ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

RADA NAUKOWA

Przewodniczący Rady Naukowej
Prof. dr hab. Wojciech Nowak | Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dr Denys Azarov | Uniwersytet Narodowy „Akademia Kijowsko-Mohylańska”
Prof. Martin Bier | East California University
Prof. dr hab. Andriy Boyko | Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki
Prof. Hugh J. Byrne | FOCAS Research Institute, Dublin Institute of Technology
Dr hab. Adrián Fábián | University of Pécs
Prof. dr hab. Maria Flis | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Tadeusz Gadacz | Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
Dr Herbert Jacobson | Linköping Universitet
Prof. dr hab. Katarzyna Kieć-Kononowicz | Uniwersytet Jagielloński
Dr Miklós Kiss | University of Groningen
Dr Erdenhuluu Khohchahar | Kyoto University
Prof. dr hab. Andrzej Kotarba | Uniwersytet Jagielloński
Dr Oleksiy Kresin | Narodowa Akademia Nauk Ukrainy
Prof. dr hab. Marta Kudelska | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Tomasz Mach | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Andrzej Mania | Uniwersytet Jagielloński
Dr Kristin McGee | University of Groningen
Prof. dr hab. Karol Musioł | Uniwersytet Jagielloński
Prof. Biderakere E. Rangaswamy | Bapuji Institute of Engineering and Technology
Dr Melanie Schiller | University of Groningen
Prof. dr hab. Jacek Składzień | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Leszek Sosnowski | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Bogdan Szlachta | Uniwersytet Jagielloński
Prof. Luigia di Terlizzi | Università degli Studi di Bari Aldo Moro
Prof. Matthias Theodor Vogt | Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

NAUKI HUMANISTYCZNE

~ NUMER 19 (4/2017) ~



KRAKÓW 2017

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty

Redaktor naczelna:
Ewa Modzelewska

Zastępczyni redaktor naczelnej:
Iga Łomanowska

Sekretarz redakcji:
Rafał Kur

Redaktor prowadząca serii:
Ewa Modzelewska

Zespół redakcyjny:
Natalia Cichoń, Fryderyk Kwiatkowski,
Iga Łomanowska, Ewa Modzelewska,
Joanna Stożek, Danuta Światłoń

Publikacja finansowana ze środków Towarzystwa Doktorantów UJ

Współpraca wydawnicza:

WYDAWNICTWO
n o w a s t r o n a

www.wydawnictwonowastrona.pl
e-mail: biuro@nowastrona.net.pl

© Copyright by Towarzystwo Doktorantów UJ
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2017
Nakład: 60 egz.

e-ISSN 2082-9469
p-ISSN 2299-1638

Spis treści

ALEKSANDRA GOSZCZYŃSKA 7

Rozmowa z Turczynem o wierze krześcijańskiej Bartłomieja Georgiewicza jako XVI-wieczna realizacja misji antytureckiej w Polsce

TOMASZ BABNIS 29

Magi Eoa promunt munera. Pokłon Magów w poezji Prudencjusza

MAGDALENA SZYPENBEJL-TRACZ 49

Karol Homolacs – pojęcie formy organicznej w estetyce (dekoracji)

JĘDRZEJ KOŚCIŃSKI 63

Perspektywa Riggana. O fokalizacji w filmie *Birdman* Alejandro Gonzáleza Iñárritu

MARCIN MALECKO 73

Wrażliwość w służbie etyki. O aktorskich kreacjach Mai Komorowskiej w filmach Krzysztofa Zanussiego

WOJCIECH RUBIŚ 85

Wstyd jako doświadczenie estetyczne – refleksja o współczesnej kulturze na tle klasycznej koncepcji człowieka słusznie dumnego

INFORMACJE O AUTORACH 101

Contents

ALEKSANDRA GOSZCZYŃSKA 7

"The Dispute with a Turk over the Christian Faith" by Bartholomaeo Georgius: the 16th Century Realization of the Anti-Turkish Mission

