcy”²⁴. Legutko zastanawia się nad wyjaśnieniem służby Sokratesa u Apollina w kontekście myśli Platona i stwierdza:

Jeśli, jak Platon podkreślał wielokrotnie, dusza zawierała element boski, a troska o nią ten element wzmocniała, to taki człowiek jak Sokrates – filozof, który troskę o duszę uczynił celem życia – musiał mieć jakiś związek z boskością²⁵.

Wcześniej, tłumacząc przyczyny napisania przez siebie poematu ku czci Apollina, Sokrates wskazuje na sen, który nakazywał mu tworzyć sztukę i ćwiczyć się w niej²⁶. Można interpretować to w ten sposób, że Sokrates chciał wywiązać się przed śmiercią ze świętego obowiązku wobec bogów. Sam jednak przyznaje:

Zakładałem, że sen każe mi robić właśnie to, co robiłem, i do tego mnie nakłania; jak zachęca się biegaczy w wyścigu, tak i mnie sen zachęcał do tego, czym się zajmowałem, do sztuki; wszak filozofia jest największą z nich i właśnie ją uprawiałem²⁷.

Sztukę „w znaczeniu popularnym” Sokrates tworzy zatem niejako aby okazać posłuszeństwo wizjom sennym. Za sztukę najdoskonalszą uznaje jednak filozofię, do której włącza prawdy płynące „bezpośrednio z inspiracji bożej”²⁸.

²⁰ Tamże, s. 58.

²¹ Tamże, s. 64.

²² Por. Platon, dz. cyt., s. 149.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 150.

²⁵ R. Legutko, *Komentarz*, w: Platon, *Fedon...*, s. 152-153.

²⁶ Por. Platon, dz. cyt., s. 30.

²⁷ Tamże.

²⁸ R. Legutko, *Wstęp...*, s. 14.

Na podobne motywacje tworzenia swojej sztuki wskazuje Empedokles w *Śmierci Empedoklesa*:

O czuła Naturo! mam cię
Przed oczyma, poznajesz przyjaciela,
Tak bardzo kochanego, poznajsz mnie jeszcze?
Kapłana, który żywy śpiew Ci niósł, [podkr. – K.G.]
Jak radośnie przelaną ofiarną krew?²⁹

Miejsce Apolla zajmuje tu Natura, jednak relacja wobec transcendentnej instancji pozostaje analogiczna. Empedokles określa siebie jako pozostającego u niej na służbie kapłana, a swoją sztukę – „żywy śpiew” – traktuje jak składaną jej ofiarę. Dalej mówi o swoim doświadczeniu boskości:

Tak żyliście we mnie – o nie! to nie był
Sen, w tym sercu doświadczałem ciebie,
Eterze cichy! kiedy błędzenie śmiertelnych
Dręczyło mi duszę, a ty kojącym
Oddechem leczyłeś pierś miłośnie zranioną,
O Wszechjednąjący! to oko widziało
Twoje boskie działanie, wszechtworzące Światło!³⁰

Empedokles wyraża tu swoją wyjątkową relację z tym, co boskie, i co daje mu natchnienie. Na nieodzowność transcendentnej inspiracji wskazuje również Hyperion:

Jak mało owocny jest jednak najbardziej nawet ochoczy trud człowieka wobec **potęgi wszechogarniającego natchnienia!** [podkr. – K.G.] Nie na powierzchni zjawisk trwa ono, nie spływa na nas tu czy tam, nie potrzeba mu ni czasu, ni środków, nie używa nakazu ni przymusu, ani też namowy; ze wszystkich stron naraz, na głębiach i na wysokościach porywa nas błyskawicznie i przeistacza, zanim je nawet w sobie odczuujemy, zanim zdążymy zapytać, co się z nami stało, już na wskroś przenika nas pięknem i błogością³¹.

Philippe Lacoue-Labarthe zauważa, że „Hölderlin nigdy nie zaprzeczył temu, iż potrzebujemy sztuki”³². Przyczyną tego miał być według niego fakt, że w myśli autora *Hyperiona* dzięki sztuce dochodzimy do prawdy. To poprzez nią uzyskujemy dostęp do rzeczywistości transcendentnej. U Hölderlina wiersz przestaje być wyłącznym tworem poety. Przychodzi do niego niejako z zewnątrz.

²⁹ F. Hölderlin, *Śmierć Empedoklesa*, przeł. A. Lam, Warszawa 2014, s. 19.

³⁰ Tamże, s. 19–20.

³¹ Tenże, *Hyperion albo eremita w Grecji*, w: *Pod brzemieniem mego losu. Listy – Hyperion*, przeł. A. Miłska, W. Markowska, Warszawa 1996, s. 295–296.

³² P. Lacoue-Labarthe, *Cezura spekulatywności*, w: *Typografie*, Kraków 2014, s. 222.

Maurice Blanchot stwierdza, że „przed poetą jest już wiersz”³³, dlatego poeta istnieje w „trybie przeczucia” poezji. Jako istniejąca przed nami i przychodząca z boskiego zrządzenia sztuka ta może być zatem pojęta jako świętość³⁴. Do tak ujętej poezji zbliża się w rozumieniu Hyperiona również filozofia. Mówi on:

Z czystego rozumu nie powstanie filozofia, gdyż filozofia **jest czymś więcej niż-li tylko ograniczonym poznaniem** [podkr. – K.G.] tego, co istnieje. Z czystego rozumu nigdy nie powstanie filozofia, gdyż filozofia jest czymś więcej niż ślepym dążeniem nigdy nie kończącego się postępu w badaniach nad jednoczeniem i różniczkowaniem danej materii³⁵.

To przeczucie „czegoś więcej”, ujawnione czy to poprzez poezję, czy to poprzez filozofię, skłania do pragnienia przekroczenia ludzkiej kondycji i złączenia się z przecztą rzeczywistością. Haas zaznacza, że „w *Hyperionie* powraca marzenie o wyswobodzeniu się i podążaniu za *boskimi mieszkańcami nieba*, o przewyciężeniu tęsknoty”³⁶. Pojawia się tam też myśl o złudzie śmiertelności. Diotyma mówi do Hyperiona: „Śmiertelność to tylko pozór, jak barwy, co drżą przed naszymi oczyma, kiedy długo wpatrujemy się w słońce”³⁷. Jest ona, jako prefiguracja platońskiej Diotymy z *Uczty*, osobą, która doprowadza Hyperiona do poznania piękna w rzeczywistości i pełniejszego jej odczucia. Jej intuicja w kwestii śmiertelności też jest ze swej natury platońska. Śmiertelność, doczesną ludzką kondycję pojmując jako pozór i przyrównując ją do cieni, które powstają po patrzeniu na słońce.

Hyperiona dręczy zatem pragnienie, by uwolnić się z tego pozorne-go istnienia. Jest on jednak niejako poetą-adeptem, który uczy się dopiero dostrzegać rzeczywistość ukrytą. Zazdrości mężom, którzy mogli się z nią połączyć, jak na przykład Empedokles, rzucając się do wulkanu. Sam Empedokles wyraża jednak intuicję, że odejść nie można w każdej chwili, lecz wtedy, gdy przyjdzie na to czas. Mówi do obywateli Agrygentu:

To wy macie żyć,
Póki tchu wam stanie: ja nie. Ten musi
W porę ustąpić, przez kogo duch przemówił³⁸.

³³ M. Blanchot, *Święte słowo Hölderlina*, „Kronos” 2013, nr 4, s. 140.

³⁴ Por. tamże, s. 141.

³⁵ F. Hölderlin, *Hyperion...*, s. 362-363.

³⁶ A.K. Haas, dz. cyt., s. 84.

³⁷ F. Hölderlin, *Hyperion...*, s. 354.

³⁸ F. Hölderlin, *Śmierć...*, s. 70.

Dalej daje wyraz przekonaniu o nadejściu odpowiedniego dla niego czasu:

Ha! Jupiterze wyzwoliciele! bliżej,
Coraz bliżej jest moja godzina i z przepaści
Przybądź już wierny posłańcze mej nocy,
Wieczorny wietrze do mnie, posłańcze miłości.
I staje się! dojrzało!³⁹

Podobne intuicje co do odczucia śmierci przez filozofa wyraża Sokrates. Po stwierdzeniu, że śmierci należy, będąc filozofem, pragnąć, mówi:

Czasami dla niektórych ludzi umrzeć jest lepiej, niż żyć. Ale co do tych, którym lepiej jest umrzeć, to dziwne być może ci się wydaje, że dla nich nie jest rzeczą zbożną uczynić sobie dobrze, lecz że **muszą czekać na innego dobroczyńcę**. [podkr. – K.G.] (...) Odnieść by można wrażenie (...) że coś takiego jest bez sensu, a przecież jakiś sens w tym tkwi. W naukach tajemnych wyłożony on jest w ten sposób: my, ludzie, **pełnimy służbę na posterunku** [podkr. – K.G.] i nie wolno człowiekowi ani zwolnić się z niego, ani go opuścić; wydaje mi się to myślą doniosłą i niełatwą do pojęcia (...). Do bogów należy opieka nad nami, a my, ludzie, stanowimy część ich mienia⁴⁰.

W sprawie swojej śmierci trzeba zatem czekać na decyzję bogów. Legutko pisze, że poprzez „nauki tajemne” należy tu rozumieć poglądy orfickie, pitagorejskie, orficko-pitagorejskie lub autonomiczne stanowisko Sokratesa zainspirowane jednak owymi szkołami⁴¹. W tym kontekście istotną wydaje się interpretacja słowa posterunek (gr. *φρουρά*), które może być tłumaczone również jako więzienie⁴². Wprowadza to wypowiedź Sokratesa w kontekst teogonii orfickiej i koncepcji ludzkiego życia jako kary za pochodzenie od Tytanów, którzy rozszarpali i zjedli Dionizosa⁴³. Przy tak ujętym zagadnieniu jasnym się wydaje, że śmierci należy, według słów Sokratesa, stać się godnym, a dostąpić jej można jedynie dzięki decyzji bogów.

II. PORÓWNANIE NA GRUNCIE KONCEPCJI ŚWIATA I CZŁOWIEKA

Koncepcja ciała jako więzienia wiąże się z intuicją, że w świecie istnieją zjawiska niedostępne nam z racji naszej ograniczonej kondycji. Wszelka próba przedstawienia przeczuwanych prawd musi zatem zakończyć

³⁹ Tamże, s. 76.

⁴⁰ Platon, dz. cyt., s. 32.

⁴¹ Por. R. Legutko, *Komentarz...*, s. 46.

⁴² Por. tamże.

⁴³ Por. tamże, s. 48.

się klęską. Lacoue-Labarthe, pisząc o *Podstawie do Empedoklesa*, stwierdza, że Hölderlin przedstawia tam „zjawisko analogiczne do zjawiska regresji”⁴⁴. Pisz dalej, że „tym razem chodzi o regresję filozoficzną (...) to znaczy o wspomniany już powrót do Platona, platońskiej problematyki wypowiedzi mimetycznej”⁴⁵. Każde odwzorowanie w tym ujęciu musi być z konieczności jedynie marną kopią prawdziwego doświadczenia. Hölderlin tak pisze o tym w *Podstawie do Empedoklesa*:

Utwór tragiczny przesłania w przedstawieniu intymność jeszcze bardziej, wyraża ją w mocniejszych rozróżnieniach, wyraża **bowiem intymność głębszą, pierwiastek nieskończenie boski** [podkr. – K.G.]. Doznanie nie wyraża się już bezpośrednio, nie jest to już poeta i jego własne doświadczenie, choć przecież każdy utwór, a więc także tragiczny, musi wynikać z poetyckiego życia i rzeczywistości, z własnego świata i z duszy poety, inaczej bowiem brakuje w nim autentycznej prawdy, i w ogóle nic nie może być zrozumiane ani ożywione, jeżeli nie możemy przenieść własnego umysłu i własnego doświadczenia w obcy analogiczny materiał. Także w tragicznym utworze dramatycznym **wypowiada się więc boskość** [podkr. – K.G.], której poeta w swoim świecie doznaje i doświadcza, także tragiczny utwór dramatyczny jest dlań obrazem żywotności, która jest i była w jego życiu obecna; ale jak obraz intymności zawsze wypiera i musi wypierać swoją najgłębszą podstawę w tej mierze, w jakiej zbliża się do symbolu, i im bardziej bezgraniczna i niewyrażalna, im bliżej *nefas* znajdzie się intymność, im ściślej i chłodniej obraz człowieka i wynaleziony przezeń element będzie wprowadzał rozróżnienia, aby utrzymać doznanie w jego granicach, tym bardziej **obraz nie będzie bezpośrednio wypowiadał doznania** [podkr. – K.G.], lecz wypierał je zarówno w odniesieniu do formy, jak i materiału; materiał stanie się wobec doznania śmielszym i bardziej obcym porównaniem i przykładem, forma przybierze wyraźniej charakter przeciwstawienia i rozdzielenia⁴⁶.

Ten fragment wyraża dwie podstawowe intuicje. Po pierwsze, że poeta stara się wyrazić boskość, a po drugie, że wszelkie jej odwzorowania nie są i nie mogą być ujęte bezpośrednio. Już w *Hyperionie* proces poznawania świata przez bohatera ukazany jest jako odkrywanie śladów boskości w rzeczywistości. Piękno, o którym mówi Hölderlin, Haas porównuje do platońskiej formy Piękna. Pisz, że nosi ono cechy boskości, a „jego poznanie zależy od intuicji, polega zatem na przypominaniu – to swego rodzaju *anamnesis*, platońskie odtworzenie wizerunku boskości poznanej w świecie idei”⁴⁷. Tak samo jednak jak u Platona, mimo ciągłego skupienia na poznaniu rzeczy

⁴⁴ P. Lacoue-Labarthe, dz. cyt., s. 230.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ F. Hölderlin, *Śmierć...*, s. 146.

⁴⁷ A. K. Haas, dz. cyt., s. 93.

wiecznych, filozof i poeta nie osiągają pełnego spełnienia swych pragnień. Jak zauważa Legutko, nawet filozofowie podczas rozmowy „przyznają, iż ziemską konstytucja człowieka uniemożliwia osiągnięcie pełnej wiedzy”⁴⁸. Można też dodać, że w równym stopniu udaremnia wszelkie próby adekwatnego jej odwzorowania zarówno w filozofii, jak i w poezji.

Wizja Hölderlina oddzielenia człowieka od świata idealnego różni się jednak od wizji platońskiej. Podczas gdy u Platona zaznacza się wyraźna granica między światem wiecznych idei, a rzeczywistością przemijających rzeczy, Hölderlinowskie intuicje zdają się skłaniać bardziej ku neoplatońskim koncepcjom powrotu wszystkiego, co żyje, do Jedni. Myśli bohaterów Hölderlina wciąż kierują się w stronę pragnienia złączenia się z Naturą lub całością wszechświata. Swoją wypowiedź skierowaną do Natury Hyperion kończy słowami: „Jedno tylko będzie piękno, a ludzkość i Natura zespolą się w jednej wszechogarniającej boskości”⁴⁹.

Jednocześnie koncepcja ta wskazuje na Naturę jako na element boski, z którym wszystkie żyjące istoty mają się połączyć. W kontekście postrzegania przez Hölderlina Natury Haas pisze o pitagorejskiej idei harmonii, którą poeta przyswoił w swojej poezji. Pisząc o jego hymnach tybińskich, stwierdza, że Hölderlin „kojarzy muzykę z boskością”⁵⁰. Według niej, rzeczywistość jest u Hölderlina przesiąknięta przez ową harmonię, a wsłuchując się w nią, można odkryć ukryty przed nami wymiar świata. To właśnie robi poeta, który „podążając za dźwiękami melodii, odnajduje Piękno w odwiecznej, pierwotnej postaci. Dusza wsłuchana w rozbrzmiewającą w niej muzykę dociera do źródła odwiecznego piękna”⁵¹.

Haas zwraca też uwagę na możliwe źródła, z których Hölderlin czerpał, stwarzając swoją koncepcję harmonii. Wskazuje między innymi na nawiązania do szkoły pitagorejskiej w *Timajosie* i *Fedonie* Platona⁵². W *Fedonie* pojawia się pytania o harmonię wszechświata i duszy w kontekście jej nieśmiertelności. Kwestia ta uwidacznia się najpełniej w pierwszym dowodzie na nieśmiertelność duszy zwanym argumentem „z wzajemności lub cykliczności”⁵³. Mówi on o tym, że wszelkie przeciwieństwa powstają z siebie nawzajem – między innymi życie i śmierć⁵⁴. Dalej Sokrates argumentuje, że ta wymiana konieczna jest do istnienia świata:

⁴⁸ R. Legutko, *Wstęp...*, s. 13.

⁴⁹ F. Hölderlin, *Hyperion...*, s. 369.

⁵⁰ A. K. Haas, dz. cyt., s. 296.

⁵¹ Tamże.

⁵² Por. tamże, s. 290.

⁵³ Por. R. Legutko, *Komentarz...*, s. 91.

⁵⁴ Por. Platon, dz. cyt., s. 90.

Podobnie, drogi Kabesie, jeśli umarłyby wszystkie rzeczy, które mają udział w życiu, a umarłszy pozostały na zawsze w tej postaci i nie powróciły znowu do życia, to czy nie musiałyby tak być, iż wszystkie w końcu stałyby się umarłymi, a żadna nie byłaby żywa. Gdyby bowiem te rzeczy, które żyją, powstawały z innych, i gdyby rzeczy żyjące umarły, jakim sposobem miałyby się wszystko nie zużyć do końca w śmierci?⁵⁵

Widoczne jest tu założenie ciągłości istnienia wszechświata, faktu, że nie powstał z niczego i nie wyczerpie się w przyszłości. Argumentacja Sokratesa dowodzi jednak jedynie trwałości zasady życia tkwiącej w człowieku. Legutko stwierdza, że „cały schemat rozumowania – oparty na powszechnych w świecie procesach przechodzenia rzeczy w swoje przeciwieństwa – oddalił nas od indywidualnej duszy i jej wpływu na nas”⁵⁶. Najwyraźniej rozumowanie to nie daje dowodu na nieśmiertelność duszy jako podmiotu moralnego. Simmias wyraża obawę, „czy aby nie dzieje się tak, że wraz ze śmiercią człowieka jego dusza ulega rozproszeniu i że taki będzie koniec jej istnienia”⁵⁷. Simmiasa nie satysfakcjonuje zatem zapewnienie o ciągłości istnienia duszy w niezindywidualizowanej formie.

Zbliża nas to do kwestii relatywizacji podmiotowości w *Fedonie*. Kolejne dowody będą zmierzać do zniwelowania obawy przed zanikiem duszy jako pierwiastka indywidualnego. Piotr Augustyniak, komentując stanowisko Simmiasa i Kebesa w dyskusji, zauważa, że „dusza dla nich to indywidualny, myślący podmiot”⁵⁸. Zwraca uwagę na potrzebę perspektywy indywidualnej nieśmiertelności w odczuwaniu świata⁵⁹, która wyłania się ze sposobu myślenia rozmówców Sokratesa. Rozważając źródła lęku przed śmiercią, który jest jedną z głównych przyczyn rozmyślań zawartych w *Fedonie*, wskazuje na separację człowieka od ogólnej zasady życia, jaka miała dokonać się w okresie klasycznym. Stwierdza,

że ów lęk, jako podstawowa trauma związana z ludzką egzystencją, może się pojawić dopiero wtedy, gdy człowiek *wyłamie się z zoe*, to jest ztraci kontakt z organiczną totalnością *physis* i zdefiniuje sam siebie jako autonomiczny podmiot, stojący wobec śmierci jak wobec widma nicości⁶⁰.

Zatem zdarzeniem, które generuje problem śmiertelności, a zarazem ograniczoności człowieka, jest jego wtórna indywidualizacja. Augustyniak uważa, że rozwiązaniem tego problemu, które proponuje Platon, jest

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ R. Legutko, *Komentarz...*, s. 101.

⁵⁷ Platon, dz. cyt., s. 127.

⁵⁸ P. Augustyniak, *Fedon i „inna nowoczesność”*, „Kronos”, 2013, nr 4, s. 179.

⁵⁹ Por. tamże, s. 174.

⁶⁰ Tamże, s. 181.

wylaniająca się z dialektycznego charakteru jego dialogu ścieżka pośrednia – praca myślenia, której „warunkiem możliwości jest relatywizacja podmiotowości”⁶¹. Pisz o Platonie:

Zwracając się ku zatartym początkom (zachowanym śladowo we współczesnym mu pitagoreizmie orfickim), czyli ku przedklasycznemu ujęciu człowieka jako elementu *zoe*, próbuje otworzyć swoich czytelników na taką pracę myślenia, która nie byłaby pewną „władzą” podmiotu, ale dialektycznym „samowiednym” transem, w którym podmiot by się zatracił, czyli jawił się już **nie jako substancjalna odrębność, ale jako immamentny moment samego logosu**⁶² [podkr. – K.G.].

W Fedonie zatem koncepcja człowieka stojącego w opozycji do przenikającej rzeczywistości zasady życia zostaje skonfrontowana z wcześniejszą wizją, według której człowiek był niejako wprzęgnięty w ogólny rytm natury.

Rozwiązanie tego dylematu przedstawia w swojej twórczości Hölderlin. Jako sprzeciwiającą się klasycznej metafizyce jego poezję interpretował Martin Heidegger. Komentując fragment wiersza – „poetycko mieszka człowiek” – Heidegger zaznacza, że zamieszkiwanie należy rozumieć jako zamieszkiwanie egzystencji. Poezję pojmuję jako „budowanie” mające być warunkiem możliwości zamieszkiwania⁶³. Zauważa przy tym, że poetyckie zamieszkiwanie człowieka odbywa się „na tej ziemi”⁶⁴. Poezja Hölderlina unika zatem w tym ujęciu podstawowego według Heideggera błędu metafizyki, czyli schematycznego opisu rzeczywistości i uczynienia z niej przedmiotu poznania. Takie podejście utrwala podział między tym, kto poznaje, a poznawaną rzeczywistością. Intuicje Heideggera, które filozof wywodzi już z poezji Hölderlina, zmierzają do zaprzeczenia zasadności takiego podejścia i zwrócenia się w stronę „bycia” jako podstawowej kategorii.

Słowa Hölderlina Heidegger przytacza również w *Liście o humanizmie*, kiedy opowiada anegdotę o ludziach, którzy szukali Heraklita, mając go za wielkiego myśliciela. Zastali go jednak zziębniętego, grzejącego się przy piecu chlebowym. Heraklit w odpowiedzi na ich zdziwienie miał powiedzieć: „tutaj także obecni są bogowie”⁶⁵. Historia ta, jak również przytoczone w tym miejscu słowa Hölderlina, pomagają Heideggerowi opisać specyficzny dla jego filozofii charakter myślenia. Myślenie w tym ujęciu przestaje być zdystansowanym, teoretycznym poznaniem odległych

⁶¹ Tamże, s. 183.

⁶² Tamże.

⁶³ Por. M. Heidegger, „...poetycko mieszka człowiek...”, w: *Odczyty i rozprawy*, Warszawa 2007, s. 185.

⁶⁴ Por. tamże, s. 188.

⁶⁵ Por. tenże, *List o „humanizmie”*, w: *Znaki drogi*, przeł. S. Blandzi, Warszawa 1995, s. 305.

idei. Przywraca mu się presokratejskie znaczenie, które Heidegger nazywa „budowaniem domu bycia” oraz „mieszkaniem w prawdzie bycia”⁶⁶. Pozycja człowieka w naturze przestaje być w sposób radykalny wyróżniona, a właściwym sposobem jego egzystencji staje się „mieszkanie w prawdzie bycia” – w sferze, którą zamieszkują też bogowie.

Rzeczywiście – intuicje Hölderlina oddalają się od ujęcia człowieka jako zdystansowanego wobec natury i kategorii, które poznaje. W jego twórczości forma indywidualizmu, jaką uznają Simmiasz i Kebes z *Fedona*, zostaje skonfrontowana z przeświadczeniem o silnym związku, jaki posiadamy z całością wszechświata, i z pragnieniem połączenia się z nim jeszcze ściślej. Indywidualizm jest tu jednak postrzegany jako niewłaściwa postawa wobec ludzkiego istnienia. Theodor Adorno zaznacza, że dla Hölderlina to „właśnie *principium individuationis* jest ze swej istoty negatywne, jest źródłem cierpień”⁶⁷. Odwrócenie się od bogów i Natury, pragnienie podporządkowania ich sobie było dla Empedoklesa przyczyną zguby. Chęć stopienia się z całością wszechświata i konieczność podporządkowania się jej wyraża również Hyperion:

Stopić się w jednię ze wszystkim, co żyje, w błogosławionym zapomnieniu o sobie powrócić do wszechogarniającej Natury, to szczyt ludzkich myśli i szczęścia; (...) Zespolic się ze wszystkim co żyje! W imię tego (...) duch ludzki odrzuci precz berło i myśl człowieka ukorzy się wobec obrazu odwiecznej jedności świata [podkr. – K.G.], podobnie jak artysta, co łamie kanony swej sztuki w obliczu bogini piękna, (...) śmierć zniknie spośród żywych i zniknie rozstanie, a wieczna młodość uszczęśliwi i upiększy świat⁶⁸.

Ten optymizm wobec przyszłości i porzucenie lęku przed śmiercią są możliwe dzięki odrzuceniu perspektywy indywidualnej nieśmiertelności. Człowiek jest tu ujęty jako jeden z elementów „odwiecznej jedności”, a dramat jego egzystencji zostaje przeformułowany. Nie obawia się już utraty jednostkowości po śmierci, ale próbuje przeciwdziałać swojemu wyobcowaniu z Natury.

III. ZAKOŃCZENIE

Zarówno Hölderlin, jak i Platon wychodzą zatem z podobnych założeń. Obaj próbują ustanowić wiedzę na temat ostatecznego celu człowieka, odwołując się do autorytetu jednostki wyróżnionej w społeczeństwie. Cechą charakterystyczną staje się tu brak żalu poety i filozofa wobec umierania,

⁶⁶ Tamże, s. 307.

⁶⁷ T. Adorno, *O literaturze. Wybór esejów*, przeł. A. Wołkiewicz, Warszawa 2005, s. 63.

⁶⁸ F. Hölderlin, *Hyperion...*, s. 291

a nawet przekonanie, że śmierć jest momentem, którego należy pragnąć. Śmierć jest tu pojęta jako wyzwolenie się z ograniczonej kondycji i umożliwia połączenie się z prawdami, do których wcześniej nie miało się dostępu. W *Fedonie* jednak pojawia się wątpliwość, czy dusza może przetrwać śmierć w swojej indywidualnej formie. Lęk ten zostaje jednak zniwelowany w twórczości Hölderlina. Wizja świata poety powraca do wyobrażeń przedklasycznych. Pojmuje człowieka jako bezpośrednio zanurzonego w rzeczywistości, w przeciwieństwie do koncepcji późniejszych, które widziały go jako poznającego rzeczywistość z dystansu. W tym ujęciu człowiek jest elementem przynależącym do całości Natury i pragnie się z nią połączyć. Zasada indywidualizmu zostaje tu zrelatywizowana, a wizja śmierci przestaje przerażać. Jest raczej przeczuciem powrotu do właściwej sobie formy bytowania.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu:

- F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, przeł. A. Libera, Kraków 2003.
F. Hölderlin, *Pod brzemieniem mego losu. Listy – Hyperion*, przeł. A. Milska, W. Markowska, Warszawa 1976.
F. Hölderlin, *Poezje wybrane*, przeł. Mieczysław Jastrun, Warszawa 1964.
F. Hölderlin, *Śmierć Empedoklesa*, przeł. A. Lam, Warszawa 2014.
Platon, *Fedon*, przeł. R. Legutko, Kraków 1995.

Literatura przedmiotu:

- P. Augustyniak, *Fedon i „inna nowoczesność”*, „Kronos” 2011, nr 4.
M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, przeł. T. Falkowski, Warszawa 2016.
M. Blanchot, *Święte słowo Hölderlina*, przeł. P. Herbach, „Kronos” 2011, nr 4.
E. R. Dodds, *Grecy i irracjonalność*, przeł. J. Partyka, Kraków 2014.
H. G. Gadamer, *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001.
A. K. Haas, *Ku poetyckiej mistyce. Wczesna twórczość Friedricha Hölderlina wobec nieuwarunkowanego*, Gdańsk 2013.
M. Heidegger, *Znaki drogi*, przeł. S. Blandzi, Warszawa 1995.
M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004.
M. Heidegger, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007.
P. Lacoue-Labarthe, *Typografie*, przeł. J. Momro, A. Zawadzki, Kraków 2014.
P. Lacoue-Labarthe, *Hölderlin i Grecy*, przeł. A. Serafin, „Kronos” 2011, nr 4.
J. Taminiaux, *Nostalgia za Grecją u zarania niemieckiego klasycyzmu*, przeł. A. Serafin, „Kronos” 2011, nr 4.

Dziewiętnastowieczna proza realistyczna nie ma sobie równych pod względem kreacji świata przedstawionego. Uniwersum Paryża i francuskiej prowincji, utrwalone w cyklu powieści i opowiadań Honoriusza Balzaca *Komedia ludzka*, budują zarówno szczegółowe opisy miejsc akcji, jak i uwagi narratora, ale przede wszystkim tworzy je galeria postaci, które są głównym przedmiotem zainteresowania autora. Tekst ten będzie analizą jednej z postaci powieści *Ojciec Goriot*², mianowicie Eugeniusza de Rastignaca. Przyjrzenie się tej konkretnej kreacji będzie jednocześnie próbą dotarcia do metody twórczej pisarza. Aby zrealizować ten cel, autorka zamierza zrekonstruować osobowość tej postaci, co poprzedzą rozważania na temat narratora, statusu postaci oraz gatunku utworu, a także komentarz odnoszący się do psychologicznych aspektów budowania bohatera.

Identyfikacja narratora dostarcza wiedzy o cechach świata przedstawionego. W powieści Balzaca jest to narrator sternowski³. Charakteryzuje go wszechwiedza, zna on myśli i uczucia bohaterów oraz wszelkie szczegóły opisywanych miejsc, relacjonuje działania postaci w trzeciej osobie, a jednocześnie stopień jego ujawnienia jest bardzo wysoki. Powieść zawiera dygresje oraz refleksje o charakterze ogólnym wplecione w tekst, powiązane na ogół z poprzedzającym je wydarzeniem lub opisem.

¹ Pierwszy człon tytułu pracy został zaczerpnięty z nazwy przedmiotu prowadzonego przez prof. Reginę Bochenek-Franczak na Uniwersytecie Jagiellońskim w roku akademickim 2017/2018.

² Wszystkie cytaty z tej powieści będą przytaczane za następującym wydaniem: H. Balzac, *Ojciec Goriot*, tłum. T. Zeleński-Boy, Warszawa 1987.

³ Narrator sternowski, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 333.

Fragment dotyczący młodej lokatorki pensjonatu staje się punktem wyjścia do następującej dygresji:

Mimo iż słowo dramat mocno straciło na wyrazistości wskutek naciąganego i niewłaściwego użytku, jaki zeń czyni nasza cierpliwa literatura, konieczne jest użyć go tutaj; nie iżby ta historia była dramatyczna w ścisłym znaczeniu słowa, ale skoro dobiegnie do końca, może czytelnik uroni parę łez⁴.

Wskazany cytat podkreśla literackość dzieła – jest ono tworem językowym, jego obecny kształt to wynik zabiegów autora, który pośredniczy między akcją a odbiorcą, nie pozwalając mu zapomnieć, że jest to poznawana dzięki innemu podmiotowi fabuła, a nie wydarzenia, których może być naocznym świadkiem. Początek jednego z kolejnych zdań, „szczegóły tej sceny”, zaznacza dystans narratora wobec historii, choć nie jest to równoznaczne z jej fikcyjnością, pokazuje jedynie, że jest ona przez niego przytaczana. Narrator stara się zresztą wywołać wrażenie jej prawdziwości, na przykład poprzez podawanie informacji umożliwiających odnalezienie opisywanych miejsc na mapie Paryża. Narrator ujawnia się także poprzez pytania retoryczne – „Czy zrozumie ją kto poza Paryżem? Można wątpić”⁵ – podkreślające, że znajduje się on poza opowieścią, zatem może ją kształtować i poddawać ocenie. Ponadto chętnie demonstruje erudycję, wplatając znane sobie fakty z historii lub informacje dotyczące innych dzieł literackich bezpośrednio w narrację lub w wypowiedzi postaci. Charakteryzuje go także ironia. Pojawia się ona w opisach powieściowej rzeczywistości, niejednokrotnie w połączeniu z celowo użytym patosem, jak w tym opisie Paryża, wprowadzającym czytelnika w atmosferę opowiadanej historii: „W tej znamienitej dolinie wciąż osypującego się tynku i ścieków czarnych od błota; dolinie wypełnionej rzeczywistym cierpieniem, fałszywą często radością i tak straszliwie oranej wzruszeniami, iż trzeba doprawdy czegoś nadzwyczajnego, aby osiągnąć trwalsze nieco wrażenie”⁶. Służy także do wyrażenia żartobliwej samokrytyki: „składając swą nieczułość na karb autora, pomawiając go o przesadę, o poezję”⁷. Powyższy fragment sugeruje, że opowiadającym jest autor książki. Jednak narrator jest zawsze fikcyjny, niezależnie od podobieństwa do pisarza, ponieważ

⁴ H. Balzac, *Ojciec...*, dz. cyt., s. 5.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 6.

należy do grona stworzonych przez niego postaci⁸. Mimo to iluzja autobiografizmu jest zgodna z zamysłem Balzaca, który pragnął jak najwierniej oddać w swojej powieści świat rzeczywisty, ukazanie prawdy stanowiło bowiem główny cel jego twórczości⁹. Tę tezę potwierdza opis odbiorców projektowanych – narrator zwraca się bezpośrednio do nich, apelując o poświęcenie uwagi opisanym wydarzeniom. Prezentuje ich jako typowych przedstawicieli wieku pary i elektryczności, w którym wydarzenia następują zbyt szybko, by pochylać się nad codziennymi problemami innych – traktujących utwór z dystansem i pobłażaniem, skłonnych do szybkiego zapomnienia o nim:

Zdarzają się tam od czasu do czasu cierpienia, które przez nagromadzenie występku i cnoty nabierają jakiejś wielkości i dostojeństwa: na ich widok egoizmy, interesy przystają wzruszone; ale wrażenie to jest niby soczysty, szybko pochłonięty owoc. Wóz cywilizacji, podobny do wozu bóstwa z Dżagernat [Dżagernat, miasto w Indiach Wschodnich, święte miasto Hindusów. W czasie uroczystości ku czci boga Wisznu wielu fanatyków rzucało się pod koła ogromnego wozu unoszącego podczas procesji posąg tego bóstwa. – przyp. J. Nowakowskiego], ledwie wstrzymuje się chwilę w drodze, skoro serce mniej łatwe do zmiżdżenia od innych zatrzyma jego koła; skruszywszy je niebawem, wiedzie dalej swój pochód zwycięski. Tak i wy: ty, która trzymasz tę książkę w białej dłoni, ty, który zanurzasz się w miękki fotel, powiadając sobie: «Może mnie to rozerwie»¹⁰.

Aby temu zapobiec, autor podejmuje z nimi grę, sugerując tym razem wprost prawdziwość wydarzeń, które będą mogli wkrótce poznać, a jednocześnie podkreślając uniwersalność przekazywanych wartości: „Ach, wieście: dramat ten nie jest ani wymysłem, ani romansem. *All is true*, jest on tak prawdziwy, że każdy odnajdzie jego składniki w sobie, może we własnym sercu”¹¹.

Zgodnie z przyjętą przeze mnie za Henrykiem Markiewiczem koncepcją antropomimetyzmu, podwójny charakter powieści determinuje tę samą cechę postaci. Jest ona z jednej strony tworem językowym, funkcjonującym poza rzeczywistym, materialnym światem, do którego należy autor i czytelnicy, z drugiej strony jest antropomimetyczna, jej osobowość oraz działania można analizować tak samo jak w przypadku realnych osób¹². Już

⁸ Narrator, w: *Słownik...*, s. 333; J. Parvi, *Rzeczywistość i fantazja: szkice o literaturze francuskiej XIX wieku*, Warszawa 1989, s. 50.

⁹ E. Auerbach, *Mimesis: rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 2, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 1968, s. 304.

¹⁰ H. Balzac, *Ojciec...*, dz. cyt., s. 5–6.

¹¹ Tamże, s. 6.

¹² H. Markiewicz, *Postać literacka*, w: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 145–166.

Arystoteles uważał, że za tworzenie kultury jest odpowiedzialny instynkt naśladowczy, a postacie są naśladowczymi przedstawieniami ludzi działających¹³, nie są zatem osobami realnymi, ale ich odpowiednikami w świecie tekstu, a więc niecałkowicie odrębnymi bytami.

Istotne dla odczytania charakteru postaci jest także określenie gatunku utworu. *Ojciec Goriot* to powieść realistyczna¹⁴ z elementami romantycznymi, z których najważniejszy stanowi tajemnicza postać Vautrina, wariacja na temat faustowskiego Mefistofelesa¹⁵. Jego demoniczność oraz bezpośrednie nawiązania do romantycznej figury szatana wielokrotnie znajdują wyraz w utworze, szczególnie w monologach skierowanych do Eugeniusza, mających na celu przekonanie młodzieńca do zawarcia z nim paktu¹⁶ oraz w jego przydomku Ołży-Śmierć¹⁷. Jednak niektóre fragmenty powieści wywołują skojarzenia z innymi gatunkami, a nawet rodzajami literackimi. Wspomniane słowo „dramat” sugeruje sztukę teatralną¹⁸. Powieść nie zawiera partii dramatycznych w rozumieniu teorii literatury, jednak to i zbliżone znaczeniowo słowa, na przykład „tragedia paryska”¹⁹ wskazują jaki jest stosunek autora do świata przedstawionego. W niektórych fragmentach pisarz wydaje się postrzegać miejsce akcji jako scenę teatralną, postacie nie tylko jako aktorów, ale czasem wręcz marionetki służące do realizacji określonego celu – posunięcia akcji naprzód²⁰ – nawet kosztem spójności charakteru i prawdopodobieństwa psychologicznego. Taka sytuacja ma miejsce, gdy Eugeniusz chwali się w pensjonacie wieczorem spędzonym z hrabiną de Restaud²¹. Nie wydaje się to zgodne z jego osobowością, zwłaszcza że mógł zwierzyć się przyjacielowi, będącemu w podobnym wieku i sytuacji – Horacemu Bianchonowi. Opowiadając o swoich przeżyciach publicznie, narażał się na krytykę, a w najlepszym razie pobłażliwość lub brak zainteresowania. Zachowanie Eugeniusza zostało jednak podporządkowane odmiennemu wątkowi – ojca Goriot – bowiem dzięki wypowiedzi studenta obecni mogli poznać prawdę o córkach starszego pana. Natomiast siebie narrator przedstawia jako reżysera korzystającego z powierzonych mu zasobów według własnych chęci, a nawet autora sztuki,

¹³ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 7, 10.

¹⁴ J. Parvi, *Rzeczywistość i fantazja...*, dz. cyt., s. 49; E. Auerbach, *Mimesis...*, dz. cyt., s. 290.

¹⁵ Por. J. Parvi, *Rzeczywistość i fantazja...*, dz. cyt., s. 47, 51–52.

¹⁶ Zob. H. Balzac, *Ojciec...*, dz. cyt., s. 119–123.

¹⁷ Tamże, s. 124.

¹⁸ Por. J. Parvi, *Rzeczywistość i fantazja...*, dz. cyt., s. 49–50.

¹⁹ H. Balzac, *Ojciec...*, dz. cyt., s. 71.

²⁰ Por. Arystoteles, dz. cyt., s. 19–20.

²¹ Zob. H. Balzac, *Ojciec...*, dz. cyt., s. 35–37.

kreatora całego świata, potrójnie fikcyjnego, bo stanowiącego jednocześnie tekst dramatu, spektakl i zdawaną z niego relację. Ten zabieg nasuwa skojarzenia z koncepcją *theatrum mundi*, pozwalającą na kreowanie w utworze wielu poziomów fikcji. Ze względu na gruntowne wykształcenie pisarza²² wydaje się, że jest to celowy chwyt. Potwierdzeniem może być wspomniana erudycja narratora, a w kontekście teatru szczególnie odwołanie do sztuki Moliera *Mizantrop*²³, które sugeruje, że narrator, a tym samym twórca, zna także *Iluzję komiczną* Pierre'a Corneille'a, najbardziej wyrazisty przykład zastosowania motywu teatru w teatrze²⁴.

Autor sięga też niekiedy po mechanizmy budzące skojarzenia z chwytami komediowymi, na przykład *qui pro quo*, kiedy pani Vauquer i Sylwia podejrzewają, że ojca Goriot odwiedza wiele kobiet, chociaż są to tylko jego dwie córki w różnych toaletach²⁵, albo gdy Eugeniusz, nieświadomy pokrewieństwa, nieopatrznie wymienia nazwisko ojca Goriot w domu pani de Restaud, ściągając na siebie jej gniew²⁶. Komizm oraz ironia pełnią w utworze podobną funkcję jak w spektaklach. Mają na celu zobrazowanie wad przedstawicieli różnych grup społecznych oraz trudności, których społeczeństwo doświadcza jako organizm, w ujęciu karykaturalnym²⁷.