TOMASZ BABNIS 29

Magi Eoa promunt munera. Adoration of the Magi in the Poetry of Prudentius

MAGDALENA SZYPENBEJL-TRACZ 49

Karol Homolacs – Concept of the Organic Form in the Philosophy od Design

JĘDRZEJ KOŚCIŃSKI 63

Riggan's Perspective. Focalization in *Birdman* by Alejandro González Iñárritu

MARCIN MALECKO 73

Sensitivity in the Service of Ethics. The Roles of Maja Komorowska in Krzystof Zanussi's Films

WOJCIECH RUBIŚ 85

Shame as an Aesthetic Experience – Reflection on Contemporary Culture Against the Classic Concept of a Proud Man

ABOUT THE CONTRIBUTORS 101

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 19 (4/2017), s. 7–28
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.08.2017.19.01

Aleksandra Goszczyńska

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
e-mail: olagoszczynska@gmail.com

Rozmowa z Turczynem o wierze krześcijańskiej Bartłomieja Georgiewicza jako XVI-wieczna realizacja misji antytureckiej w Polsce

Streszczenie

Artykuł przedstawia XVI-wieczne *turcicum*, wydane w Krakowie pod tytułem *Rozmowa z Turczynem o wierze krześcijańskiej i o tajności Trójce Świętej, która w Alkoranie stoi napisana* (1548). Jest to polskie tłumaczenie dwu połączonych łacińskich edycji pism Węgra Bartłomieja Georgiewicza, które ukazały się w Krakowie w tym samym roku. Autor drukował swoje pisma antytureckie w wielu miastach zachodniej Europy, jednak niepublikowana przed 1548 rokiem tytułowa polemika religijna z muzułmaninem nadaje polskiemu wydaniu szczególny, misyjno-pobudkowy charakter. Wraz z napominaniem kierowanym do przełożonych Kościoła, informacjami na temat realiów życia mieszkańców Imperium Osmańskiego (w tym jeńców i poddanych chrześcijańskich) oraz kulminacyjną ekshortacją wzywającą do krucjaty antytureckiej tworzy ona przemyślaną całość. Jej charakter wpisuje się w obecną w ówczesnym piśmiennictwie europejskim ideę duchowego wzmocnienia żołnierza chrześcijańskiego.

Słowa kluczowe

Bartłomiej Georgiewicz, Bartolomeo Georgijević, Bartul Đurđević, *Rozmowa z Turczynem o wierze krześcijańskiej*, *Pro fide Christiana cum Turca disputationis*, literatura antyturecka, *turcica*, dysputa religijna

Bartłomiej Georgiewicz, urodzony około 1505 roku w okolicy Esztergomu (Ostrzyhomia) na Węgrzech, prawdopodobnie w rodzinie chorwackiej[1], jest

[1] Wszystkie informacje biograficzne za: A. Höfert, *Bartholomaeo Georgius*, [w:] *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History*, vol. 7: *Central and Eastern Europe, Asia, Africa and South America (1500–1600)*, eds. D. Thomas, J. Chesworth, Leiden–Boston 2015,

przywoływany najczęściej jako przedstawiciel XVI-wiecznego europejskiego pisarstwa o Imperium Osmańskim, zwłaszcza zaś jako autor ówczesnej „ciekawostki etnograficznej" *De Turcarum ritu et caeremoniis* (Antwerpia 1544)[2]. Była ona wielokrotnie publikowana wraz z powstałym równolegle opisem udręk prześladowanych chrześcijan *De afflictione tam captivorum quam etiam sub Turcae tribute viventium Christianorum*[3]. Przejrzysty układ i przewaga opisu nad moralnym osądem czyniły relację poręczną do cytowania w różnych kontekstach[4]. Głównym atutem publicystyki Georgiewicza była znajomość Imperium Osmańskiego (tamtejszej sytuacji politycznej, religijnej i wojskowej), a także doświadczenie niewoli, uwiarygodniające opisy cierpień prześladowanych. Według autobiografii *De captivitate sua apud Turcas*[5] autor został pojmany w bitwie pod Mohaczem w 1526 roku, a trzynaście lat później udało mu się zbiec z Turcji (w rzeczywistości miało to miejsce prawdopodobnie po około dekadzie)[6].