W scenach toczących się przy stole w pensjonacie występuje także element kojarzący się z antycznym chórem w postaci pana Poireta, który na skutek problemów neurologicznych potrafi jedynie powtarzać wypowiedzi innych osób, niekiedy sparafrazowane, nie dodając niczego od siebie.

Teatralność powieści Balzaca podkreśla i podsumowuje tytuł cyklu, do którego się ona zalicza: *Komedia ludzka*. Zawierają się w nim wszystkie wskazane powyżej elementy. Rys dramatyczny i wizję świata jako teatru uzasadnia użycie słowa „komedia” dla określenia wszystkich gatunków dramatycznych, wciąż żywe w XIX wieku²⁸.

W innych fragmentach forma powieści zbliża się do XIX-wiecznego traktatu filozoficzno-psychologicznego, między innymi *O miłości* Stendhala. W obu przypadkach autorzy przywołują wydarzenie lub

²² „Rodzice oddają ośmioletniego syna na naukę do kolegium w Vendôme. (...) W roku 1814 rodzina Balzaków przeniosła się do Paryża, gdzie Honoriusz ukończywszy szkołę średnią studiuje prawo i praktykuje w kancelariach sądowych i notarialnych”. J. Parvi, *Rzeczywistość i fantazja...*, dz. cyt., s. 43.

²³ Zob. H. Balzac, *Ojciec...*, dz. cyt., s. 99.

²⁴ K. Dybeł, B. Marczuk, J. Prokop, *Historia literatury francuskiej*, Warszawa 2005, s. 219–220.

²⁵ Zob. H. Balzac, *Ojciec...*, dz. cyt., s. 23–24.

²⁶ Tamże, s. 49.

²⁷ Arystoteles, dz. cyt., s. 7.

²⁸ Podobne użycie tego wyrazu pojawia się w nazwie francuskiego teatru narodowego, Comédie-Française, w której jest zastępowane niekiedy słowem Théâtre.

motyw, z którego wywodzą uogólnioną refleksję dotyczącą uczuć lub sposobów postępowania²⁹. Główną różnicą jest to, że abstrakcyjnego młodego człowieka z traktatu zastępuje w powieści konkretna postać, obdarzona nazwiskiem oraz osobowością. Swobodne przejście od sytuacji, w którą jest zaangażowany bohater, do myśli i wniosków narratora jest możliwe dzięki sposobowi konstruowania postaci charakterystycznemu dla Balzaca. Jerzy Parvi przytacza rozróżnienie zaproponowane przez pisarza, według którego bohaterowie *Komedii ludzkiej* mogą być albo „indywidualnościami typowymi” (*les individualités typisées*), albo „typami zindywidualizowanymi” (*les types individualisés*)³⁰, co również nasuwa skojarzenia z rodzajami postaci w dramatach: charakterami i typami. Poddanie postaci studenta typizacji pozwala na sprowadzenie go do ogólnej kategorii, takiej jak „człowiek wyższy”³¹, i nadanie jego zachowaniom waloru potwierdzalnej empirycznie reguły. Przykładem jest opis początku nowego roku akademickiego, który rozpoczyna się tak: „Eugeniusz de Rastignac wrócił z wakacji w stanie, jaki muszą znać młodzi ludzie o wybitnych zdolnościach lub ci, u których trudności zaostrzają chwilowo władze ducha”³². W jednym zdaniu mieści się wydarzenie z życia bohatera, uwaga z zakresu psychologii społecznej oraz sugestia dotycząca osobowości postaci. Wykorzystanie stylistyki traktatu stanowi kolejny element mający na celu stworzenie wrażenia prawdziwości relacjonowanych wydarzeń.

W celu przybliżenia czytelnikom osobowości postaci, autor wykorzystuje różnorodne zabiegi, należące do kategorii charakteryzowania bezpośredniego i pośredniego. Do elementów charakteryzowania pośredniego na poziomie *discours* (dyskursu) należy autonomia bohatera, czyli możliwość obserwacji wydarzeń z jego perspektywy, a na poziomie *récit historique* (opowiadania historycznego) – obecność lub nieobecność bohatera w różnych momentach akcji oraz jego pozycja wśród pozostałych postaci³³.

Eugeniusz de Rastignac pojawia się w powieści po raz pierwszy, gdy narrator wymienia mieszkańców pensjonatu³⁴. W tym momencie akcji trudno określić, czy jest to bohater pierwszoplanowy, drugoplanowy czy

²⁹ „Umiejętność obserwacji pozwala mu [Balzakowi] gromadzić w pamięci niezliczone fakty codzienności dotyczące człowieka i jego środowiska, a dar uogólnienia prowadzi go do odkrywania prawidłowości psychologicznych i społecznych”. J. Parvi, *Rzeczywistość i fantazja...*, dz. cyt., s. 45.

³⁰ Tamże, s. 46; List Balzaka do Eweliny Hańskiej z 26 października 1834 r., <http://www.maremurex.net/ComedieH.html> (dostęp 12 VI 2019).

³¹ H. Balzac, *Ojciec...*, dz. cyt., s. 26.

³² Tamże, s. 25.

³³ Por. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1966, cyt. za: *Słownik...*, dz. cyt., s. 114–115.

³⁴ Zob. H. Balzac, *Ojciec...*, dz. cyt., s. 11.

epizodyczny oraz czy, jeżeli badacz lub czytelnik chciałby odwołać się do terminologii autora, można mu przypisać raczej cechy indywidualności czy typu, zostaje bowiem przywołany na równi z pozostałymi „osobami dramatu”. Wprawdzie autor poświęca mu więcej miejsca, zauważa także, że dzięki niemu udało się osiągnąć cel powieści, czyli przedstawienie prawdy, nie da się jednak stwierdzić, czy nie jest to zabieg mający na celu zaskoczenie czytelnika, podobnie jak wspomnienie Wiktoryny na samym początku powieści, sugerujące, że to jej będzie poświęcony utwór. Rozwiązanie zagadki następuje po zamknięciu ekspozycji³⁵, kiedy narrator przyjmuje punkt widzenia Eugeniusza, przerywany jedynie własnymi dygresjami, często odnoszącymi się do myśli młodzieńca. Od tej pory czytelnicy poznają niemal wszystkie ważne wydarzenia w powieści za pośrednictwem studenta. Jest on nie tylko ich bezpośrednim uczestnikiem, na przykład powiernikiem sekretów Delfiny³⁶ lub świadkiem śmierci ojca Goriot³⁷, lecz zdobywa informacje także w mniej oczywisty sposób, na przykład gdy poznaje szczegóły z życia handlarza mąką, dzięki opowieści pani de Beauséant³⁸, lub słyszy od posłańca o śmierci brata Wiktoryny³⁹. Odstępstwem od tej reguły są rozmowy panny Michonneau i pana Poireta z naczelnikiem policji, dotyczące aresztowania Vautrina⁴⁰, przy których Rastignac nie był obecny. Dzięki Eugeniuszowi poznajemy drugi główny wątek powieści, czyli historię ojca Goriot. Autor sugeruje wręcz, że ma on tak istotną rangę w utworze, ponieważ był ważny dla studenta, najpierw z powodu ciekawości, potem ze względu na szacunek i przywiązanie do starszego mężczyzny oraz fascynację jego córkami: „Z początkiem drugiego roku postać ta [ojciec Goriot] stała się dla Eugeniusza de Rastignac najbardziej godną uwagi ze wszystkich tych osób, między którymi trzeba mu było żyć jeszcze dwa lata”⁴¹.

Pierwszą z istotnych cech charakteru studenta jest ambicja, wielokrotnie wyrażona przez narratora w sposób bezpośredni: „Naraz we wspomnieniach (...) ambitny chłopak ujrzał czynniki światowych sukcesów”⁴², „Przejście było zbyt gwałtowne, kontrast zbyt pełny, aby nie miały w nim rozwinąć nad miarę uczucia ambicji”⁴³ lub zasugerowana przez niego: „Jak bywa u ludzi wyższych, zrazu chciał zawdzięczać wszystko własnej

³⁵ Tamże, s. 25.

³⁶ Tamże, s. 110–112.

³⁷ Tamże, s. 183–207.

³⁸ Tamże, s. 68–71.

³⁹ Tamże, s. 143.

⁴⁰ Tamże, s. 123–128.

⁴¹ Tamże, s. 16.

⁴² Tamże, s. 27.

⁴³ Tamże, s. 64.

zasłudze⁴⁴. Inny element charakteryzowania bezpośredniego, alloportret, czyli opis danej postaci przez innego bohatera utworu, można odnaleźć w wypowiedziach Vautrina: „Tego dnia wróciłeś mając wypisane na czole jedno słowo, które łatwo mi było wyczytać: wywindować się⁴⁵. Ambicję wyraża w sposób pośredni życie wewnętrzne Eugeniusza: „Czuł się upokorzony, że w tym wielkim muzeum piękności nie posiada swego obrazu, własnej kochanki. – Mieć kochankę i pozycję niemal królewską – mówił sobie – to znak potęgi⁴⁶ oraz podejmowane przez niego działania, mające na celu zdobycie majątku i wysokiej pozycji społecznej.

Następną cechą Eugeniusza jest inteligencja oraz zdolność uczenia się, obserwacji i wyciągania wniosków, które znajdują wyraz w portrecie psychologicznym, ujętym przez narratora w formie ogólnej refleksji, odnoszonej do postaci: „Dla obserwatora, a Rastignac stał się nim rychło, to zdanie, gest, spojrzenie, głos, były historią charakteru i nawyków kasty⁴⁷ oraz w przedstawieniach życia wewnętrznego: „Promienie strzelające z twarzy wicehrabiny nauczyły Eugeniusza poznawać wyraz prawdziwego uczucia i nie mieszać go z komedią paryskiej zalotności⁴⁸. Intelpekt jest widoczny w działaniach studenta, na przykład kiedy podczas rozmowy z panem de Restaud orientuje się, że wykorzystanie poddanego mu przez hrabiego tematu pokrewieństwa z rodziną de Beauséant może mu przynieść korzyści⁴⁹, a chwilę później w jego dyskursie mentalnym, czyli przedstawionym przez narratora procesie myślowym postaci, gdy uświadamia sobie, że wymienienie nazwiska Goriot go skompromitowało⁵⁰.

Inteligencji chłopca autor przeciwstawia jego naiwność, związaną przede wszystkim z młodym wiekiem i brakiem obycia w kręgach paryskiej socjety. Narrator niejednokrotnie punktuje tę cechę bohatera w scenach, w których Eugeniusz jest zadowolony z siebie i swojej zdolności odczytywania intencji innych:

Z ostatniego uśmiechu, który mu rzuciła, Rastignac powziął najlepsze nadzieje. Miał to szczęście, że spotkał człowieka, który nie wyśmiał jego naiwności; naiwność bowiem była śmiertelną wadą w oczach znamienitych lwów epoki (...). Szczęściem tedy naiwny student trafił na margrabiego de Montriveau, rycerza księżnej de Langeais, generała prostego jak dziecko, który pouczył go, iż hrabia de Restaud mieszka przy ulicy du Helder⁵¹.

⁴⁴ Tamże, s. 26.

⁴⁵ Tamże, s. 82.

⁴⁶ Tamże, s. 95.

⁴⁷ Tamże, s. 91.

⁴⁸ Tamże, s. 95.

⁴⁹ Tamże, s. 47–49.

⁵⁰ Tamże, s. 49–50.

⁵¹ Tamże, s. 29.

Niezręczność młodzieńca dostrzegają także inne postacie, co autor ujmuje na przykład w uwadze pani de Beauséant, skierowanej do przyjaciółki, w której nazywa go „biednym dzieckiem”, będącym „nowicjuszem w świecie”⁵².

Kolejne istotne cechy studenta można opisać za pomocą pojęć mieszczących się w polu semantycznym wrażliwości. Należy do nich dobroć, szlachetność, lojalność i idealizm, często wchodzące w konflikt z inteligencją i ambicją, co jest przyczyną głównego problemu moralno-psychologicznego Eugeniusza, który zostanie omówiony dalej. Cechy te są widoczne zarówno w jego życiu wewnętrznym, jak i w wypowiedziach oraz działaniach. Wstrząsnęło nim postępowanie córek ojca Goriot⁵³, dlatego postanowił bronić starszego pana przed okrucieństwem ze strony pensjonariuszy⁵⁴. Od tej pory traktował go ze szczególną dobrocią i czułością, podczas choroby, wraz ze swoim przyjacielem Bianchonem, opiekował się nim z większym poświęceniem niż własne dzieci⁵⁵. Jego dobroć jest widoczna również w relacjach rodzinnych, matka i siostry chwalały go w listach⁵⁶, on także jest do nich bardzo przywiązany: „Żadne skarby nie opłaciłyby tego poświęcenia. Chciałbym im dać wszystko możliwe szczęście”⁵⁷. Wrażliwość i dobre serce pozwoliły mu także szybko zaprzyjaźnić się ze swoją kuzynką, panią de Beauséant: „Zaopiekowała się młodym krewniakiem, do którego przywiązała się niemal zabobonnie. Eugeniusz okazał jej serce w okoliczności, w której kobiety w żadnym oku nie widzą szczerego współczucia ni pociechy”⁵⁸.

W toku akcji Rastignac podlega przemianie, która zyskuje pełnię w zakończeniu utworu. Słowa „Teraz się spróbujemy!”⁵⁹ symbolizują ostatni etap jego inicjacji, po przejściu której z wrażliwego chłopca staje się mężczyzną gotowym przeciwstawić się wszelkim trudnościom niezależnie od kosztów. Jej przebieg można zaobserwować wcześniej, gdy u Eugeniusza pojawia się nadmierna pewność siebie⁶⁰, tupet (przepowiedziany przez narratora, choć już obecny⁶¹), próżność (którą można zaobserwować, gdy stroi się przed

⁵² Tamże, s. 58.

⁵³ Tamże, s. 60.

⁵⁴ Tamże, s. 65.

⁵⁵ Tamże, s. 183–207.

⁵⁶ Tamże, s. 71, 74.

⁵⁷ Tamże, s. 74.

⁵⁸ Tamże, s. 68.

⁵⁹ Tamże, s. 210.

⁶⁰ Tamże, s. 75.

⁶¹ Tamże, s. 92.

lustrem⁶²) i chytrość (widoczna w sposobie przeprowadzenia pierwszej rozmowy z Delfiną de Nucingen⁶³).

Głównym problemem trapiącym Eugeniusza z punktu widzenia psychologii jest dysonans poznawczy, czyli

stan napięcia psychicznego pojawiający się wówczas, gdy dochodzi do konfrontacji dwóch lub więcej niezgodnych ze sobą informacji, odnoszących się do istotnych kwestii, zwłaszcza jeśli dotyczą one uogólnionego «obrazu samego siebie» lub własnego zachowania w konkretnych sytuacjach⁶⁴.

Dysonans poznawczy wywołuje cierpienie, dlatego podmiot dąży do jego wyeliminowania lub redukcji, na przykład poprzez szukanie uzasadnienia dla swojego niewłaściwego zachowania, ponieważ większość ludzi chce widzieć siebie jako dobrych, moralnych i przestrzegających reguł⁶⁵. W przypadku Eugeniusza przyczyną takiego stanu psychicznego jest konflikt moralny wynikający z pragnienia zrobienia kariery, zdobycia pozycji i wzbogacenia się przy zachowaniu świadomości, że środki umożliwiające szybką realizację celu kłócą się z jego wewnętrznym kodeksem postępowania. Jednym z momentów powieści najbardziej wyrażnie pokazujących wątpliwości studenta jest jego rozmowa z Horacym Bianchonem, w której odwołuje się do dzieła Jana Jakuba Rousseau, przytaczając następujący przykład wyrządzenia zła dla osiągnięcia osobistej korzyści: zabójstwo chińskiego mandaryna, by zdobyć bogactwo. Bianchon zbywa go żartem, a gdy przyjaciel naciska, przyznaje, że nie byłby do tego zdolny. Wówczas Eugeniusz decyduje się na przybliżenie mu swojej aktualnej sytuacji i mówi: „Otóż, Bianchon, ja jestem szalony, ulecz mnie”⁶⁶. Najczęstszym uzasadnieniem postępowania jest dla Eugeniusza argument, że pieniądze zapewnią szczęście jego rodzinie, która zdobyła się na wiele poświęceń, aby umożliwić mu studia, zresztą prośba o wsparcie finansowe także była źródłem dysonansu, co widać, gdy młodzieniec je otrzymuje i wybucha płaczem⁶⁷.

Innym problemem psychologicznym, z którym wydaje się mierzyć Eugeniusz, jest relacja z ojcem. Według teorii Sigmunda Freuda, konflikt z ojcem stanowi etap rozwoju prawidłowej osobowości⁶⁸, może prowadzić

⁶² Tamże, s. 106.

⁶³ Tamże, s. 96–97.

⁶⁴ *Encyklopedia psychologii*, red. W. Szewczuk, Warszawa 1998, s. 69.

⁶⁵ L. Festinger, cyt. za. *Encyklopedia...*, s. 69–70.

⁶⁶ Zob. H. Balzac, *Ojciec...*, dz. cyt., s. 103–104.

⁶⁷ Tamże, s. 72.

⁶⁸ S.K. Ciccarelli, J.N. White, *Psychologia*, tłum. A. Bukowski, J. Środa, Poznań 2015, s. 499–500.

jednak do powstania traum⁶⁹. Odpowiada za nie także styl wychowawczy, reprezentowany przez danego rodzica. Najbardziej korzystny dla relacji jest styl autorytatywno-dwustronny, w którym opiekun stawia dziecku wymagania, jest jednak otwarty na jego potrzeby. Jego przeciwieństwem jest styl autorytarny, manifestujący władzę, który polega na tym, że dużo większy nacisk kładziony jest na przestrzeganie reguł niż na autonomię dziecka⁷⁰. Wydaje się, że pan de Rastignac reprezentował to drugie podejście. W przypadku pozostałych członków rodziny Eugeniusza, chociaż są oni postaciami epizodycznymi, zostały podane elementy charakterystyki oraz pewne szczegóły dotyczące ich biografii, a matka i starsza siostra Laura⁷¹ mają nawet możliwość wypowiedzenia się własnym głosem w przesyłanych studentowi listach. Pan de Rastignac jest natomiast człowiekiem bez właściwości, jedyne informacje, jakie uzyskujemy o nim z listów, brzmią: „Nie mów nic o mej prośbie ojcu, sprzeciwiłby się może; ja zaś, w razie gdybym nie dostał tych pieniędzy, stałbym się pastwą rozpacz, może samobójstwa.”⁷², „Nie mogłabym, choćby nawet szło o ocalenie Ci życia, wydobyć drugi raz tak znacznej sumy bez powiadomienia ojca, co zmąciłoby domową harmonię”⁷³. Można z nich wywnioskować, że ojciec Eugeniusza, choć łoży na edukację syna, nie udziela mu wsparcia, gdy ten pragnie zrobić coś na własną rękę, być może nawet nie zależy mu na jego szczęściu, jeśli jest pojmowane w inny sposób, niż sobie wyobraża. Płytki i trudna relacja mogła poskutkować ucieczką w mechanizm obronny przemieszczenia, polegający na „wyrażaniu w stosunku do mniej groźnego celu zastępczego uczuć, które mogłyby się okazać zagrożeniem, gdyby zostały skierowane przeciwko [lub ku – przyp. Ł.H.] faktycznemu celowi”⁷⁴. Wprawdzie przemieszczenie wiąże się na ogół z negatywnymi emocjami, jednak w tym przypadku także próba okazania ojcu ciepłych uczuć bez zachowania dystansu mogła jawić się chłopcu jako niebezpieczna. Osobą, z którą budował relację ojcowską,

⁶⁹ Por. „Oburza go konieczność podporządkowania się ich władzy, szczególnie gdy sprawują ją w sposób arbitralny. Napięcia te są przejawem buntu charakterystycznego dla okresu dorastania. (...). Większość moich pacjentów (...) opowiadało podobne historie (...). Ojciec powierzył synowi wykonanie pewnej pracy. Chłopcu nie spodobał się ton jego głosu lub też polecenie wydawało mu się krzywdzące, więc wyrażał sprzeciw. Ojca gniewało to i grożąc unosił rękę. Chłopiec nie namyślając się wiele, powalał ojca na ziemię. A potem dochodził do przekonania, że skoro upokorzył ojca, nie wypada mu pozostać w domu.”, B. Spock, *Przewodnik po życiu i miłości dla nastolatków*, tłum. J. Hera, Warszawa 1978, s. 51–53.

⁷⁰ R.J. Gerrig, Ph.G. Zimbardo, *Psychologia i życie. Wydanie nowe*, tłum. J. Radzicki, Warszawa 2006, s. 332.

⁷¹ Imię Laure nosiła także ulubiona siostra Balzaka, co stanowi kolejny, obok studiów prawniczych, element autobiograficzny wykorzystany przy tworzeniu postaci Rastignaca – por. <http://www.maremurex.net/ComedieH.html> (dostęp 12 VI 2019).

⁷² H. Balzac, *Ojciec...*, dz. cyt., s. 66.

⁷³ Tamże, s. 71.

⁷⁴ S.K. Ciccarelli, J.N. White, dz. cyt., s. 498.

jest Jan Joachim Goriot, stąd wspomniane wcześniej szacunek oraz przywiązanie, które mogłyby dziwić między innymi ze względu na odmienne osobowości oraz różnice klasowe (handlarz mąką zdobył majątek w okresie, gdy rodzina de Rastignac została go pozbawiona⁷⁵). Starszy pensjonariusz reprezentował zupełnie inny typ relacji z dziećmi, niż ten, do którego Rastignac był przyzwyczajony, co z pewnością zachwyciło i zaskoczyło studenta, został on zresztą szybko przeniesiony na znajomość z chłopcem, którego mężczyzna symbolicznie usynowił⁷⁶.

Element charakterystyki stanowi także onomastyka literacka, ponieważ nazwisko może nieść ze sobą istotne informacje dotyczące postaci. Imię Eugeniusz oznacza osobę szlachezną lub dobrze urodzoną⁷⁷. Bohatera powieści dotyczą obydwa znaczenia, ponieważ miał wiele pozytywnych cech charakteru i pochodził z rodziny szlacheckiej, choć zubożałej. Brzmienie jego imienia wywołuje także skojarzenia z geniuszem (*Eugène – génie*), co można odnieść zarówno do szczególnej inteligencji młodzieńca, jak i do jego roli kreacyjnej w utworze – wspomnianej wcześniej sugestii narratora, że wątek ojca Goriot jest istotny ze względu na zainteresowanie nim chłopca, jak również pośrednio do zmiany losu Wiktoryny przez działania Vautrina. Nazwisko de Rastignac jest dość popularne wśród szlachty francuskiej, nosiła je między innymi rodzina, która w XIX wieku przyczyniła się do budowy neoklasycznego zameczku w pobliżu Bordeaux⁷⁸. Eugeniusz pochodził z okolic miasta Angoulême, które także znajduje się na południu. Można zatem wnioskować, że pisarz wykorzystał nazwisko kojarzące mu się z arystokracją południowofrancuską, być może będące punktem odniesienia także dla jego czytelników.

W ramach podsumowania można stwierdzić, że Eugeniusz de Rastignac jest postacią pierwszoplanową, charakterem lub indywidualnością (w zależności od użytej terminologii), wprawdzie zbudowaną na popularnym wówczas schemacie młodego człowieka z prowincji pragnącego zrobić karierę w wielkim mieście, mimo to, między innymi za sprawą odniesień autobiograficznych, żywą i budzącą zainteresowanie oraz sympatię. Do jej wykreowania autor powieści posłużył się różnorodnymi technikami, należącymi do odmiennych rodzajów postaciowania, co skłania czytelnika do podjęcia wysiłku intelektualnego podczas procesu konkretyzacji bohatera. Cechy postaci umożliwiają jej także pełnienie funkcji swego rodzaju przewodnika po XIX-wiecznym Paryżu.

⁷⁵ Zob. H. Balzac, *Ojciec...*, dz. cyt., s. 47, 68–71.

⁷⁶ Tamże, s. 114.

⁷⁷ H. Łuszczynska, *Znaczenie imion (Imiona żeńskie, imiona męskie)*, Wałcz 1991, s. 55.

⁷⁸ <https://structurae.net/structures/chateau-de-rastignac> (dostęp 10 VI 2019).

BIBLIOGRAFIA

- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1983.
- Auerbach E., *Mimesis: rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 2, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 1968.
- Balzac H., *Ojciec Goriot*, tłum. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1976.
- Ciccarelli S.K., White J.N., *Psychologia*, tłum. A. Bukowski, J. Środa, Poznań 2015.
- Dybeł K., Marczuk B., Prokop J., *Historia literatury francuskiej*, Warszawa 2005.
- Encyklopedia psychologii*, red. W. Szewczuk, Warszawa 1998.
- Gerrig R.J., Zimbardo Ph. G., *Psychologia i życie. Wydanie nowe*, tłum. J. Radzicki, Warszawa 2006.
- Kasperski E., *Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień*, w: *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, Warszawa 1998.
- Łuszczżyńska H., *Znaczenie imion (Imiona żeńskie, imiona męskie)*, Wałcz 1991.
- Markiewicz H., *Postać literacka*, w: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
- Maremurex, *le coquillage littéraire : La Comédie humaine*, Balzac, <http://www.maremurex.net/ComedieH.html>
- Parvi J., *Rzeczywistość i fantazja: szkice o literaturze francuskiej XIX wieku*, Warszawa 1989.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998.
- Spock B., *Przewodnik po życiu i miłości dla nastolatków*, tłum. J. Hera, Warszawa 1978.
- Stendhal, *O miłości; Pamiętnik egotysty; Życie Henryka Brulard*, tłum. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1982.
- Structurae. International Database and Gallery of Structures*, <https://structurae.net/structures/chateau-de-rastignac>.

Idea niedopełniona, czyli mesjanizm filozoficzny Waltera Benjamina

Spotkanie z twórczością Waltera Benjamina stanowi pewne wyzwanie. Próba dialogu z kolażem zapożyczeń, biblioteką cytatów, gdzie esencja, jakże rozproszona, ukryta jest pomiędzy wersami, wymaga pewnego zdeterminowania. Pokusą badacza może być próba pokonania Benjamina jego własną bronią – stworzenia pracy nie-pracy – *Pasaży Benjaminowskich* zapożyczeń. Jednak na razie nie możemy uzurpować sobie takiego przywileju – „dopiero dla zbawionej ludzkości każdy moment jej przeszłości staje się podatny na cytowanie”¹. W oczekiwaniu na tę zbawczą rzeczywistość pozostaje nam podążać za myślą Autora rozprawy *O pojęciu historii*. Autora, który nie bał się wchodzić na grunt filozoficznie grząski. Jego myśli filozoficznej nie brak odwagi, aż zawstydzająco szczerego czerpania z dorobku teologii. Czerpania zachłannego, możliwego chyba jedynie dla człowieka, dla którego rzeczywistość teologii jest sprawą tożsamości. W tym szczególnym przypadku można zaryzykować stwierdzenie, że w osobie Waltera Benjamina urzeczywistnia się jego własna myśl. Myśl w zaskakująco płynny, naturalny, hermeneutyczno-kolisty sposób przechodząca od literatury do filozofii, od filozofii do teologii – kończąc znów gdzieś na pograniczu eseju krytyczno-literackiego. Przy czym zachowująca w tym intelektualną ostrość – Benjamin w sposób świadomy i celowy wprowadza terminologię teologiczną w dziedzinę filozofii. Na szczególną uwagę zasługuje pojęcie mesjanizmu. Choć jego ujmowanie zmieniało się wraz z intelektualną drogą Benjamina, to na potrzeby tej pracy zajmować będzie nas

¹ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, w: *Konstellacje. Wybór tekstów*, tłum. A. Lipszyc i A. Wołkowicz, Kraków 2012, s. 312.

filozoficzne jego odczytanie – mesjanizm filozoficzny. Kwestia ta wiąże się z pytaniem o możliwość ocalenia oraz znaczenie zabawienia na gruncie filozofii. O to, kim miałby być Mesjasz i jaką rolę pełniłby w tym kontekście. Zarysowywana przez Benjamina wizja możliwości takiego zbawienia, będącego tęsknotą nie tylko Narodu Wybranego, ale i pokoleń Filozofów, zdaje się w pierwszej chwili ideą złudną i niemożliwą do spełnienia. Jednak, jak zauważa w książce *Sprawiedliwość na końcu języka* Adam Lipszyc: „Jeśli działania mesjańskie mają być możliwe, w jakimś sensie czy wymiarze muszą być też zarazem niemożliwe”². Owa niemożliwość otwiera przed nami rzeczywistość „idei niedopełnionej”, czyniącej swoje niedopełnienie początkiem i celem. Będzie ona stanowić przedmiot badania tej pracy. Tym samym rozważania te sytuują się w bardziej religijnie przychylnym nurcie odczytywania myśli Waltera Benjamina, która doczekała się wielu odmiennych szkół interpretacji.

Można odnieść wrażenie, że współczesny dyskurs filozoficzny nie pozostawia przestrzeni dla teologii. Zdaje się, że jej przejawy zostały wytropione i odseparowane, zamknięte w bezpiecznych granicach filozofii religii. A jednak przecież filozofia nie została uwolniona od pytań z pogranicza eschatologii. W związku z tym myśl teologiczna, choć skrywa się pod stołem filozoficznych rozgrywek niczym garbaty karzeł³, wciąż pozostaje znacząca. Przypadek Waltera Benjamina jest szczególny. Filozof zdawał sobie sprawę z piętna archaiczności i niestosowności, jakie zyskała współcześnie dziedzina, którą się zajmował. Teologia, „dziś, jak wiadomo, jest mała, brzydka i tak czy owak nie wolno się jej pokazywać”⁴, pisze. A jednak już w pierwszej tezie *O pojęciu historii* z iście freudowską przenikliwością rozprawia się z tą filozoficzną obłudą. Prowokuje do jakże niewygodnego pytania o to, kto tak naprawdę pociąga w filozofii za sznurki. Kogo zmuszeni jesteśmy wziąć na służbę, by nieustannie wygrywać. Kto kryje się za kulisami. Wydaje się, że tym samym Benjamin zachęca do uczciwej autorefleksji, do obnażenia taktyki i jawności relacji łączących filozofię z teologią. Choć owo wzięcie teologii na służbę brzmieć może jak zaznaczenie pewnej wyższości filozofii to jednocześnie stanowi podkreślenie, że teologiczna myśl jest co najmniej potrzebna w filozoficznym rozwoju. Według Agaty Bielik-Robson, Benjamin miał reprezentować nurt intelektualny „opcji postsekularnej” – rozumianej po habermasowsku jako ponowny namysł nad udziałem religii „w kształtowaniu się zachodniej rzeczywistości” – „należał do myślicieli uprawiających filozofię

² A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka*. Czytanie Waltera Benjamina., Kraków, s. 15.

³ Por. W. Benjamin, *O pojęciu historii*, s. 311.

⁴ Tamże.

w obszarze granicznym między Atenami a Jerozolimą”⁵. To obrazowe porównanie podkreśla istotny aspekt filozoficzno-teologicznych napięć: Benjamin, będąc myślicielem skrajności, mimowolnie posiada duchową ojczyznę zarówno w Atenach, jak i w Jerozolimie. Jak ukazuje bowiem Szestow, na europejskim myśleniu ciąży jednocześnie dziedzictwo Grecji i judaizmu (Izraela?) – rozumu i wiary.

W książce *Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie* Adam Lipszyc przytacza mowę Gershoma Scholema z 1930 roku, z której wynika, że „wobec skrajnego wyjałowienia oficjalnej teologii właściwe problemy teologiczne musiały schronić się w żywiole literatury”⁶. Lipszyc podkreśla dwie istotne konsekwencje takiego przeniesienia. Po pierwsze: teologia, o której mówi Scholem, to teologia skrajnie negatywna (co jednak nie będzie miało bezpośredniego przełożenia na podejście Benjamina do teologii). Po drugie: nie chodzi tu o teologię podstępnie ukrytą pod maską literatury⁷. Implikacje te zostają pokazane na przykładzie podejścia Gershoma Scholema i Waltera Benjamina do dzieła Kafki:

Jeśli zatem Scholem twierdził, że sercem dzieła Kafki jest niemożliwe do rozszyfrowania Pismo tożsame z objawieniem, które wycofało się do stanu nicości, wedle Benjamina świat Kafki to uniwersum, gdzie Pismo zostało naprawdę utracone, ostała się więc jedynie pogłoska o prawdzie objawionej – gdzie prawda może jedynie przybrać postać pogłoski o samej sobie⁸.

Dla Benjamina pisma Kafki są „podobne do literatury”⁹. W ten sposób zostaje zaakcentowany ponadliteracki charakter jego dzieł, ich wymiar transcendujący – należący do „teologii literackich”. Dzisiaj jednak, osiemdziesiąt osiem lat po mowie Scholema, być może usprawiedliwione byłoby również stwierdzenie: koncept teologii literackich okazał się niewystarczający i poturbowana przez literaturę teologia skryła się w rozległej, zdawałoby się też niegościnniej, przestrzeni filozofii. W przewrotny sposób pozwała nam to, co czynił i Scholem, pokładać nadzieje w Benjaminie – lecz nie w jego krytyce literackiej, a w jego filozofowaniu¹⁰.

Warto zauważyć, że filozofia nie musi być jedynie siostrą udzielającą schronienia niechcianej i wyśmianej teologii. Filozofia nie tyle ma teraz możliwość korzystania z dorobku i aparatu teologii, co po prostu czyniła to nieustannie

⁵ A. Bielik-Robson, *Cienie pod czerwoną skalą. Eseje o literaturze*, Gdańsk 2016, s. 158.

⁶ A. Lipszyc, *Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie*, Budapeszt 2015, s.12.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 14.

⁹ W. Benjamin, *Franz Kafka*, w: W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc i A. Wołkowicz, Kraków 2012, s. 235, cyt. za: A. Lipszyc, *Czas wiersza*, s. 14.

¹⁰ A. Lipszyc, *Czas wiersza*, s.12.

przez ostatnie stulecia. W pracy *O pojęciu historii* Waltera Benjamina pojęcia teologiczne i filozoficzne przenikają się – zdają się należeć do wspólnego świata dyskursów. Szczególnie istotna wydaje się koncepcja mesjanizmu. Choć podejście Benjamina do judaizmu wydaje się niejednoznaczne, często wręcz nieufne, to stanowił on niewątpliwie jedno z licznych źródeł jego tożsamości. Żydowskie inspiracje w Benjaminowskiej refleksji nad mesjanizmem, nawet w jego bardziej materialistycznym ujęciu, wydają się znaczące. Oczywiście jego idea mesjańska różni się od chrześcijańskiego ujęcia mesjanizmu: „w żadnym razie nie należy wiązać z tą ideą obrazów cierpliwego oczekiwania ani chrystologicznych koncepcji zbawczej roli cierpienia”¹¹. U Benjamina świat postrzegany będzie jako niedopełniony, czy nieprzygotowany – zaś z objawienia wypływa nakaz czynu, bowiem podjęte działania o „mesjańskim charakterze” mają przyczynić się do naprawy stworzenia¹². Nadejście Mesjasza ma wydarzyć się w czasie – w związku z tym jest nierozzerwalnie związane z biegiem dziejów. Zapewne dlatego rozpatrywane było w kontekstach społeczno-politycznych. Jak zauważa Emmanuel Lévinas w *Tekstach mesjanistycznych*, „nadejście Mesjasza zawiera element irracjonalny, a przynajmniej coś, co nie zależy od człowieka, co pochodzi z zewnątrz: rozwiązanie sprzeczności politycznych”¹³. Ten element irracjonalny ukazuje przepaść pomiędzy naszymi czasami – a więc i naszym myśleniem i postrzeganiem – a erą mesjańską. „W samą strukturę naszej zbawczej aktywności musi być wpisana wieczna niedosiężność celu, bez niej bowiem działalność ta nie mogłaby prowadzić ku naprawdę transcendentnemu Królestwu”¹⁴. Mesjasz jawi nam się jako drastycznie od nas różny. Jego Inność wskazuje na przepaść między tym co teraz, a tym co oczekiwane. Paradoksalność tej inności łączy się z paradoksalnością naszego oczekiwania. „Mesjasz przychodzi tylko do tego, kto oczekuje. Nie istnieje obiektywne wyzwolenie. Nie ma mesjanizmu dla nietoperza!”¹⁵.

W *O pojęciu historii* Benjamin pisze: „jak każdemu pokoleniu przed nami, dana jest nam słaba mesjańska siła, do której przeszłość zgłasza roszczenia”¹⁶. Ten zwrot ku przeszłości zdaje się być nieodzownie związany z Benjaminowską koncepcją roli narracji historii. „Historia jest przedmiotem konstrukcji, której miejscem nie jest czas jednorodny i pusty, lecz czas

¹¹ Tenże, *Sprawiedliwość na końcu języka*, s. 14.

¹² Tamże.

¹³ E. Lévinas, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, tłum. A. Kuryś, Gdynia 1991, s. 67.

¹⁴ A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina.*, Kraków, s. 14–15.

¹⁵ E. Lévinas, *Trudna wolność*, s. 95.

¹⁶ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, s. 312.

wypełniony Teraz”¹⁷. Wzajemne oddziaływanie i zależności pomiędzy przeszłością i przyszłością kulminują w krótkim i ulotnym Teraz. Tym, co może być kluczem zarówno do idei mesjańskiej, jak i do idei historii, jest sposób pojmowania czasu w judaizmie. Czasu, który, jak pisze Heschel, jest „wiecznością w przebraniu”¹⁸. Który żydzi nieustannie celebrują w postaci wielu świąt oraz cotygodniowych obchodów Szabatu. Czas jest również nierozzerwalnie związany z oczekiwaniem, a jego religijne wywyższenie ma inklinacje profetyczne, wiąże się z nadzieją, że nastanie w końcu ta szczególna chwila w *czasie* – „mesjański koniec dni”¹⁹. Słynna metafora Anioła historii, który ożył dla Benjamina z obrazu Paula Klee, jest wyrażeniem napięcia towarzyszącego rozważaniom nad czasem. Jego zwrócona ku przeszłości twarz wpatruje się i w nas. To my toniemy w nieustannie piętrzących się gruzach dziejów. I zza pleców Anioła historii chciwie wypatrujemy przyszłości²⁰.

Jednak to przeszłość – historia, odgrywa w judaizmie szczególną rolę. Kulturowanie pamięci ma uczynić Teraz przedsionkiem do lepszego jutra. „Przeszłość niesie w sobie sekretny wskaźnik, który odsyła ją ku zbawieniu”²¹, pisze Benjamin. Objawienie, które jest teraz jedynie „pogłoską o samym sobie”, wydarzyło się właśnie w przeszłości. A jednak przecież nie mamy wyboru, jesteśmy uwikłani w rzeczywistość tu i Teraz. Wrzuceni w dzieje – porzuceni w świecie pogłosek, domysłów i półprawd, zagubieni w teraźniejszości – momencie w którym „czas zatrzymuje się i zamiera w bezruchu”²².

Chyba każdy wnikliwy czytelnik też *O pojęciu historii*, rozważający je w kontekście dziejów zbawienia, musiał kiedyś zadać sobie pytanie, jak ma się ta idea mesjańska w stosunku do przewijającego się w tym dziele wątku marksistowskiego. Pytanie graniczące z przekonaniem, czy to nie właśnie w marksizmie upatrywał Benjamin owego wybawienia z niedopełnienia. Zbawienia na gruncie filozoficznym. Jak pisze Hannah Arendt w książce *Ludzie w mrocznych czasach*: „Benjamin był prawdopodobnie najosobliwszym marksistą, jakiego wydał ten dość bogaty w osobliwości ruch”²³. Fascynacja Benjamina marksizmem oparta była na koncepcie polegającym na tym, że:

¹⁷ Tamże, s. 320.

¹⁸ A.J. Heschel, *Szabat i jego znaczenie dla współczesnego człowieka*, tłum. H. Halinkowski, s. 43.

¹⁹ Tamże, s. 131.

²⁰ Por. W. Benjamin, *O pojęciu historii*, s. 316.

²¹ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, s. 312.

²² Tamże.

²³ H. Arendt, *Ludzie w mrocznych czasach*, tłum. A. Wołkowicz, Gdańsk 2013, s. 202.

strona duchowa i jej postać materialna wchodziły w siostrzany związek, tak intymny, iż bodaj wszędzie wolno się było dopatrywać odpowiedników, *correspondance*, które, jeśli tylko zostały prawidłowo przyporządkowane, rozjaśniały się nawzajem i objaśniały, i w końcu nie wymagały już interpretacyjno-wyjaśniającego komentarza²⁴.