Georgiewicz za młodu studiował literaturę klasyczną i prawdopodobnie prawo pod patronatem ówczesnego prymasa Węgier Laszlo Szalkaiego. Otrzy-

p. 327–330, [online] https://books.google.pl/books?id=nohjCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [dostęp: 1.07.2016]; S. Krasić, *Đurđević Bartul*, [w:] *Hrvatski biografski leksikon*, t. 4, gl. ur. T. Macan, Zagreb 1998, [online] http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4996 [dostęp: 14.05.2016].

[2] W *De Turcarum ritu et caeremoniis* B. Georgiewicz opisuje tureckie miejsca kultu, kastę duchownych, święta religijne, pielgrzymki, jałmużny, szkoły, zwyczaje ślubne i pogrzebowe. Współcześni badacze kontaktów chrześcijaństwa ze światem muzułmańskim oceniają jego sposób pisania o aspektach duchowych osmańskiego społeczeństwa jako neutralny (w odróżnieniu od bardziej krytycznego i polemicznego charakteru jego innych dzieł). Szczególnie pozytywnie ocenia się to, co Georgiewicz pisze o pobożności Turków, ich lojalności wobec sułtana i odwadze janczarów (por. P. Tafiłowski, omawiający stereotyp Turka w literaturze europejskiej: *Imago Turci. Studium z dziejów komunikacji społecznej w dawnej Polsce 1453–1572*, Lublin 2013, s. 81).

[3] Ibidem, s. 80.

[4] A. Höfert, op. cit., p. 327. Jako przykład podaje się F. Sansovina, który dołączył *De Turcarum ritu et ceremoniis* wraz z *De afflictione tam captivorum quam etiam sub Turcae tribute viventium* do trzytomowego włoskiego kompendium o Turcji: *Dell' historia universale dell'origine et imperio de Turchi parte terza* (Wenecja 1551). Podaje się także informację o publikacji relacji innego więźnia tureckiego, G. A. Menavino, *I cinque libri* [...] *de'Turchi* (Wenecja 1548), połączonej z włoskim tłumaczeniem *De afflicatione*... i *De ritu et ceremoniis*... Na Georgiewicza powoływano się również w debacie luterańskiej o Turkach: prace Chorwata znalazły się w kompendium *De origine imperii Turcorum*, wydanym w Wittenberdze w roku 1560 (i 1562) z przedmową F. Melanchtona.

[5] B. Georgiewicz, *De captivitate sua apud Turcas (1526–1538*), red. R. Klockow, M. Ebertowski, Berlin 2000 (z tłum. niemieckim).

[6] A. Höfert, op. cit., p. 332.

mał też wtedy święcenia kapłańskie[7], co mogłoby tłumaczyć jego niezłomność, kiedy w niewoli stanowczo odmawiał przejścia na islam. Ciężkie opresje nie złamały go: zyskawszy wiedzę o wrogu chrześcijańskiej Europy, po powrocie na kontynent poświęcił się publicystyce antytureckiej. Nieszczęścia, które go spotkało, nie opisał jako osobistej niedoli więźnia pojmanego w niewolę turecką, ale przetworzył je w materię publicystyczną godną wykształconego pisarza humanisty.

Pierwsze *turcica* wydawał w Antwerpii, największym ośrodku europejskiego drukarstwa, w latach 1544–1545. Osobiście dopilnowywał swoich publikacji. Dedykował je wpływowym przedstawicielom świata chrześcijańskiego, przede wszystkim władcom i książętom, którzy mogli być według niego zainteresowani obroną przed Turkami, utworzeniem antytureckiego sojuszu wojskowego lub ofensywną wojną przeciw Imperium Osmańskiemu. Adresatami byli więc: cesarz Niemiec Karol V, papież Pius V, król Polski Zygmunt August, arcyksiążę austriacki Maksymilian II i inne wysoko postawione osoby. Georgiewicz był zdeklarowanym orędownikiem europejskiej rekonkwisty, autorem gorących apeli o jednoczenie się krajów chrześcijańskich przeciw Turkom w celu wypędzenia ich nie tylko z Europy, ale także z zagrabionych terytoriów Azji Mniejszej.

Uwiarygodniony przez osobiste doświadczenie niewoli Georgiewicz szybko stał się autorem niezwykle popularnym, chętnie przedrukowywanym i tłumaczonym na inne języki. USTC (Universal Short Title Catalogue)[8] notuje 65 europejskich wydań jego dzieł w XVI wieku (przy czym co najmniej 18 przypisano mu błędnie). W istocie są to różne kompilacje kilku tych samych tekstów. Składają się na nie pierwodruki z lat 1544–1545. Zbiory te różnią się tytułami, układem, materiałem ilustracyjnym, dodatkami[9], niekiedy nieznacznymi modyfikacjami treściowymi.

W 1548 roku w Krakowie wydano *Rozmowę z Turczynem o wierze krześcijańskiej i o tajności Trójce Świętej, która w Alkoranie stoi napisana*[10]. Zna-

[7] S. Krasić, op. cit.

[8] Katalog internetowy dostępny pod adresem: http://ustc.ac.uk/index.php (hasło: *Đurđević, Bartol*). Szerzej o spisie wydań B. Georgiewicza (głównie C. Göllnera, K. Estreichera i S. Yerasimosa) zob. P. Tafiłowski, *Imago Turci…*, op. cit., s. 80–81.

[9] Ibidem, s. 81.

[10] B. Georgiewicz, *Rozmowa z Turczynem o wierze krześcijańskiej i o tajności Trójce Świętej, która w Alkoranie stoi napisana*, Kraków 1548. Zachowały się trzy egzemplarze tego wydania. Jeden, który posłużył jako podstawa niniejszego artykułu, znajduje się w zbiorze starodruków Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (sygn. XVI 0759). Ma on też cyfrową kopię dostępną na stronie Dolnośląskiej Biblioteki Cyfrowej (oai:www.dbc.wroc.pl:3099). Drugi zachowany egzemplarz jest własnością Biblioteki Kórnickiej (Cim.O.57), trzeci – Biblioteki Narodowej (SD XVI.O.6254; zdefektowany).

lazły się w niej tłumaczenia tekstów ogłoszonych w Antwerpii, a także dwa nowe pisma (niepublikowane przed 1548 rokiem), czyli *Krótkie gadanie z Turkiem* i przydane do niego *Krótkie a mierne upominanie przełożonych rzeczy pospolitej i sprawc kościoła Bożego o niedbalstwo ich*. Od części zawierającej dysputę religijną chrześcijanina z Turkiem tytuł wzięła cała publikacja.

Warto zwrócić uwagę na to jedyne polskojęzyczne wydanie antytureckich pism Bartłomieja Georgiewicza, ocenić jego autonomiczność wobec innych publikacji autora, a także określić przeznaczenie i celowość. Zasadne wydaje się prześledzenie toku perswazyjnej argumentacji w poszczególnych częściach *Rozmowy*, aby ustalić, czy kompilacja ta jest jakąś logiczną całością, wnoszącą nową jakość do antytureckiej publicystyki Georgiewicza. Ponadto istotne jest umieszczenie *Rozmowy* w kontekście ówczesnych niepokojów związanych z Turcją i uchwycenie istoty misji, jaką, zdaje się, przedsięwziął autor po wydostaniu się z niewoli osmańskiej.

Trzy krakowskie wydania pism Georgiewicza: *Rozmowa z Turczynem* i jej łacińska wersja opublikowana w dwóch częściach

Na terenie Polski ukazały się trzy publikacje pism Georgiewicza: jedna po polsku i dwie w języku łacińskim[11], związane wspólną datą roczną 1548 i miejscem wydania – drukowano je w Krakowie u Heleny Unglerowej. Anonimowe tłumaczenie polskie *Rozmowa z Turczynem o wierze krześcijańskiej*… odpowiada zasadniczo zawartości dwóch równoległych krakowskich wydań łacińskich (ślad tej dwudzielności w polskiej edycji stanowi paginacja kart, rozpoczęta na nowo od trzeciego tekstu: A–F_{iiij}).

Wszystkie trzy krakowskie edycje były przygotowywane prawdopodobnie osobiście przez Georgiewicza. Nie wiadomo, w jaki sposób nawiązał on kontakty z Unglerową[12]. Jego pisma szybko zyskały w Polsce popularność.