To jakże pięknie nierealne marzenie, niedopełnione światem, zdaje się być bliskie każdemu człowiekowi religii – wyraża zmęczenie podziałem na sacrum i profanum, tęsknotę za jednością. Zdaje się, że Benjamin urzeczony był szczególnie teorią nadbudowy Marksa, którą jednak rozumiał w kontekście heurystyczno-metodycznym²⁵. W trzecim tomie *Głównych nurtów marksizmu* Kołakowski zauważa: „z wszystkich znanych pisarzy szkoły frankfurckiej był on tym, którego więź z marksizmem była najluźniejsza”²⁶. I dalej: „nie wydaje się, by Benjamin, mimo okazjonalnych deklaracji, miał z marksizmem wiele wspólnego”²⁷. Tym, co jednak sugeruje silniejsze, ideowe konotacje z marksizmem jest przewijający się przez *O pojęciu historii* termin „materializm historyczny”. Kołakowski pisze, że Benjamin uważał się przez dłuższy czas za wyznawcę tej teorii, choć pojmował ją na swój własny sposób²⁸. „Wydaje się, że usiłował on wcielić materializm historyczny do własnej teorii kultury, którą wypracował był sobie przedtem i która z marksizmem nic wspólnego nie miała”²⁹. A zatem byłoby to instrumentalne wykorzystanie tej koncepcji: „traktował materializm historyczny jako taki rodzaj kodu, który może służyć do odsłaniania zaszyfrowanych sensów historii”³⁰.

Jednak wątki mesjanistyczne nie są przecież marksizmowi obce. Jak pisze Eliade w *Sacrum a profanum*, Marks przywołał ponownie jeden z największych mitów eschatologicznych świata azjatycko-śródziemnomorskiego: „zbawczą rolę sprawiedliwego («wybranego», «pomazańca», «niewinnego», «posłańca» – w naszych czasach: proletariatu), którego cierpienia są powołane do tego, by zmienić ontologiczny stan świata”³¹. Jednak Marks nie poprzestaje na tym i łączy ów mit z ideą, czy mówiąc pojęciami Eliadego: „ideologią mesjańską”. Eliade mówi o „profetycznej i soteriologicznej

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, t. 3, Warszawa 2009, s. 345.

²⁷ Tamże, s. 350.

²⁸ Tamże, s. 349.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2008, s. 224.

roli, jaką [Marks] przydziela proletariatowi”³². Łączy się ona z nadzieją końca historii – eschatologicznego końca dziejów³³. Według Kołakowskiego Benjamin miał wierzyć „w wyzwolicielski potencjał proletariatu, ale proletariatus występował dlań raczej jako nosiciel kultury przyszłej, która by mogła odbudować wartości, ginące razem z upadkiem mitów, nie zaś jako organizator nowych stosunków produkcji”³⁴. Choć w *O pojęciu historii* używana jest terminologia związana z myślą marksistowską to wydaje się, że służy ona kreacji świata ideowo innego – benjaminowskiego.

Natomiast tym, co pociągało Benjamina w komunizmie, była „idea nieciągłości dziejów” – i to w niej można by upatrywać pewnych konotacji z ideą mesjańską³⁵. Jak pisze Kołakowski:

Kojarzył tę ideę nieciągłości z tradycją żydowskiego mesjanizmu i wbrew marksizmowi uważał, że eschatologia czysto immanentna jest niemożliwa, że eschaton nie może zjawić się jako naturalna kontynuacja dotychczasowego potoku zdarzeń, ale musi wkroczyć przez dziurę w czasie, właśnie jak Mesjasz³⁶.

Benjamin nazwie to „małą furtką, przez którą mógł wkroczyć Mesjasz”³⁷. Wydaje się, że owo wyczekiwane wybawienie musi nadejść z zewnątrz, co zdaje się podkreślać rolę i konieczność transcendencji.

Analiza ta pokazuje, że zakwalifikowanie Waltera Benjamina jedynie do opcji marksistowskiej byłoby zbyt dużym uproszczeniem. Jednocześnie, nurt ten pozostawał dla niego niewątpliwą inspiracją, w której zdawał się pokładać nadzieje. Przytoczone fragmenty oraz komentarze obrazują, że Walter Benjamin, wpisując marksizm do koła swojej twórczości, przyciął go wedle własnej miary, zapożyczając od niego istotną również dla tych rozważań możliwość przekucia religijnej koncepcji mesjanizmu w mesjanizm rozumiany w sposób bardziej filozoficzny.

Jeśli jakaś forma zbawienia miałaby być możliwa na gruncie filozofii, pojawia się pytanie o figurę Mesjasza. Czytając *O pojęciu historii* domyślamy się, że w takiej roli mógłby widzieć Benjamin genialnego dziopisarza, kronikarza ludzkości, być może – materialistę historycznego. Wyczekiwanego przez Benjamina twórcę nowego pojęcia historii, które sprostалоby nieustannie trwającemu stanowi wyjątkowemu³⁸.

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 225.

³⁴ L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, s. 350.

³⁵ Tamże, s. 349.

³⁶ Tamże, s. 350.

³⁷ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, s. 322.

³⁸ Tamże, s. 315.

Ta figura Wybranego, znającego się na najbardziej niepozornych ze zmian, rozpoznającego w przeszłości zapowiedź teraźniejszości, uchwytnego obraz przeszłości, w jakiej zjawia się ona w chwili niebezpieczeństwa³⁹, mającego pełną świadomość, że „gdy wróg zwycięży, zmarli także nie będą bezpieczni”⁴⁰, jest uosobieniem idei mesjańskiej o filozoficznym zabarwieniu. Jednak, rola jaką ma do odegrania Mesjasz wciąż pozostaje nie do końca jasna. Z pewnością następuje odejście od religijnego sensu tej figury. Chyba że to filozofia, wraz z ukrytą za kulisami teologią stanowić by miała nową religię Współczesności. Być może rolą dziejopisarza byłoby stworzenie nowej dziejowej jedności, poprzez „rozerwanie [starego] kontinuum historii”⁴¹. Osądzenie dziejów, oświecenie umysłów, nastanie Prawdy, która nie będzie już tylko „pogłoską o samej sobie”. O *pojęciu historii* nie rozstrzyga tej kwestii – pozostawia tę ideę niedopełnioną.

Sprawokowane przez Benjamina rozważania nad zbawczym sensem filozofii, nad możliwym wybawieniem z wielości dyskursów, nad dopełnieniem niedopełnionego, są dla młodego adepta tej sztuki ideą pociągającą. Rodzi się pokusa, by podjąć próbę nakreślenia pewnej możliwości ich rozwiązania. Propozycji, która inspirowana byłaby wszechstronnością Waltera Benjamina. Czerpiącej z zamięłowania, które zdawało się stanowić kwintesencję również jego egzystencji – kolekcjonowania cytatów. Chorobliwej wręcz miłości do literatury. Nie bez powodu Kołakowski nazywa Benjamina „jednym z najwybitniejszych krytyków literackich niemieckich epoki międzywojennej”⁴². W jakże przewrotny sposób, na drodze od teologii przez literaturę ku filozofii, znów trafiamy w objęcia Logosu. Lecz przecież to właśnie literatura jest przestrzenią, gdzie filozofia zostaje poddana próbie, gdzie abstrakcyjne idee nabierają autentyczności, spotykają się z przyziemnie ludzkim życiem. W związku z tym, może to literatura mogłaby stanowić przestrzeń zbawczej rzeczywistości dla miłośników mądrości. Wciąż pozostaje pytanie o Mesjasza – Zbawcę filozoficznego. Czyżby miałby nim być genialny poeta, dramaturg, powieściopisarz. Koncepty te zdają się dla filozofii niewystarczające. Nieprzystające do wielowymiarowości tej dziedzin. Oznaczać by to mogło, że wybawienie nadejść może jedynie z dialogu z wielością. Z przerywania dziejowego monologu zwycięzców i rozpoczęcia „czesania historii pod włos”⁴³.

³⁹ Por. tamże, s. 313–314.

⁴⁰ Tamże, s. 314.

⁴¹ Tamże, s. 321.

⁴² L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, s. 345.

⁴³ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, s. 315.

Z pokornego odpokutowania barbarzyństw przeszłości, w celu spotkania z Innością nadchodzącego jutra. Wiązałoby się to z przyjęciem owego ciężącego niedopełnienia. Uznaniem, że mesjanizm filozoficzny, właśnie dzięki niemu, nieustannie trwa i się odnawia. Że nie jest punktem w czasie, ale towarzyszem dziejów. Wyzwalając z chęci dopełnienia niedopełnialnego.

Chyba nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że twórczość Waltera Benjamina jest uosobieniem swoistości. Jego zawiły sposób dialogu z odbiorcą oraz na wskroś osobiste podejście do terminów z pozoru zrozumiałych zmuszają czytelnika do wielokrotnego przededefiniowywania własnego słownika. Ukazuje on nam, że możliwe jest zerwanie z utartym podziałem dziedzin. Że zależności między filozofią, teologią i literaturą mogą być dla nich wzajemnie zbawienne. Okazuje się, że wyrosła z teologii żydowskiej idea mesjańska, może stać się terminem użytecznym dla filozofii. Pragnienie zbawienia od niedopełnienia okazuje się wspólne – zawiązuje wspólnotę oczekujących. Dokonane przededefiniowanie mesjanizmu ukazuje jego szczególną wartość. Gdy przestanie on znajdować się jedynie na piedestale utopii, okazuje się prawnomocną propozycją ratunku dla filozofii. Jednak zaczyna on teraz funkcjonować jako termin odseparowany od pojęcia Mesjasza. Wśród wielu możliwych proroków mesjanizmu filozoficznego wydaje się brakować miejsca dla Jednostki Wybranej. I wbrew pozorom może to być dobra wiadomość, ponieważ oznacza, że w filozofii nie ma miejsca na dziejowe monologi – jej przyszłością jest dialog. Ryzykowne byłoby zwać Benjamina dialogikiem – lecz jak najbardziej w kolażu jego dzieła przewija się jako postulat konieczność dialogu z tym, co niedopełnione. A przecież jedynie dzięki temu niedopełnieniu, zawiązać się może dialog.

BIBLIOGRAFIA

- Arendt H., *Ludzie w mrocznych czasach*, tłum. M. Godyń, A. Kopacki, H. Krzeczowski, A. Pokojska, E. Rzanna, A. Wołkowicz, Gdańsk 2013.
- Benjamin W., *O pojęciu historii*, w: *Konstelacje: Wybór tekstów*, tłum. A. Lipszyc i A. Wołkowicz, Kraków 2012.
- Bielik-Robson A., *Cienie pod czerwoną skalą. Eseje o literaturze*, Gdańsk 2016.
- Eliade M., *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, Warszawa 2008.
- Heschel A.J., *Szabat i jego znaczenie dla współczesnego człowieka*, tłum. H. Halinkowski, Kraków 2015.
- Kołakowski L., *Główne nurty marksizmu T3.*, Warszawa 2009.
- Levinas E., *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, tłum. A. Kuryś, Gdynia 1991.
- Lipszyc A., *Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie*, Budapeszt 2015.
- Lipszyc A., *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków 2012.

THE LAW AND POLITICS

The idea of political activity of judges raises many controversies and nowadays this problem seems to be especially burning. But it is not an exclusively contemporary difficulty in any way. The question whether the judicial task is political in its nature constitutes one of the most fundamental axes of discussion between various theories of law, with answers ranging from the radical no of hard positivism to the unconcerned yes of legal realism. According to the positivists, a judge is only a passive mediator between law and society, and this eliminates in advance not only any influence of a judge's political orientation on the process of interpretation, but the mere possibility of interpretation itself. On the other hand, in realists' eyes every judicial sentence is primarily the result of political ventures and a just verdict is possible if and only if the requirements of equity are convergent with a judge's political goals. Undoubtedly, the picture presented is highly simplified, but it portrays quite well the controversies connected with the problem of political ruling.

To be honest, the reality seems to support the iconoclastic theses of legal realists. In addition, political engagement of judges is not only the bottom which the sublime ideal of judicial independence hits but it resides, to some extent, in the structural foundations of the judiciary. In the Polish legal system the National Council of the Judiciary is a constitutional body whose main duty is to guard the independence of courts and judges. Even in its previous shape (the current structure of the Council as unconstitutional cannot be the subject of any systematic consideration) as much as one third of the Council's representatives were members of the legislature and the

government, and 75 percent of these members belonged to the ruling party.¹ It seems that wolves were placed to be the guardians of sheep. In the United States judges of the Supreme Court are commonly divided into two political categories – the conservatives and the liberals. And every well-informed citizen has some knowledge about the worldview presented by each of them. The struggle for placing representatives of one's own political orientation in the Supreme Court is an overt struggle for a specific character of judicial decisions. The same motivations stand behind the explicit dispute about the shape and members of the Polish Constitutional Tribunal.

However, the mere fact that apoliticism is not the property which pertinently describes the judiciary does not mean that it should not be seen as a certain ideal which should guide the activity of judges. If we want our considerations to be comprehensive, we must confront the question: should a judge think and act *politically*? And, first of all, is an apolitical decision even possible? I believe that the answer to both of these questions must be negative. But let us think for the moment what does the term *political* really mean and what is its relation to law?

Francesco Viola, an Italian scholar and jurist, describes the law as an undertaking which is aimed at guaranteeing a better and more successful life in a society and whose point is to serve justice.² Hans-Georg Gadamer, inspired by an ancient tradition, links the question of justice with the problem of the best form of government and the structure of state.³ These definitions highlight the organizational function of the law which can be perceived as a tool for protecting the society's well-being. This task comes down to the concept of politics. For Aristotle, politics is indeed nothing else but an unceasing concern about the well-being of righteous people – and the law is the basic means of embodying this concern.⁴ Gadamer believes that such a political orientation is especially distinctive not for the *positive law* but for the *applied law*. That is, for the author of *Truth and Method* every lecture (and it pertains also to the legal texts) is at the same time a concretization of the content. And every concretization is

¹ On the basis of the archival website of the National Council of the Judiciary: <http://www.krs.pl/pl/o-radzie/sklad-i-organizacja> (as at 15.05.2016).

² F. Viola, *Legal Hermeneutics and Cultural Pluralism*, [in:] B. Melkevik (red.), *Standing Tall. Hommages à Csaba Varga*, Budapest 2012, pp. 479–480.

³ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, Warszawa 2013, p. 718.

⁴ Aristotle, *Nicomachean Ethics*, Oxford: Clarendon Press, 1925; <http://classics.mit.edu/Aristotle/nicomachaen.2.ii.html> [dostęp 25.09.2019 r.]; Aristotle, *Politics*, Urbana, Illinois: Project Gutenberg, 2009; <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1653/pg1653-images.html>. [dostęp 25.09.2019 r.].

inherently political.⁵ Nobody is able to predict what will happen with the text they read, or what will result from it. Only a conscientious interpreter can make the dead word speak in the current reality of our life, and only such an interpretation can answer the prevailing needs and desires of the community of which she is member.

The modern definitions of politics are slightly different and certainly less idealistic. According to Gulczyński, politics is an activity which aims at overcoming the conflicts of interest and coordinating the behavior of various social groups. In general, the main purpose of politics is to shape and protect social order.⁶ From such a perspective the judicial work is indeed an emanation of politics as its judicial tasks have two main dimensions:

- conciliation – judges should justly reconcile and protect different social values (this is mainly the function of constitutional judiciary) or the interest of different sides of litigation (in the case of common and administrative courts);
- state-building – judges should give the legal institutions defined in the positive law their final shape according to the constitutional principles and the value of common good.

PHRONESIS AND LEGAL INTERPRETATION

The definitions quoted above suggest that the political activity has a prevalently practical character. Hence, this is the domain of the Greek *phronesis*. In the ancient thought *phronesis* was perceived as the basic virtue of practical life – it was the capability of proper orientation in the human issues⁷. Aristotle gives the following definition of *phronesis*:

We may grasp the nature of prudence [*phronesis*] if we consider what sort of people we call prudent. Well, it is thought to be the mark of a prudent man to be able to deliberate rightly about what is good and advantageous...But nobody deliberates about things that are invariable...So...prudence cannot be science or art; not science [*episteme*] because what can be done is a variable (it may be done in different ways, or not done at all), and not an art [*techne*] because action

⁵ H.-G. Gadamer, *Prawda...*, op.cit., p. 217.

⁶ M. Gulczyński: *Polityka – jej funkcje i rola w życiu społecznym*, [w:] W. Czyżowicz [red.]: *Materiały pomocnicze do studiowania marksistowskiej teorii polityki*, Warszawa 1980.

⁷ Z. Pańpuch, *Fronesis*, [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, <http://www.ptta.pl/pef/pdf/f/fronesis.pdf> (access: 29.01.2019).

and production are generically different. For production aims at an end other than itself; but this is impossible in the case of action, because the end is merely doing well. What remains, then is that it is a true state, reasoned, and capable of action with regard to things that are good or bad for man. We consider that this quality belongs to those who understand the management of households or states [emphasis added - M.K.] [N.E. 1140a24-1140b12].

Gadamer develops this definition: “the practical wisdom, *phronesis*, is the wisdom of different kind. It means, first of all: it is always oriented at the concrete situation”⁸. The judicial activity is an example of exactly such a practical wisdom. Its aim is to concretize the abstract and general law in order to make it applicable to the particular circumstances of a specific legal case. And this concretization must be done in such a way that it guarantees overcoming the conflicts of interest and coordinating the behavior of various social groups, and that it furthers what is good and advantageous. And this is what politics is about.

We can conclude from the above considerations that *being political* is not so much the domain of positive law as of the *law in action*. The main characteristic of the latter is its concreteness, which means that it responds to the specific circumstances of every legal case, it resolves specific conflicts which have come into existence at a specific time among specific sides. Legal interpretation is always concretization, and concretization is always a *decision*.

Here we arrive at the next source of politics. There is no legal interpretation which would not express certain views and values avowed by a particular judge. In other words there is no *objective interpretation* which we can be sure about due to the historic achievements of philosophical and legal hermeneutics. Everything we read is filtered by the totality of our opinion, by subjective meanings we ascribe to the objectively existing words.

Joseph Raz, a Jewish legal philosopher, an Oxford scholar and a student of Herbert Hart, claimed:

(...) A diversity of reasons can lead to interpretive pluralism, which is, of course, entirely consistent with the objectivity of interpretation: Reasons in general, and interpretive reasons are no exception, are objective factors, about which we can be right or wrong⁹.

The political character of concretization does not mean that the judicial care about the execution of any party platform, but that they care about

⁸ H.-G. Gadamer, *Prawda...*, op.cit., p. 50–51.

⁹ J. Raz, *Why to interpret*, „Ratio Juris” December 1996, Vol. 9, Issue 4, p. 356.

the compliance of judicial decisions with the principles of freedom or solidarity. The point here is not that they are acting in the interest of any particular individual or organization but of the society as a whole. And the decisions which aim at the common good are political *per se*, as Aristotle teaches us.

DWORKIN'S ANSWER

An invaluable contribution to the debate concerning the political character of judicial activity has been made by Ronald Dworkin. According to his theory of law as integrity, any legal system consists of two basic categories of normative entities, and these are (1) rules and (2) standards¹⁰. The former “apply in an all or nothing fashion”. The rule regulating the amount of alcohol which you can legally carry across the border is an example of that. Either we carry the exact allowed amount or less and we do not need to be afraid of any legal consequences, or we exceed this limit which makes us liable to criminal sanction. *Tertium non datur*. Standards can be subdivided into two further categories: norms concerning our rights, i.e. (2a) principles (e.g. freedom of speech or equality in law), and norms pertaining to public affairs, i.e. (2b) policies (e.g. the directions of economic development or functioning of the healthcare system). Contrary to rules, standards can be fulfilled to only some degree. Hence, we can safeguard the right of an unborn child to life and, at the same time, we can protect the right of a woman to self-determination and then, without any contradiction, we can restrict one of these rights at the expense of another when we give a judicial decision in a case concerning abortion. I will not present the details of Dworkin’s theory here, nevertheless I would like to point at certain significant conclusions reached by the American philosopher.

First, according to Dworkin, both categories of standards, not only policies, are of political character. We have no doubts about it when we think about the ongoing debate about the right to abortion. Dworkin is right when he considers the Constitution of the United States (and the same could be said about the Polish Constitution), an act which implies certain political program which should be correctly reconstructed by a judge (in Dworkin’s theory this judge is called Hercules – a giant who is aware of the *modus operandi* of the whole legal system and of all relationships existing among its parts). Such a reconstruction is called by Dworkin ‘the

¹⁰ R. Dworkin, *The Model of Rules*, “Faculty Scholarship Series”, Paper 3609, 1967.

constitutional theory'.¹¹ Hence, the main task of a judge is to recognize all the rights considered fundamental by the authors of the Constitution (and those are actually the People of the United States), what hierarchy is established between them and in what way they can be restricted by each other. However, it is not possible to answer the above questions *in abstracto* – the answers must be grounded in the particular circumstances of each single case. In every such case the result of balancing the principles can be different. According to the theory of law as integrity, well understood *politicism* is nothing more and nothing less than embedding the whole process of interpretation in the reflection on the *principles* and not in the compliance of the judicial decision with *policies*, although Dworkin admits that in many cases a clear distinction between these two types of standards cannot be made.¹² The measure of success of this undertaking is the level of compliance between judicial assessment on the one hand, and the values embedded in the law and evincing throughout the history of case law on the other.

Dworkin claims that a society is truly democratic only if an individual is aware that the shape of her relation both with other citizens and with the government is based on the principle of justice. And along with others, as a community, she debates over the ongoing demands of this justice. In such a dialogical space an individual can make claims concerning her rights and be sure that her needs will be considered and included in the broader discourse pertaining to the norms accepted by a particular collectivity¹³. The conclusion made by Dworkin is clear – in order to recognize properly the public views on the importance and hierarchy of specific values, we need a forum where the incessant dialogue between the representatives of the judiciary and the members of the community would be held. And again, such a forum would necessarily be political, as it will be a space for the discussion on the shape of law, society, and the relation between them.

¹¹ See: R. Dworkin, *Taking rights seriously*, Cambridge, Massachusetts 1978, p. 185 et seq.

¹² R. Dworkin, *A Matter of Principle*, Cambridge, Massachusetts 1985, p. 100.

¹³ *Ibidem*, p. 32: „I conceded that a society devoted to that conception of the rule of law may pay a price, certainly in efficiency and possibly in the communitarian spirit that too much concern with law is supposed to cripple. But that society makes an important promise to each individual, and the value of that promise seems to me worth the cost. It encourages each individual to suppose that his relations with other citizens and with his government are matters of justice, and it encourages him and his fellow citizens to discuss as a community what justice requires these relationships to be. It promises a forum in which his claims about what he is entitled to have will be steadily and seriously considered at his demand”.

The practical wisdom enabling judges to be the moderators of such a discussion, this never-fading virtue of *phronesis*, should be focused, as it was said, primarily in the process of interpretation. But a success of the interpretative enterprise is impossible without the engagement of certain views on public values and need. We should protect the political freedom of judges as far as it is indispensable for making the state a *better and more advantageous* place for all of its citizens according to the direction delineated by the constitutional principles, and within the limits set by positive law.

BIBLIOGRAPHY

- Aristotle, *Nicomachean Ethics*, Oxford: Clarendon Press, 1925; <http://classics.mit.edu/Aristotle/nicomachaen.2.ii.html> [dostęp 25.09.2019 r.].
- Aristotle, *Politics*, Urbana, Illinois: Project Gutenberg, 2009; <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1653/pg1653-images.html>. [access: 25.09.2019 r.].
- Dworkin Ronald, *Taking rights seriously*, Cambridge, Massachusetts 1978, p. 185 et seq.
- Dworkin Ronald, *A Matter of Principle*, Cambridge, Massachusetts 1985
- Dworkin Ronald, *The Model of Rules*, "Faculty Scholarship Series", Paper 3609, 1967.
- Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda*, Warszawa 2013
- M. Gulczyński: *Polityka – jej funkcje i rola w życiu społecznym*, [w:] W. Czyżowicz [red.]: *Materiały pomocnicze do studiowania marksistowskiej teorii polityki*, Warszawa 1980
- Pańpuch Zbigniew, *Fronesis*, [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, <http://www.ptta.pl/pef/pdf/f/fronesis.pdf> [access: 29.01.2019].
- Raz Joseph, *Why to interpret*, „Ratio Juris” December 1996, Vol. 9, Issue 4.
- Viola Francesco, *F. Viola, Legal Hermeneutics and Cultural Pluralism*, [in:] B. Melkevik (red.), *Standing Tall. Hommages à Csaba Varga*, Budapest 2012.

ROZWAŻANIA WSTĘPNE

„*Dziennik Iwaszkiewicza* jest dziełem monumentalnym, choć składniki tej budowli dość kapryśnie rozrzucone są w czasie, a nadto kłóć się z cnotą regularności i solenności pisarskiej”¹ – pisze Andrzej Gronczewski w wydanym pod jego redakcją dzienniku Iwaszkiewicza. Publikację tę rozpoczynają zapisy autorstwa zaledwie siedemnastoletniego człowieka, który relacjonuje przebieg swoich dni, a także opisuje kontakty z rówieśnikami i odbyte z nimi rozmowy. W tych fragmentach czytelnik otrzymuje obraz młodej i wrażliwej osoby, która próbuje zrozumieć swój sposób przeżywania świata oraz zastanawia się nad sytuacją społeczną. Już w pierwszym zapisie Iwaszkiewicz informuje domniemanego czytelnika (nawet jeśli za jedyne go odbiorcę diariusza przyjmuje tylko siebie samego) o powodach, dla których zdecydował się na prowadzenie dziennika. Skłoniło go do tego miłe uczucie pozostałe po lekturze odnalezionych właśnie zapisków, które prowadził w 1908 roku. Pod wpływem tego zdarzenia postanowił powrócić do działalności diarystycznej. Ten najwcześniejszy dziennik nie zachował się, ale informacja o jego istnieniu dowodzi, że regularne spisywanie refleksji było dla Iwaszkiewicza aktem naturalnym, swymi początkami sięgającym czasów wczesnej młodości pisarza. „Monumentalny” dziennik zawiera więc ślady prawie całego życia Iwaszkiewicza, a pomysł na tę aktywność powstał na długo przed jego literackim debiutem.

¹ A. Gronczewski, *Ciemne ścieżki i jasne polany*, w: J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, pod red. A. Gronczewskiego, oprac. i przyp. A. i R. Papiescy, Warszawa 2010, s. 8.

Dziennik Iwaszkiewicza cechują niekompletność i nieregularność. Pełne egzaltacji młodzieńcze notatki z 1911 roku szybko się urywają, a następujący po nich zapis pochodzi już z pełnego niepokoju okresu tuż przed wybuchem I wojny światowej. Fragment ten jest chaotyczny, pełen wyrazów troski o los najbliższych i niejasnych przeczuć co do zbliżających się dni. Z następnej epoki – dwudziestolecia międzywojennego – nie ma żadnych śladów. Do końca też nie wiadomo, czy artysta w tym okresie kontynuował zapiski.

„Dzięki notatce z lat po II wojnie dowiadujemy się (...), że poeta pisał dziennik w okresie dwudziestolecia, lecz zeszyty owe spłonęły jako ofiara działań wojennych w Warszawie.”² – wyjaśnia Gronczewski i zaraz dodaje – potem składa Iwaszkiewicz wyznanie o dość wątpliwym, ryzykownym charakterze. Wyjaśnia, że nie pisał tych dzienników, że wcale się nie spaliły. Że to wyznanie złożył gwoli ironicznego, groteskowego udziału w powszechnej, dookolnej aurze skargi, ofiary, daremnej zatury.³

Istnienie zapisków z tego czasu jest więc niepewne. Odbicie w dzienniku znajduje dopiero okres II wojny światowej. Po 1949 roku zapisy układają się już w sposób ciągły i regularny. Iwaszkiewicz jest wówczas osobą dojrzałą, o dużym dorobku literackim, ustalonej pozycji twórczej i społecznej. Jego podejście do pisania dziennika jest zupełnie inne niż w 1911 roku. Nadal jest to jednak intymny zapis doświadczeń i próba zrozumienia swojego miejsca w świecie. Gorzkie refleksje dotyczące własnej skończoności, starości i ograniczeń przeplatają się z częstymi opowieściami o rodzinie i sytuacji w domu – „*une maison*, nie *la maison*”. Czysto osobiste opowieści prowadzą często do uniwersalnych przemyśleń dotyczących kondycji kultury i dziedzictwa europejskiego. Pisarz wiele miejsca poświęca opisom dzieł sztuki, z którymi obcuje. *Dzienniki* są więc nie tylko studium Iwaszkiewicza jako artysty, ale także jako odbiorcy tekstów kultury. Jak przekonuje Aleksandra Giełdoń-Paszek, był to konsument dość kapryśny: „Uzależniał swe wybory estetyczne od chwilowych nastrojów, często też bywał przekorny i kierował się indywidualnymi, nieuzasadnionymi uprzedzeniami”⁴. Mimo tego był to jednak odbiorca świadomy i obyty. Gruntowne wykształcenie muzyczne, które zdobył w młodości⁵, dawało mu zaplecze

² Tamże, s. 10.

³ Tamże.

⁴ A. Giełdoń-Paszek, *Obywatel Parnasu. Sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2014, s. 10.

⁵ „Czteroletnia nauka w szkole muzycznej Marii Diomidi dobiegła wówczas [w 1913 r.] końca i autor *Sonetów fortepianowej* ubiegał się o przyjęcie do Konserwatorium Kijowskiego. Na egzaminie grał Jana Sebastiana Bacha *Preludium i fugę e-moll* (BWV 548) i został zakwalifikowany do klasy prowadzonej przez Borysa Kamczatowa”. Cyt. za: R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012, s. 157.

do pogłębionego spojrzenia na dzieła z tego obszaru sztuki. W przypadku plastyki, pomimo rozpoczętych studiów z historii sztuki⁶ i doskonałego rozeznania, nie miał spojrzenia profesjonalisty⁷. Motywy i inspiracje malarskie pojawiają się jednak w jego twórczości równie często jak muzyczne. Są to ślady spotkań z wytworami kultury i próby ich przetworzenia. W *Dziennikach* obserwować można swoiste tête-à-tête XX-wiecznego estety z dziełem i związane z tym przeżycia.

Przedmiotem tej rozprawy będą refleksje na temat sztuki, które Iwaszkiewicz zawarł w *Dziennikach*, . Autorka zaprezentuje, jak różnorodny był stosunek pisarza do poszczególnych dzieł i jakie prowokowały one w nim przemyślenia. Ze względu na obszerność materiału badawczego wykorzystane zostaną jedynie zapisy pochodzące z lat 1949–1956⁸. Szczególna uwaga zostanie poświęcona refleksjom Iwaszkiewicza płynącym z obcowania z przykładami sztuk plastycznych oraz z relikta-
mi kultury materialnej.

SPECYFIKA DZIENNIKA JAKO FORMY LITERACKIEJ

Przy opisie refleksji zebranych w *Dziennikach* należy uwzględnić specyfikę dziennika jako formy literackiej. Należy on do obszaru literatury niefikcjonalnej. Dziennik to ciąg prowadzonych regularnie zapisów, zróżnicowanych pod względem tematów i struktury, które mogą mieć charakter dokumentujący lub bliski wypowiedzi literackiej⁹. Dziennik intymny określa się jako jedną z jego odmian, a za wyróżnik uznaje się skupienie na przeżyciach osobistych i jednostkowości autora. Odbiorca ma podczas lektury „rekonstruować osobowość” twórcy¹⁰. Polscy badacze szeroko rozpowszechnioną kategorię „dziennik intymny” często zastępują terminem „dziennik osobisty”¹¹, ze względu na jego szerszy

⁶ R. Romaniuk, dz. cyt., s. 136–177.

⁷ A. Gieldoń-Paszek, dz. cyt., s. 12.

⁸ W związku z tym w pracy tej zostaną wykorzystane: J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, pod red. A. Gronczewskiego, oprac. i przyp. A. i R. Papiescy, Warszawa 2010; J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*, pod red. A. Gronczewskiego, oprac. i przyp. A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, Warszawa 2010.

⁹ *Dziennik*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 108.

¹⁰ *Dziennik intymny*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 108.

¹¹ Zob. P. Rodak, *Miedzy zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku* (Żeromski, Nalkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński), Warszawa 2011; Ł. Łopatyńska, *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne”, seria VIII, Łódź 1950, s. X–X; R. Lubas-Bartoszyńskiej.

zakres. Tego pojęcia używa także Phillippe Lejeune. Argumentuje on swój wybór faktem, że dzienniki intymne w ścisłym znaczeniu są dość rzadkie. Prawdziwie intymne według Lejeune'a może być właściwie tylko dzieło nieopublikowane: „dziennik, który zostaje zniszczony przez diarystę”¹². Intymność jest więc cechą „drugorzędną”¹³. Jego spojrzenie na dzienniki jest opozycyjne w stosunku do klasycznych francuskich monografi poświęconych temu tematowi¹⁴, konstruuje on także własną bardzo krótką i ogólną definicję dziennika: „dziennik to seria datowanych śladów”¹⁵.

Dziennik Iwaszkiewicza tworzą zapiski niepozbawione indywidualnego rysu i głębokiej analizy wewnętrznej, dlatego uzasadnione wydaje się użycie terminu „dziennik osobisty”.

W kontekście *Dzienników* Iwaszkiewicza warto zwrócić także uwagę na problem roli odbiorcy w zapisach. Charakterystyczna jest dla autora *Brzeziny* refleksja nad swoim dziennikiem i próba usytuowania go wobec innych dzieł diarystycznych. Pod wpływem lektury André Gide'a i jego *Journal 1889–1939*, pisze: „straszno mi trochę, że ja się wziąłem do takiej pisaniny, nikomu niepotrzebnej”¹⁶. W kontekście dzienników Jana Lechonia pisarz zastanawia się, czy możliwe jest obiektywne spojrzenie na epokę, w której się tworzy i czy można w formie tak osobistej i subiektywnej oddać prawdę o drugim człowieku czy epoce¹⁷. Píše też wprost: „Niebezpieczeństwem takich zapisków jak poprzedni jest to, że w moim wieku i w mojej sytuacji nie mogą one nigdy być zupełnie szczere, na dnie ich zawsze musi tkwić myśl o tym, że kiedyś będą one wywleczone na światło dzienne i wydrukowane”¹⁸. Zapis ten pojawia się po gorzkiej i pełnej pesymizmu refleksji na temat sztuki i obrazów zobaczonych w Luwrze.

Według teorii Małgorzaty Czermińskiej o „autobiograficznym trójkącie” pisarz tworzący swoje zapiski, przyjmując perspektywę wyznania charak-

¹² P. Rodak, *Wstęp. Autobiografia i dziennik osobisty jako przedmiot badań Philippe'a Lejeune'a*, w: P. Lejeune, „Drogi zeszycie...”, „drogi ekranie...” *O dziennikach osobistych*, przeł. A. Karpowicz oraz M. i P. Rodakowie, wyb., wstęp i oprac. P. Rodak, Warszawa 2010, s. 19.

¹³ Tamże.

¹⁴ „Philippe Lejeune w swym spojrzeniu na dzienniki wykracza poza literaturę, widząc w nich przede wszystkim rodzaj osobistej praktyki piśmiennej, praktyki życia codziennego, a nie tekst czy gatunek literacki. (...) trzy najważniejsze wcześniejsze francuskie książki o dziennikach, w opozycji do których Lejeune będzie określał własne stanowisko (...): Michèle Leleu, *Les journaux intimes* (Paris 1952); Alain Girard, *Le journal intime et la notion de personne* (Paris 1963); Beatrice Didier, *Le journal intime* (Paris 1976)”. Cyt. za: P. Rodak, *Wstęp. Autobiografia i dziennik osobisty jako przedmiot badań Philippe'a Lejeune'a*, w: P. Lejeune, dz. cyt., s. 17.

¹⁵ Tamże, s. 24.

¹⁶ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, s. 132.

¹⁷ Tamże, s. 126.

¹⁸ Tamże, s. 292.

terystyczną dla dziennika osobistego, zawsze myśli „o możliwym intruzie”, czyli „przyszłym czytelniku wyznań”¹⁹. „Inny” – odbiorca dzieła jest więc immamentnie wpisany w dzieło autobiograficzne: „Na pierwszym wierzchołku sytuuje się „ja” mówiące, na drugim – świat zewnętrzny przedstawiany w zapisie autobiograficznym, a na trzecim – czytelnik. Dla niego też zawsze przeznaczone było zarówno świadectwo, jak wyznanie”²⁰. Iwaszkiewicz zdaje sobie sprawę, że nie jest jedynym odbiorcą swojego dziennika, który kiedyś zostanie opublikowany i będzie czytany przez szersze grono odbiorców. Ta świadomość i autorefleksyjność Iwaszkiewicza są istotne, zwłaszcza kiedy przyjrzeć się tworzonym przez niego refleksjom na temat tak subiektywny jak sztuka. Iwaszkiewicz, pamiętając o czytelniku, nie rzuca mu jednak tak swoistego „wyzwania” jak Gombrowicz w swoich *Dziennikach*. Jego refleksje pozostają pełne intymności i charakteru zwierzeń.

HOMO IRREQUIETUS

W trakcie analizy zapisków Iwaszkiewicza z lat 1949–1956 uzasadnione byłoby przywołanie jeszcze jednej odmiany dziennika, mianowicie „dziennika podróży”. W tym okresie pisarz nie tylko kilkakrotnie odwiedzał kraje takie jak bliskie mu Włochy czy Paryż, ale zwiedził także Belgię i Chile. W 1955 roku swój dziennik pisał w Rzymie, Palermo, Taorminie, Helsinkach, Genewie, Paryżu i Moskwie. Podróżowanie było istotnym elementem życia Iwaszkiewicza, a w jego twórczości można odnaleźć wiele świadectw tych wyjazdów²¹.

Helena Zaworska określiła Iwaszkiewicza mianem *homo irrequietus*, nadając mu pozycję pisarza podróżującego²². Wacław Kubacki zaś częste wyjazdy pisarza traktował jako „wyraz typowego dla wyrafinowanych estetów stosunku do świata, a przede wszystkim do sztuki”²³. Refleksje na temat dzieł malarskich i architektonicznych występują w *Dziennikach* najczęściej właśnie podczas podróży. Sztuka jest dla Iwaszkiewicza źródłem zarówno estetycznej przyjemności, jak i nudy. Prowadzi do głębszej refleksji na temat europejskiego dziedzictwa, ale i przywołuje wspomnienia z życia prywatnego.

¹⁹ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 25.

²⁰ Tamże.

²¹ *Pejzaże sentymentalne* (1926), *Gniazdo łabędzi. Szkice z Danii* (1966), *Petersburg* (1976), *Listy z podróży do Ameryki Południowej* (1954), *Książka o Sycylii* (1956), *Podróże do Polski* (1977) czy w końcu *Podróże do Włoch* (1977);

²² Cyt. za: A. Gieldoń-Paszek, dz. cyt., s. 134.

²³ Tamże, s. 136.

Podróże dla Iwaszkiewicza często są źródłem przemiany, sytuacją graniczą, okazją do obcowania z tekstami kultury i podjęcia głębszej refleksji nad nimi. Często jednak oglądanie dzieł sztuki jest po prostu źródłem estetycznej przyjemności, malarski kunszt i technika artystów budzi w pisarzu zachwyt. Zdarza się to szczególnie podczas podróży Iwaszkiewicza do Włoch.

W listopadzie 1951 roku podczas pobytu w Rzymie literat odkrywa fresk Rafaela *Sybillę*. Znajduje się on w kościele Santa Maria della Pace, w okolicy nieznanej dotąd pisarzowi. Odwiedza on zabytek po raz pierwszy i najbardziej uderza go to jak zaniedbane są kościół i fresk Rafaela. Jednocześnie pisarz jest zachwycony renesansowym wnętrzem świątyni i dziełem wielkiego twórcy:

Stoję przed freskiem Rafaela. Jest to półokrągłe pole nad bocznym ołtarzem, na którym artysta wyobraził cztery Sybille, po dwie z każdej strony. (...) Te anioły są zachwycające. Niestety fresk jest w strasznym stanie²⁴.

Pochyliła się także nad innym dziełem:

Naprzeciwko tego ołtarza i nad nim zadziwiający fresk Baltazara Peruzzi, także w stanie ostatecznego zaniedbania. Peruzzi podoba mi się bardziej od Rafaela (...) zbliża się do jakiegoś swoistego, bardzo dziwnego realizmu²⁵.

Pisarz nie podaje dokładnego opisu malowidła. Przyznaje, że nie zna innych prac autora drugiego fresku, nigdy o nim nie słyszał i nie może umieścić jego pracy w szerszym kontekście. Zatem to doświadczenie Iwaszkiewicza nie jest poprzedzone gruntowną lekturą. Pisarz opowiada o swoich wrażeniach, przeplatając je z opisem włoskiego krajobrazu. Daje sobie czas na kontemplację zobaczonych dzieł i przestrzeni do impresyjnego wyrażenia własnego zachwyty.

Sztuka dawała też Iwaszkiewiczowi przeżycia dużo bardziej intensywne, angażujące wszystkie zmysły. Czasami autor *Brzeziny* oceniał dzieła nie przez pryzmat techniki malarskiej czy kunsztu twórcy. Wówczas skupiał się na emocjach, jakie dany wytwór malarski w nim wzbudza. Odbierał sztukę bardzo sensualnie. Szczególnie rzeźby opisywał jako dzieła pełne dziwnej zmysłowości. Widział w nich przede wszystkim piękno wypływające z odwzorowania ludzkiego ciała, jego kształtów i proporcji. Artydzieła oddziaływały na pisarza bezpośrednio i bardzo silnie, przywołując zachwyt nadludzką cielesnością. „Są to wrażenia nie czysto artystyczne.

²⁴ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 330.

²⁵ Tamże, s. 331.