[11] Idem, *Pro fide Christiana cum Turca disputationis habitae et mysterio sanctae Trinitatis in Alchorano invento, nunc primum in latinum sermonem verso, brevis descriptio*, Kraków 1548; idem, *Prognoma sive Praesagium Musulmannorum, de Christianorum calamitatibus et de eorum interitu ex Turcico sermone in Latinum conversum*, Kraków 1548. Polskie wydania pism Georgiewicza (a także inne, zagraniczne) dostępne są online na podstronach Dolnośląskiej Biblioteki Cyfrowej, zob. https://fbc.pionier.net.pl/-search#-fq={!tag=dcterms_accessRights}dcterms_accessRights%3A%22Dost%C4%99p%20otwarty%22&q=dc_creator%3A(georgijevic).

[12] Zob. *Drukarze dawnej Polski*, *od XV do XVIII wieku*, t. 1: *Małopolska*, cz. 1: *wiek XV–XVI*, red. A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1983, s. 318. Nie jest jasne, w jakiej kolejności ukazywały się wydania Unglerowej: czy wersje polska i łacińskie wyszły w tym samym czasie, czy też następowały w ciągu roku kolejno po sobie. Krakowskie *Pro fide Christia-*

Wacław Aleksander Maciejowski pisał w połowie XIX wieku o *Rozmowie z Turczynem*, że jest to dziełko „w naszym piśmiennictwie stąd nader ważne, że pierwsze za pomocą druku obznajmiło Polskę z prawami, obyczajami i zwyczajami Turków. Strykowski i jego naśladowcy lub przepisywacze, stąd najwięcej o przedmiocie tym czerpali”[13]. Rzeczywiście, pochodzące od Georgiewicza informacje, a nawet całe parafrazowane fragmenty jego pism odnajdywane są w takich dziełach, jak *Kronika wszystkiego świata* Marcina Bielskiego[14], Aleksandra Gwagnina *Kronika Sarmacyi europskiej* […] *przez Marcina Paszkowskiego* […] *na polskie przełożona*[15] i tegoż Paszkowskiego *Dzieje tureckie*[16]. Ciekawostką jest też to, że – według Karola Estreichera – jakiś autorski przekład łacińskiego tekstu Georgiewicza miał w swoim dorobku Jan Achacy Kmita[17].

na cum Turca disputationis habitae drukowane było w styczniu 1548 roku (nota w kolofonie: *Dat. Cracoviae Calen. Ianuarii, Anno salutis nostrae 1548*). W druku *Prognoma sive Praesagium Musulmannorum* ani w *Rozmowie z Turczynem* nie ma daty miesięcznej, jest tylko rok wydania.

[13] W.A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, t. 3: *Dodatki*, Warszawa 1852, s. 357.

[14] A. Danti, *„Utopijny” aspekt literatury antytureckiej we Włoszech i w Polsce w połowie XVI wieku*, tłum. W. Jakiel, [w:] *Od „Lamentu świętokrzyskiego” do „Adona”. Włoskie studia o literaturze staropolskiej*, red. Brogi-Bercoff i T. Michałowska, Warszawa 1995, s. 119.

[15] M. Kuran, *Źródła i inspiracje obrazu Imperium Osmańskiego w Kronice Sarmacyjej europskiej (część III księgi X) Aleksandra Gwagnina*, [w:] *Między Wschodem a Zachodem – w poszukiwaniu źródeł i inspiracji*, red. A. Bednarczyk, M. Kubarek i M. Szatkowski, Toruń 2016, s. 271–276.

[16] A. Zajączkowski, *Glosy tureckie w zabytkach staropolskich*, Wrocław 1948, s. 15.