To wspaniałe nagie ciało oficjalnej damy jest dla mnie zawsze zagadką”²⁶ – pisał po wizycie w Galerii Borghese. To żywe odbieranie sztuki było też zabarwione erotyzmem. Rzeźba młodzieńca z brązu, którą pisarz zobaczył w Muzeum National w Neapolu, wydała mu się żywą postacią: „Zbliżam moją głowę do jego głowy (...). Chcę aby do mnie przemówił: i mówi on swoim intensywnym wyrazem, jak gdyby wydierał się z objęć brązu do prawdziwego życia”²⁷. Sensualność opisu podkreśla, jak silnie dzieła sztuki oddziaływały na wyobraźnię pisarza. Pokazuje to także opis kontemplacji fresku autorstwa Melozza da Forlì, który znajduje się w rzymskiej pinakotece:

Obraz ten ma w sobie jakieś specjalne życie, powietrze. Ilekroć przed nim stoję, wydaje mi się, że wciąga on mnie w swoją akcję, że wychodzę pomiędzy działające w nim osoby, omijam klęczącego Platina i mieszam się z papieskimi nepotami, i biorę udział w ich tajemniczej akcji²⁸.

Pisarza nie zajmuje kontekst historyczny dzieła, umieszcza je we własnej narracji, w zmyślonej historii.

Sztuka nie jest dla Iwaszkiewicza tylko odbiciem rzeczywistości – to przeżycie przyjemności, uniesienia, zachwyty nad cielesnością. Sposób, w jaki pisarz ją odbiera, jest żywy i bezpośrednio oddziaływający na wyobraźnię – „Mimo całego współczesnego bałaganu – sztuka jest jedyną rzeczywistością”²⁹.

SZTUKA JAKO ŹRÓDŁO NUDY

Jednocześnie Iwaszkiewicz często przeżywa podczas swoich podróży przesyty sztuką. Postrzega ją wtedy jako coś wtórnego, niedającego zaspokojenia. Wydaje mu się ona wówczas pozbawiona sensu.

Takim uczuciom daje dojść do głosu w 1949 roku w Paryżu – tuż po odbyciu podróży do Palermo i Rzymu, w której towarzyszyła mu córka Teresa. Swojemu zwątpieniu w wartość artystycznej twórczości daje wyraz w powyższych słowach:

Jeszcze nigdy bardziej nie czułem nicości sztuki i zupełnej zbędności: wszystko, co się naprawdę odbywa na świecie, odbywa się poza sztuką – i największe dzieła sztuki, *Iliada* czy *Wojna i pokój*, czy kaplica Sykstyńska nie mają najmniejszego wpływu na losy ludzkości³⁰.

²⁶ Tamże, s. 340.

²⁷ Tamże, s. 374.

²⁸ Tamże, s. 352.

²⁹ Tamże, s. 309.

³⁰ Tamże, s. 291.

To postawa skrajnego pesymizmu i utraty wiary w wartość dziedzictwa europejskiego. Iwaszkiewicz, który umiał odbierać sztukę tak żywo, formułuje skrajnie przeciwną opinię. Widzi tylko jałowość i bezsensowność wytworów ludzkich. „Zadziwiające oddalanie się od sztuki, która była dawniej dla mnie wszystkim”³¹. Pisarz jest wtedy w stanie głębokiego przygnębienia. Czuje się samotny i opuszczony, martwi go niestabilna sytuacja materialna, w której się znalazł. Za sprawą tego nastroju Paryż nie robi na nim wrażenia. Jednocześnie zwątpienie to odczuwa Iwaszkiewicz jako „największy pesymizm, na jaki może się zdobyć człowiek współczesny”³². Sztuka jest więc czymś tak istotnym z perspektywy Europejczyka, że zwątpienie w nią pozbawia wszelkiej nadziei. Pisarz, kierowany głębokim uczuciem smutku, nie cieszy się zwiedzaniem Luwru. „Czy to już powolne odpływanie, odwracanie się od świata?”³³ – pyta, przyznając, że dawniej obrazy robiły na nim większe wrażenie. To jednocześnie refleksja nad własną starością, która sprawia, że sztuka zachwyca go tylko, kiedy widzi ją, przyjmując perspektywę córki.

Refleksja o starości towarzyszy pisarzowi także podczas podróży do Cefalu w 1949 roku. Notuje on wówczas: „Starzenie się jest przerażające z tego powodu, że przestaje się rozumieć świat otaczający”³⁴. Jest w jego zapiskach atmosfera przygnębienia i pesymizmu. Oglądane zabytki architektoniczne i bizantyjskie mozaiki wydają mu się rozczarowujące. To włoskie miasto odwiedził już w 1939 roku – wówczas zrobiło ono na nim ogromne wrażenie. Obecnie pisarz jest rozczarowany, a normańska katedra z XII wieku nie wydaje mu się już czymś interesującym: „Toteż i w Cefalu więcej od katedry zainteresowała mnie nieprawdopodobna zgoda mieszkańców”³⁵. Jej obserwacja przynosi gorzką refleksję: „Konstatuję w sobie rzecz zadziwiającą, przesylenie wrażeniami estetycznymi, nudę pewną w zetknięciu z dziełami sztuki”³⁶. Sztuka wydaje mu się czymś martwym. Z zainteresowaniem zwraca się ku obyczajowości mieszkańców miasta. Na kartach dziennika większość opisów dotyczy tradycji związanych z obchodzeniem Wielkanocy.

W obu przypadkach zniechęcenie i utrata wiary w sztukę są chwilowe. Na późniejszych kartach dziennika odnaleźć można wiele gorących zachwyty nad obrazami Caravaggia czy freskami Rafaela. Zniechęcenie

³¹ Tamże, s. 292.

³² Tamże, s. 291.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 275.

³⁵ Tamże, s. 274.

³⁶ Tamże, s. 273.

w odbiorze sztuki łączy się z refleksją o przemijaniu i starości. Często jest też spowodowane trudną sytuacją osobistą, która rzuca cień na doświadczenie estetyczne literata.

SZTUKA JAKO PRZYCZYNEK UNIWERSALNEJ REFLEKSJI

Powroty do miejsc już znanych nie są zawsze dla Iwaszkiewicza źródłem pesymistycznych myśli i zniechęcenia jak to było w przypadku Cefalù. Przynoszą one często nostalgiczny nastrój, prowadzący do refleksji uniwersalizującej, wychodzącej poza opis estetycznego wrażenia.

Wiosną 1956 roku Iwaszkiewicz, zaproszony na posiedzenie istniejącego od 1950 roku Stowarzyszenia Kultury Europejskiej, jedzie do Wenecji, aby uczestniczyć w obradach organizacji. Jest w tym mieście kolejny już raz i wzbudza ono w nim poczucie melancholii. Pisarz wspomina swoje weneckie podróże – prowadzi go to do myśli o rodzinie, z którą był w tym mieście w bardzo różnych okolicznościach: „Myśli się niby o Wenecji, a wraca do własnych spraw”³⁷. Oglądając obrazy, na przykład *Tempeste* Giorgione, myśli o swojej przedwojennej twórczości. Gdy podziwia kolejne zabytki, wraca cały czas do analizy swoich dzieł, które powstały za sprawą weneckich inspiracji. Własne pisarstwo przysłania mu wspałałość miasta i na kolejne dzieła sztuki patrzy przez pryzmat literackich doświadczeń:

Wnętrze Świętego Marka jest dla mnie tak pełne literatury, zresztą z moich własnych przeżyć i z lektur, że już nie mogę mieć do niego stosunku jak do czegoś nowego. Zasłonięte mi jest przez wiersze Błoka i moje własne³⁸.

Na postrzeganie sztuki nakładają się więc różnorodne doświadczenia – wcześniejszych pobytów w mieście, napisanych utworów, przeczytanych lektur. Jednocześnie te introspekcje prowadzą do rozmyślań o sztuce polskiej i sytuacji Polski na arenie międzynarodowej. Wenecki pomnik Bartolomeo Colleonego, którego kopia znajduje się też w Warszawie, wywołuje u pisarza refleksję na temat uniwersalności twórczości polskich artystów. Pyta o możliwość zachwytu cudzoziemców nad polskimi dziełami, o kontekst historyczno-narodowy, który może powodować niezrozumienie, a w konsekwencji wywoływać nudę. Iwaszkiewicz przywołuje *Dumą o hetmanie* Żeromskiego, zauważając, że dotyka ona spraw, które „już

³⁷ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*, pod red. A. Gronczewskiego, oprac. i przyp. A. i R. Papięscy, R. Romaniuk, Warszawa 2010, s. 48.

³⁸ Tamże, s. 49.

nikogo prócz nas nie obchodzą (...) Europa naszego życia nie wchłania. I Rosja też nie”³⁹.

Nieco później pisarz, kontemplując obraz Tycjana, zastanawia się nad uniwersalnością malarstwa i znów wraca do sprawy odbioru polskich dzieł. Zauważa, że twórcy, których sam uważa za wielkich, a ich dzieła za poruszające, nie istnieją żywo w świadomości jego córek. „Matejko mówi do mnie, mówi Chelmoński – i mówi Michałowski. Moje córki na widok płótna Matejki muszą gasić powstrzymywany śmiech”⁴⁰. Zagadnienie obecności sztuki polskiej zajmuje go szczególnie ze względu na okoliczności, w których Wenecję odwiedza.

Myśl o kraju nie pochłania jednak pisarza całkowicie. Przemierzając deszczowe miasto i chodząc wśród obrazów w Accademia delle Belle Arti, zastanawia się przede wszystkim nad tym, co czyni dzieło sztuki tak wyjątkowym. „Dlaczego zawsze wybieram ten obraz? Dlaczego ten obraz ukochał również Ernst Robert Curtius? Co oznacza ten obraz, mój smak, moje wzruszenie wobec tego płótna?”⁴¹. Iwaszkiewicz traktuje sztukę jako wielką tajemnicę, której nie może do końca zrozumieć. Nie potrafi zracjonalizować przeżyć, które w nim ona wzbudza. Trudno mu też nazwać specyfikę swoich doznań. To coś więcej niż estetyczne uniesienie, to przeżycie tajemnicy. „Ale tylko kiedy stoję wobec takich obrazów (*Hirondelles* Maneta, *Les Coqueliectos* Moneta) – wiem, że one coś znaczą więcej niż kawałek płótna pociągnięty farbami. Ale, na miłość Boską, co? Czy nigdy się nie dowiem?”⁴².

Dzienniki Jarosława Iwaszkiewicza obfitują w opisy dzieł sztuki i największych zabytków europejskich. Pojawiają się one najczęściej w kontekście podróży poety. Diariuszowe zapiski są specyficzną formą literacką. W opisach swoich refleksji na temat sztuki osobisty ton intymnego wyznania miesza się z jednoczesną świadomością, że będą one czytane przez obcego czytelnika.

Iwaszkiewicz w swoim doświadczaniu sztuki przyjmował bardzo różne postawy. Bliskie mu były akty estetycznej kontemplacji dzieła. Często połączone z zachwytem nad krajobrazem miejsca, dawały przyjemność i zaspokajały potrzebę piękna. Były obrazy, które oddziaływały na niego niezwykle silnie – angażując zmysłową stronę, pobudzając wyobraźnię pisarza i przysyłając świat realny. Sztuka, w zależności od nastroju pisarza, mogła przynosić także myśli o starości i przemijaniu oraz postawę zwątpienia i znudzenia.

³⁹ Tamże, s. 50.

⁴⁰ Tamże, s. 53.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże.

Doświadczenie artystycznej twórczości było też często przyczynkiem do głębszej refleksji obejmującej kontekst narodowy. Przede wszystkim jednak obcowanie z dziełami sztuki pobudzało Iwaszkiewicza do myśli o wielkości i tajemnicy w niej zawartej. Przeglądając karty *Dzienników*, stykamy się z refleksjami wrażliwego odbiorcy, który choć czasem zmęczony i wątpiący w wartość artystycznej twórczości, świadomie podąża jej śladem, zdając sobie sprawę z jej niebagatelnego znaczenia.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu:

Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 191–1955*, oprac. i przyp. A. i R. Papiescy, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2010.

Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1956–1963*, oprac. i przyp. A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2010.

Literatura przedmiotu:

Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

Giełdoń-Paszek A., *Obywatel Parnasu. Sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2014.

Lejeune P., „Drogi zeszycie...”, „drogi ekranie...” O dziennikach osobistych, przeł. A. Karpowicz oraz M. i P. Rodakowie, wyb., wstęp i oprac. P. Rodak, Warszawa 2010.

Łopatyńska L., *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne”, seria VIII, Łódź 1950, s. X–X.

Rodak P., *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku* (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński), Warszawa 2011.

Romaniuk R., *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012.

Wójcik T., *Pociecha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1998.

Teofan Grek jest jednym z najwybitniejszych i najlepiej znanych nam malarzy bizantyńskich epoki Paleologów (XIV–XV w.), krańcowej fazy świetności Cesarstwa Wschodniorzymskiego. Wiemy, że po okresie prac w Bizancjum, Teofan opuścił stolicę na rzecz Rusi, tam też pozostawił po sobie najwyższej klasy artystycznej zespoły malowideł. Z obszernego dorobku artysty do naszych czasów zachowały się pojedyncze obiekty. Na ich podstawie budujemy wiedzę na temat indywidualnego stylu Teofana. Są to przede wszystkim freski cerkwi Przemienienia Pańskiego w Nowgorodzie z 1378 i pas Deesis ikonostasu Błagowieszczeńskiego z Moskwy z 1405 roku. Atrybucja pozostałych dzieł takich jak np. dwustronna ikona Matki Boskiej Dońskiej, Ewangeliarze Koszki i Chitrowa są większym wyzwaniem dla badaczy, gdyż brakuje jakichkolwiek pisemnych dowodów na autorstwo Teofana, zatem są przypisywane jego uczniom. Teofan Grek jest ceniony za ekspresję i nowatorstwo. Odważne zastosowanie blików świetlnych, zminimalizowanie gamy barwnej oraz wyrafinowany psychologizm – dzięki tym cechom Teofan Grek zdobył sławę wielkiej indywidualności na polu sztuki bizantyńskiej. Poniższe dzieła posłużą do scharakteryzowania wysoce unikatowego stylu artysty.

BIOGRAFIA

W przeciwieństwie do innych malarzy średniowiecznych o życiu Teofana wiemy stosunkowo dużo – oprócz nowogrodzkich i moskiewskich kronik wyjątkowym źródłem informacji na temat życia artysty jest list Epi-faniasza do Cyryla, igumena jednego z twerskich klasztorów, z ok. 1415 roku,

w którym autor z zachwytem opisuje życie i tryb pracy greckiego malarza. Epifaniusz miał okazję poznać Teofana w okresie ok. roku 1400 w Moskwie. Z listu możemy się dowiedzieć kilku kluczowych faktów o życiorysie artysty. Przede wszystkim Epifaniusz przypisuje Grekowi pracę w ponad 40 kościołach na terenie Konstantynopola, Chalcedonu, Galaty, Kaffy, Nowgorodu Wielkiego, Nowgorodu Niżniego i Moskwy. Zadziwił Epifaniusza również tryb pracy malarza, gdyż wykonywał on malowidła, nie patrząc na wzorce, jednocześnie prowadząc dysputy z otoczeniem. Określa go mianem „mędrca i filozofa”¹. Świadczenia o pracach w ruskich cerkwiach w pełni potwierdzają kroniki². W trzeciej kronice nowogrodzkiej znaleźć możemy informację o autorstwie fresków w cerkwi Spasa w roku 1378. Troicka kronika natomiast poświadcza autorstwo wystroju i dekoracji trzech kościołów w roku 1405 w Moskwie, z których do naszych czasów przetrwał jedynie ikonostas cerkwi Błagowieszczeńskiej³. Dzieła te są podstawowym źródłem informacji na temat indywidualnego stylu Teofana Greka.

Po zestawieniu wiadomości z listu Epifaniusza i kronik ruskich Wiktor Łazariew, monografista Teofana, wysunął hipotezę co do prawdopodobnego życiorysu malarza. Przed przyjazdem do Nowogrodu w roku 1378 artysta wykonał już freski w najbardziej prestiżowych ośrodkach cesarstwa, czyli w stołecznym Konstantynopolu i genueńskich koloniach – Galacie i Kaffie. Zatem już przed rokiem 1378 Teofan był prawdopodobnie artystą dojrzałym, według Łazariewa trzydziestopięcio- lub czterdziestoletnim⁴. Data śmierci twórcy nie jest nam znana. W roku 1415 Epifaniusz pisze o Teofanie w czasie przeszłym, zatem na okres lat 1405–1415 możemy szacować śmierć Greka.

Z obszernej spuścizny Teofana przetrwała do naszych czasów jedynie mała część dzieł, jednak nawet sądząc po nich, należy przypisać jego niepokojnej, pełnej ekspresji sztuce pierwszorzędne miejsce w końcowej fazie tysiącletniej historii sztuki bizantyńskiej.

KONTEKST HISTORYCZNY I IDEOWY

Istotne dla scharakteryzowania sztuki Teofana Greka jest uświadomienie sobie atmosfery panującej w świecie bizantyńskim doby Paleologów. Zrabowanie Konstantynopola przez łacinników w roku 1204 doprowadziło do politycznej i gospodarczej ruiny, z której cesarstwo już się

¹ В. Лазарев, *Феофан Грек и его школа*, Москва 1961, s. 113–114.

² С. Азбелев, *Новгородские летописи до XVII века*, Новгород 1960, s. 111.

³ М. Приселков, *Троицкая летопись*, Москва 1950, s. 445.

⁴ В. Лазарев, dz. cyt., s. 11–13, 36.

nie podniosło. Jednocześnie cios ze strony Europejczyków sprawił, że elity bizantyńskie zaczęły dobitniej niż do tej pory podkreślać swoją grecką tożsamość. Pierwsza tercja XIV wieku była naznaczona rozkwitem tradycji helleńskich na dworze cesarskim. Wśród elit odżył kult autorów antycznych. Pierwszy minister – Teodor Metochita – dążył do wprowadzenia ustroju bliskiego monarchii konstytucyjnej. Barlaam Kalabryjski, duchowny, Grek wychowany na Zachodzie, usiłował wówczas w Konstantynopolu zaszcześcić racjonalizm renesansowych już wówczas Włoch. W sztuce zaś zapanował styl niezwykle swobodny i dynamiczny zwany Paleologowskim od panującej wówczas dynastii. Fantazyjnie rozwiane draperie, staranniejsze niż zwykle opracowane elementy pejzażu, ukazywanie postaci w dynamicznych pozach – sztuka wczesnopaleologowska jest świadectwem powyższych artystycznych poszukiwań⁵. Poszukiwań odważnych, ale zawsze czerpiących z helleńskiego pierwiastka cesarstwa. Mozaiki i freski kościoła Zbawiciela Chora z ok. 1315 r. dają najpełniejszy obraz tego, jak daleko sztuka tego okresu odeszła od manieri linearno-płaszczyznowej. Jednak rozkwit ten był zbyt powierzchowny i rozpowszechniony jedynie w wąskim gronie elit, zatem atmosfera neohelleńska szybko została stłumiona przez konserwatywnie nastawionych zwolenników ascetyzmu światopoglądowego i artystycznego.

Odwrócenie się Bizantyńczyków od świata doczesnego w połowie XIV wieku skryształizowało się w ruchu duchowym zwanym hezychazmem (od greckiego, *hēsychía* – wyciszenie) pod przywództwem Grzegorza Palamasa. Według hezychastów natchnieni mistycy mogli doznać obecności boskiej poprzez transcendentne światło objawiające się w trakcie modlitewnego transu. Wraz z triumfem hezychazmu społeczeństwo bizantyńskie zamknęło się w skrajnie pasywnej postawie wobec świata doczesnego, co wraz z wykrwawieniem państwa przez wojny przyczyniło się do tego, że w czasach włoskiego renesansu bizantyński Wschód pogrążył się w dogmatycznym myśleniu i negowaniu doczesnego pierwiastka w życiu.

W sposób naturalny sztuka 2. poł. XIV wieku odzwierciedla nastroje panujące wśród Bizantyńczyków. Wybitnie grecki iluzjonizm zostaje wyparty przez linearyzm. Łazariew określa ówczesną manierę jako suchy, kaligraficzny i w dużej mierze wtórny akademizm⁶.

⁵ W. Molè, *Ikona ruska. Pradzieje ikony ruskiej. Rozwój w okresie od XI do XIV w. Teofan Grek i Andrzej Rublew*, Warszawa 1956, s. 33.

⁶ В. Лазарев, dz. cyt., s. 28.

Możemy się domyślać, że zwycięstwo hezychazmu i skostnienie mody malarskiej nie mogło pozostawić Teofana Greka obojętnym. Opuszczając akademizujący wówczas już Konstantynopol, Teofan przeniósł na Ruś najżywotniejsze, co było w stołecznej sztuce 1. poł. XIV wieku.

FRESKI CERKWI PRZEMIENIENIA PAŃSKIEGO W NOWOGRODZIE

Po pobycie w czarnomorskiej Kaffie Teofan Grek przybył do Nowogrodu. Tu bowiem w 1378 r. wykonał freski w nowo wzniesionej cerkwi Przemienienia Pańskiego. Dają one pełne zrozumienie ekspresyjnego stylu artysty. Przejawił się tutaj charakterystyczny dla Teofana monumentalizm narzucony samą cerkwią – o wysokości 25 metrów, z szerokimi i wysokimi polami obrazowymi. Najlepiej zachowały się malowidła w przestrzeni kopułowej i kaplicy północno-zachodniej.

Kopułę wypełnia przedstawienie Pantokratora (ilustr. 1) w asyście naprzemiennie usytuowanych archaniołów i serafinów. Na tamburze natomiast artysta ukazał starotestamentowych patriarchów.

Michaił Alpatow przyrównuje Pantokratora nowgorodzkiego do Pantokratorów z Dafni i Kijowa⁷. W każdym z wymienionych przypadków jest to Chrystus z Powtórnej Paruzji. Jednocześnie badacz podkreśla różnice stylistyczne w realizacji tematu Pantokratora. Umiejętne rozłożenie fresku nowogrodzkiego na wklęsłej czaszy kopuły sprawia, że widzimy Chrystusa w bardziej realistycznych proporcjach, przy czym świadome powiększenie oczu Pantokratora nadaje mu siłę wyrazu. Uderza posunięta do granic monochromatyzmu paleta barw w odcieniach ochry na błękitno-fioletowym tle. Najważniejszym zabiegiem wprowadzającym życie w przedstawienie Chrystusa jest zastosowanie blików świetlnych. Teofanowskie bliki nie są tożsame z modelunkiem światłocieniowym. Nie mają charakteru czysto mechanicznego, lecz służą ekspresji. Przy pomocy blików Teofan buduje żywy i wibrujący charakter swoich postaci. Alpatow widzi w blikach świetlnych echo rzadko stosowanej w XIV w. mozaiki, której siła wyrazu opiera się na iluzjach optycznych łączących poszczególne barwy w plastyczną formę⁸. Pantokrator nowogrodzki zawdzięcza swoje przeszywające spojrzenie właśnie tym dynamicznym, zdecydowanym uderzeniom pędzla Teofana. Z odległości 25 metrów ostre pociągnięcia czystej bieli wokół oczu i na czole zlewają się w jedną wibrującą głębię.

Na tamburze mieści się pas przedstawień starotestamentowych patriarchów. Praojcowie, jak i wszyscy święci Teofana, emanują siłą i zdecydowaniem,

⁷ М. Алпатов, *Феофан Грек*, Москва 1984, s. 26.

⁸ Tamże, s. 46.

a jednocześnie są naznaczeni głębokim patosem. Są przedstawieni frontalnie, ale każdy z nich jest ożywiony prawie nieuchwytnie zasugerowanym kontrapostem. Widzimy to na przykładzie Melchizedeka (ilustr. 2). Potężny korpus patriarchy przywdziany jest w płaszcz, jak gdyby poruszony wiatrem. Twarz Melchizedeka jest surowa, bliki świetlne wokół oczu i ust sprawiają wrażenie głębokich zmarszczek, a siwe włosy i broda opadają ciężkimi kaskadami. Gama barwna ogranicza się do terakoty i szarości.

Kolejna grupa dobrze zachowanych malowideł znajduje się w północno-zachodniej kaplicy zwanej Troicką, zapewne będącą prywatną kaplicą fundatora cerkwi. Najlepiej zachowana i najciekawsza w danym kontekście partia malowideł przedstawia pięciu słupników, starotestamentową Trójcę Św. i ascetów.

Trójca Św. Teofana (ilustr. 3) została ukazana w starotestamentowym schemacie ikonograficznym. Abraham i Sara goszczą trzech podróżników przedstawionych jako anioły. W tej scenie wyraźnie widać zmysł kompozycyjny artysty – pięcioosobowa scena wpisana jest w nieregularne, zwężające się ku górze pole obrazowe. Pary Abraham i Sara oraz dwóch aniołów kompozycyjnie tworzą trójkąt zwieńczony przez górującego środkowego anioła. Potężne skrzydła aniołów dodają scenie rozmachu, ale jednocześnie zaokrąglają ją, obejmując krąg postaci. Teofanowskim dynamizmem naznaczone są również draperie – zawsze układające się w ostre zygzaki i trójkąty, zawsze podkreślone energicznym ruchem blików. Widać to zwłaszcza w przypadku szat anioła po stronie Sary. Sylwetka środkowego anioła mimo hellenńskiej urody sprawia wrażenie potężnej i władczej. Zaokrąglona, pełna twarz osadzona jest na mocnej szyi. Włosy z kolei wiąże biała tenia ukazana w perspektywie (kształt półksiężyca), a jej wyłaniające się zza głowy końce zdają się lewitować w pełnym wdzięku ruchu. Twarz jest ukazana frontalnie, ale bliki świetlne nieregularnie nałożone na policzki dają wrażenie ruchu. Niezawodny zabieg przesunięcia źrenic w bok i podkreślenie ich blikiem rodzi iluzję przenikliwego spojrzenia.

Inaczej przedstawieni są asceci-słupnicy (ilustr. 4). Jeszcze pełniej zostały tu użyte bliki świetlne. Przypominają one nie tylko niemiłosierne promienie pustynnego słońca, ale i głębokie zmarszczki na twarzach ascetów. Wszyscy trzymają przed sobą otwarte dłonie. Symeon Młodszy jest jeszcze daleką reminiscencją potężnych patriarchów, natomiast słupnik Alimpiusz wyraża sobą nierealistyczne wręcz wycieńczenie. Jego włosy i broda opadają w dół, święty zdaje się być nimi obciążony. Z kolei najbardziej posunięta do granic rozpoznawalności postać Makariusza Egipskiego jest malowana bielą na bieli. Asceta zdaje się zatracać w siwych włosach. Ze świętego została jedynie unosząca się dusza opromieniona blaskiem.

Patrząc na otwarte dłonie świętych przyjmujące światło, możemy się domyślać wpływów hezychazmu i tekstów Palamasa o transcendentnym świetle spływającym na mistyków w chwilach żarliwej modlitwy.

Wiktor Łazariew podkreślał wyjątkowy zmysł kompozycyjny Teofana. Z jednej strony artysta rzadko odbiegał od ścisłego frontalizmu, a jednocześnie święci w cerkwi Zbawiciela są pełni nieuchwytnego ruchu i skondensowanego psychologizmu. Daje nam to pojęcie o możliwym układzie fresków w całej cerkwi.

Świętych Teofana na tle dotychczasowej sztuki bizantyńskiej wyróżnia także głęboki indywidualizm i prawdziwie tragiczny patos⁹. Każde przedstawienie sprawia wrażenie portretu. Za surowym obliczem zaś kryje się nieustająca wewnętrzna walka z grzechem. Dla ascetów Teofana nie istnieje spełnienie i spokój. Opisuując freski cerkwi Przemienienia Pańskiego Wzdornow przywoływał wrażenie błyskawicy rozjaśniającej oblicza na ułamek sekundy i pozostawiającej nas w niejasnym stanie trwogi¹⁰.

Pochodzenie indywidualnego stylu Teofana Greka jest obszarem domysłów i opiera się w zasadniczej mierze na analizie genetyczno-formalnej. Wiktor Łazariew określał artystę jako przedstawiciela szkoły konstantynopolitańskiej, z jednej strony za sprawą niezachowanych prac w Konstantynopolu (badacz zakłada, że nie mógł ich wykonać malarz prowincjonalny), z drugiej zaś przez stylistyczne powiązanie z malowidłami kościoła Chora w Konstantynopolu z okresu ok. 1315. Według Łazariewa Teofan świadomie nawiązywał do sztuki wczesnopaleologowskiej, będąc jej ostatnim wybitnym przedstawicielem¹¹. André Grabar, nie wykluczając wczesnopaleologowskich wpływów na twórczość Teofana, uważał, że na skryształowanie się stylu fresków cerkwi Zbawiciela miał wpływ kontakt z monumentalnym malarstwem już na terenie Rusi. Już we freskach Snietogorskiego klasztoru w Pskowie z 1313 r. Grabar dopatrywał się inspiracji dla Greka¹². Gerold Wzdornow, nie odrzucając teorii „stołecznej”, akcentuje wędrowny tryb życia Teofana. W kontekście takiego podejścia przypisywanie artysty do jakiegokolwiek konkretnej szkoły lub tradycji powinno mieć charakter jedynie pomocniczy¹³.

⁹ Tamże, s. 41.

¹⁰ Г. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. К 600-летию существования фресок 1378-1978*, Москва 1976, s. 221.

¹¹ В. Лазарев, dz. cyt., s. 31–32.

¹² А.Габар, *Несколько заметок об искусстве Феофана Грека*, „Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии Наук СССР”, XXII, s. 83–84.

¹³ Г. Вздорнов, dz. cyt., s. 226–235.

Jedyną zachowaną do naszych czasów moskiewską pracą Teofana są ikony rzędu Deesis ikonostasu Błagowieszczeńskiego z 1405 r. Autorstwo Teofana poświadczają kroniki¹⁴.

W rękach Teofana ikonostas nabrał niespotykanego dotąd monumentalizmu. Artysta posłużył się wyjątkowo dużym formatem – 2m×1m. Jest to także pierwsze na Rusi Deesis pełnopostaciowe¹⁵. Monumentalizm wyczuwa się także w paletce kolorystycznej. Teofan operuje charakterystycznymi dla siebie głębokimi, nasyconymi kolorami, na które kładzie mocne bliki świetlne. Malowidła są kształtowane tak, aby były czytelne z dużej odległości, stąd pochodzą zabiegi o czysto monumentalnym charakterze. Jednakże po 25 latach spędzonych na Rusi styl Teofana nabrał nowych jakości – postacie są budowane bardziej sylwetowo, draperie nabrały miękkości. Porównanie fresków nowogrodzkich i ikonostasu moskiewskiego wyraźnie pokazuje otwarcie się stylu Teofana na wpływy ruskie.

Z 11 ikon Deesis Teofanowi Łazariew przepisuje 7 ikon – Zbawiciela, Matki Boskiej, Jana Chrzcziciela, archanioła Gabriela, apostoła Pawła, Jana Chryzostoma i Bazylego Wielkiego. Badacz widzi w nich i we freskach kościoła Zbawiciela w Nowgorodzie ten sam typ surowego świętego bizantyńskiego, ale także zwraca uwagę na podobieństwa w traktowaniu szczegółów – np. dłoni nowogrodzkiego Makariusza Egipskiego i Bazylego Wielkiego¹⁶.

Rząd ikon tworzy rodzaj fryzu o klarownej kompozycji – z obydwu stron do Chrystusa zwracają się święci w geście wstawieniowej modlitwy, z pochylonymi głowami i delikatnie uniesionymi dłońmi. Potężne, ciemne figury świętych odcinają się od jednolitego złotego tła, co wraz z wyraźnym podziałem na osie pionowe i poziome wzmacnia efekt modlitewnego skupienia.

Mimo monumentalnego podejścia i lakonicznej klarowności święci Teofana zawsze są pełni indywidualizmu i życia. Pokłon Matki Boskiej jest inny niż Jana Chrzcziciela, Bazyli Wielki trzyma księgę inaczej niż Jan Chryzostom. Chrystus tronuje wręcz w kontrapoście ze stopami zwróconymi w prawą stronę, a wzrok i gest błogosławieństwa w lewą. Święci Teofana mienia się nieuchwytnym ruchem.

Chrystus, oś kompozycyjna i ideowa Deesis, został przedstawiony jako Spas w Siłach – w pozie tronującej w mandorli. Bardziej podłużne niż

¹⁴ М. Приселков, dz. cyt., s. 445.

¹⁵ М. Алпатов, dz. cyt., s. 139.

¹⁶ В. Лазарев, dz. cyt., s. 90.

w Nowogrodzie rysy twarzy i dłoni Chrystusa są wyostrowane przez bliki. Nowy typ mandorli, bardziej złożony i wyostrowany podkreśla ekspresyjność przedstawienia.

Gama kolorystyczna zachowuje Teofanowską głębię – ciemny granat mafioryonu Marii rozświetlają nieliczne srebrno-błękitne bliki. Stopniowanie głębokiej granatowej barwy szat Marii możemy powiązać z wielością tonów ochry w cerkwi Przemienienia Pańskiego w Nowogrodzie. Lapidarność gestów świętych stanowi echo malowideł cerkwi Przemienienia Pańskiego w Nowogrodzie. Twarz Marii sprawia wrażenie najbardziej ekspresyjnej. Szerokie, jakby powolne, pociągnięcia białej farby pod oczami Matki Boskiej mają tę samą genezę, jak bliki na świętych nowogrodzkich, jednak budują one inny rodzaj ekspresji. Twarz Marii zdaje się wyrażać smutek i głębokie skupienie. Równie efektywnym narzędziem dla budowania siły wyrazu są szaty świętych. Alpatow, opisując ikonę Bazylego Wielkiego w bogatych szatach liturgicznych, podkreślał, że draperie namalowane osobno miałyby tę samą siłę wyrazu¹⁷. Szaty same w sobie wyrażają ciężenie ku osi, ku Chrystusowi. Pełny wdzięku i pokory kontur ciężkich szat rozciągających się pomiędzy rękoma Bazylego dopełnia modlitewne skupienie.

Rząd Deesis ikonostasu Błagowieszczeńskiego uzmysławia nam rozwój stylu Teofana. Poziom artystyczny zabytku sytuuje ikonostas wśród dzieł najwyższej klasy epoki Paleologów. Po raz kolejny styl przedstawień samych w sobie jest uzupełniony przez przemyślaną kompozycję. Szerszą ikonę Chrystusa flankują dwie węższe przedstawiające Matkę Boską, dalsza para archaniołów znów jest szersza. Tradycyjną kompozycję statyczną ożywia subtelna gra rytmów znana już z kaplicy Trójcy Św. w Nowogrodzie.

PODSUMOWANIE

Twórczość Teofana Greka wyróżnia się na tle sztuki bizantyńskiej głębką ekspresją i indywidualizmem. Nie przez przypadek badacze sytuują go poza szkołami malarskimi¹⁸. Jego indywidualny styl był zjawiskiem wyjątkowym. Sztuka ruska zachwyciła się nim na przełomie XIV i XV w. W okresie 1378–1405 r. wielkie ośrodki kultury Rusi poddały się wpływowi jego osobowości. Po śmierci malarza nastąpił szybki powrót do tradycji rodzimych, linearnych. Świadczy to po raz kolejny o zasadniczej indywidualności jego stylu, wybitnie bizantyńskiego i nowatorskiego zarazem.

¹⁷ М. Алпатов, dz. cyt., s. 143.

¹⁸ Г. Вздорнов, dz. cyt., s. 226–235; М. Алпатов, dz. cyt., s. 182.

BIBLIOGRAFIA

- Алпатов М., *Феофан Грек*, Москва 1984.
- Азбелев С., *Новгородские летописи до XVII века*, Новгород 1960.
- Грабар А., *Несколько заметок об искусстве Феофана Грека*, „Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии Наук СССР”, XXII, s. 72–104.
- Лазарев В., *Феофан Грек и его школа*, Москва 1961.
- Лазарев В., *Новгородская иконопись*, Москва 1969.
- Лазарев В., *Русская средневековая живопись: статьи и исследования*, Москва 1970.
- Molè W., *Ikona ruska. Pradzieje ikony ruskiej. Rozwój w okresie od XI do XIV w. Teofan Grek i Andrzej Rublew*, Warszawa 1956.
- Приселков М., *Троицкая летопись*, Москва 1950.
- Вздорнов Г., *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. К 600-летию существования фресок 1378–1978*, Москва 1976.
- Вздорнов Г., *Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга в северо-восточной Руси XII - начала XV веков*, Москва 1980.

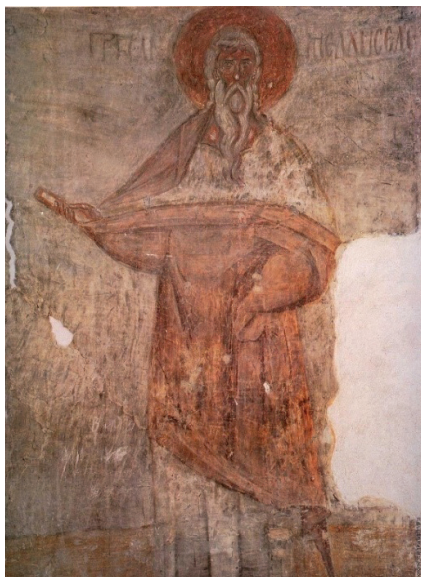
ILUSTRACJE

Wszystkie ilustracje pochodzą z publikacji: Г. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. К 600-летию существования фресок 1378–1978*, Москва 1976.

*Ilustracja 1. Pantokrator,
cerkiew Przemienienia Pańskiego,
Nowogród*



*Ilustracja 2. Melchizedek,
cerkiew Przemienienia Pańskiego,
ok. 1378 r., Nowogród*





*Ilustracja 3. Trójca Starotestamentowa,
cerkiew przemienienia Pańskiego, ok.
1378 r., Nowogród*



*Ilustracja 4. Słupnicy,
cerkiew przemienienia
Pańskiego, ok. 1378 r.,
Nowogród*



O autorach

ANTONINA BAJER

Studiuje filozofię oraz kognitywistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie.

MARTYNA DZIADEK

Absolwentka komparatystyki literackiej. Obecnie studentka kulturoznawstwa na UJ i Uniwersytecie w Oslo. Zainteresowana teorią posthumanizmu, teorią feministyczną oraz związkami romantyzmu z nowoczesnością.

KAROLINA GRZYBCZAK

Studentka filozofii i polonistyki-komparatystyki drugiego stopnia w ramach MISH UJ.

ŁUCJA (RÓŻA) HUDY

Studentka II roku Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych. Filologię francuską łączy z elementami polonistyki i psychologii. Interesuje się dziewiętnastowieczną literaturą francuską, szczególnie prozą realistyczną oraz twórczością poetów przeklętych (*poètes maudits*), a także prozą amerykańską i literaturą faktu z okresu PRL-u. Zafascynowana kinem polskim, francuskim i włoskim z lat 50. i 60., dzięki któremu odkryła w sobie miłość do mody i obyczajów tamtej epoki. Od września 2018 roku pełni funkcję redaktor naczelnej Czasopisma Studentów UJ „Roman”.

MARTYNA IWANICKA

Absolwentka filozofii pierwszego stopnia w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obroniła pracę pt. *Odpowiedzialność w horyzoncie Nieskończoności w myśli Emmanuela Lévinasa*.

MAGDALENA KOLCZYŃSKA

Absolwentka prawa w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie kończy również studia filozoficzne. Doktorantka w Katedrze Teorii i Filozofii Prawa na Wydziale Prawa i Administracji na Uniwersytecie Łódzkim.

NATALIA MOTYKA

Studentka pierwszego roku studiów II stopnia na kierunku polonistyka – komparatystyka w ramach MISH oraz drugiego roku studiów I stopnia na kierunku filologia francuska. Jej zainteresowania naukowe to francuska literatura XVI wieku w perspektywie protestanckiego przewrotu oraz związki myśli protestanckiej z XVI-wiecznym humanizmem.

ANDRIY YEGOROV

Urodzony w Kijowie w 1998 r. Ukończył LO w Krakowie. Laureat Olimpiady Filozoficznej i finalista Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Student trzeciego roku historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Dwunasty tom czasopisma studentów MISH UJ „Artes” © 2019

Projekt sfinansowany ze środków Ośrodka
Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Tom został zrecenzowany przez pracowników naukowych
w stopniu co najmniej doktora,
afiliowanych przy innym ośrodku naukowym niż autor.

Redaktor Naczelna: dr Emilia Januszek

Sekretarz Redakcji: Maja Skowron

Projekt: Estera Sendeka

Komitety Redakcyjne: Aleksandra Dziubdziela, Karolina Grzybczak,
Krzysztof Kocik, Maja Skowron

Redakcja: Aleksandra Dziubdziela

Korekta: Aleksandra Dziubdziela, Karolina Grzybczak, Maja Skowron

Redakcja i korekta tekstów w języku angielskim: Antonina Mocniak

Skład: Emilia Wawryszuk

Logo: Weronika Czyżycka

Druk: Eikon Plus

Wydawca: Rada Samorządu Studentów MISH UJ

Nakład: 150 egzemplarzy

Dziękujemy Sarze Kusz i Łukaszowi Batowi za przygotowanie nowego regulaminu, a wyrazy wdzięczności za jego przetłumaczenie kierujemy do Agnieszki Skalnej i Franciszka Szczawińskiego.

Złożono krojami Alegreya i Alegreya Sans
Juana Pabla del Perala © 2010.

ISSN 1733-2516