[17] *Obyczaie tureckie y sposoby ich pożycia, przez sławnego niegdyś y nieszczęśliwego pielgrzyma Jerozolimskiego Bartłomieia Jurgiewicza opisane na rytm polski gwoli ich ciekawym zwyczaiom przełożone przez Jana Achacego Kmitę*, Kraków b.d. (za: K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 17, Kraków 1899, s. 325). Estreicher nie podaje daty ukazania się tego druku. Wydany miał być w krakowskiej drukarni Szymona Kempiniego, z wierszowanym dodatkiem *Epigramma Jana Gotschalka Brabantczyka na pochwałę autora*. Oficyna Kempiniego działała w latach 1601–1611, co pozwala w przybliżeniu datować druk na ten okres (J. S. Bandtke, *Historia drukarń w Królestwie Polskiem i Wielkiem Księstwie Litewskiem*, Kraków 1826, t. 1, s. 13). Tytuł *Obyczaje tureckie* i obecność wiersza Gotschalka sugerują, że dziełko Kmity to przekład *De Turcarum ritu et caeremoniis*. W krakowskiej wersji łacińskiej z 1548 roku poprzedzone jest ono właśnie przez *Joannis Gottscalsi Carmen Commendatitium* (chociaż nie ma go w wydaniu polskim *Rozmowy z Turczynem...* z 1548 roku).

Konstrukcja wydania i przeznaczenie *Rozmowy z Turczynem*

Obszerne wydawnictwo polskie składa się łącznie z sześciu całości, mających odpowiedniki w pismach łacińskich (zob. tab. 1).

Zawartość *Rozmowy z Turczynem* w skrócie przedstawia się następująco. Pierwsza część, dysputa religijna z tureckim wędrownym mnichem pt. *Krótkie opisanie gadania z Turkiem*, to obraz „panoszenia się" tureckiego misjonarza w katedrze w Waradynie (pełnej pamiątek świetności Węgier) oraz relacja z danej mu odprawy. Następujące potem *Krótkie a mierne upominanie przełożonych rzeczy pospolitej i sprawc kościoła Bożego o niedbalstwo ich* jest napomnieniem kierowanym do władzy kościelnej różnych szczebli z powodu zagrożeń moralnych, które osłabiają Kościół, postawiony w obliczu konfrontacji z islamem. Potem następuje *Wieszczba tureckich obrzezańców o krześcijańskich nędzach i o samychże zasię zaginieniu*, czyli pseudo-turecki prognostyk, zwiastujący upadek dotąd niezwyciężonego Imperium Osmańskiego. Dalej przedstawia się czytelnikowi opis losów chrześcijan w Imperium w części *O udręczeniu tak poimanych więźniów jako to i pod trybutem abo daniami żywiących krześcijanów.* W tekście *O tureckich sprawach i obrzędziech* ukazane jest tureckie państwo i społeczeństwo jako skrajnie różniące się od państw i społeczeństw Europy. Na koniec w pobudce *Dowodne a pobudne napominanie przeciw Turkom* (z dedykacją: „Naoświeceńszemu książęciu Maksymilianowi, archiksiążęciu Ziemie Rakuskiej Bartłomiej Georgiewits zdrowia wiele żąda") pojawia się wezwanie do zjednoczenia podzielonego świata chrześcijańskiego w celu ukrócenia podbojów tureckich, aby reszta kontynentu nie stała się łupem najeźdźcy.

Choć Georgiewicz przygotował kilka zestawów tekstów dla potrzeb druku swych turcyków w różnych miastach Europy, inaczej komponował części, a poprzez różny układ pism eksponował też inne argumenty antytureckie. Wydaje się, że tak obszernego wydania jak polskojęzyczne wcześniej nie było. We wcześniejszych wydaniach łacińskich brak części odpowiadającej *Krótkiemu gadaniu z Turkiem*, czyli *Disputationis cum Turca habitae, brevis descriptio* – napisana została bowiem po 1547 roku (na co wskazuje data dysputy w obu tekstach). Być może powstała z intencją zaprezentowania jej właśnie w katolickiej Polsce, zwłaszcza że w łacińskiej wersji zaopatrzona jest w *praefatio* poświęconą Zygmuntowi Augustowi.

W *Rozmowie z Turczynem…* pominięto dwie przedmowy z krakowskich wydań łacińskich. W wersji polskiej brak *praefatio* dla króla Zygmunta Augusta

rozpoczynającej *Pro fide christiana cum Turca disputationis...*[18] oraz tekstu dedykowanego Ottonowi von Waldburgowi w *Prognoma sive praesagium Musulmannorum...*[19]. Biskup Augsburga był mecenasem wiedeńskiego wydania *Prognoma sive Praesagium Mehemetanorum...* z 1547 roku[20]. Choć krakowskie wydanie (zatytułowane *Praesagium...*) nie było już przez niego sponsorowane[21], paratekst otwierający tę edycję pozostał jako wstęp. O pominięciu go w *Rozmowie z Turczynem...* zadecydował być może ostatecznie wzgląd praktyczny: przedmowa wypadłaby w środku druku.

Natomiast wyjaśnienie przyczyny pominięcia obszernej przedmowy dedykowanej Zygmuntowi II Augustowi jest trudniejsze. Król był zapewne protektorem i sponsorem wydania łacińskiego (*Pro fide Christiana cum Turca disputationis...*), ale raczej nie patronował już wydaniu polskiemu, w którym jedynym śladem po dedykacji jest zwrot grzecznościowy w środku tekstu[22]. Wydawca i autor dokonali prawdopodobnie nowej kalkulacji kosztów, co spowodowało okrojenie i tak już obszernego wydania. Można też podejrzewać, że *Rozmowa z Turczynem...* miała innego adresata niż pierwowzór łaciński, to jest czytelnika mieszczańskiego (również zainteresowanego opisami tureckich obyczajów, religii, ustroju i wojska).

Wybór Polaków jako odbiorców pism antytureckich mogły uzasadniać wcześniejsze polityczne związki Polski i Węgier (między innymi wsparcie Zygmunta I dla aspiracji królewskich Jana Zapolyi, ożenionego z księżniczką Izabelą Jagiellonką).

Jakiś czas później, w kwietniu 1548 roku, ukazała się wiedeńska wersja prac Georgiewicza, która obok innych pism łacińskich obecnych w wydaniu polskim zawierała już religijną dysputę z Turkiem[23]. Wydanie austriackie

---

[18] Ibidem, k. A_2: „Ad invictissimum iuxta christianissimum Principem Sigismundum Augusti Regem Poloniae, magnum Ducem Lithuania etc. Barptholomaei Georgievits in libellum praefatio".

[19] Ibidem, k. A_1: „Reverendissimo domino Ottoni praelato Augustano Barptho[lomaeo] Georgievits S[alutem] P[lurimam] D[icit]".

[20] Wskazuje na to dedykacja, zob. B. Georgiewicz, *Prognoma sive Praesagium Mehemetanorum...*, op. cit., k. A_2. Cyfrowa wersja pierwodruku jest dostępna w Internecie: https://books.google.pl/books?id=VLldAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [dostęp: 3.07.2017].

[21] W dedykacji nie tytułuje się go mecenasem, a w kolofonie jest formuła „cura et impensis Barptholomaei Georgievits" (ibidem, k. K_4v).

[22] Chodzi o frazę: „poddany Waszej Królewskiej Miłości" (idem, *Pro fide Christiana cum Turca disputationis habitae...*, op. cit., k. A_2v).

[23] Idem, *Haec nova fert Affrica. Mysterium sanctissimae Trinitatis. Arabice. Pro fide Christiana cum Turca disputationis habitae, et mysterio sanctissimae Trinitatis in Alchorano invento, nunc primum sermonem verso, brevis descriptio*, Vienna 1548.

jest bardzo zbliżone układem do *Rozmowy…* (zob. tab. 1), brak w nim jedynie części „rodzajowych", odpowiadających polskim tytułom *O udręczeniu tak poimanych więźniów jako to i pod trybutem abo daniami żywiących krześcijanów* (łac. *De afflictione tam captivorum quam etiam sub Turcae tribute viventium Christianorum…*) oraz *O tureckich sprawach i obrzędziech…* (łac. *De Turcarum ritu et caeremoniis*). Niewykluczone, że zestaw wiedeński sporządził Georgiewicz z przeznaczeniem dla obszaru środkowoeuropejskiego jako bardziej narażonego na agresję Turcji. Tłumaczyłoby to pominięcie partii opisowych na korzyść agitacyjnych. Dołączona do tego wydania relacja z dysputy religijnej uznana została być może za uzupełnienie stosowne dla austriackiego kręgu odbiorców, tradycyjnie katolickiego, podobnie jak polskie społeczeństwo.

Załączona tabela ukazuje różnice w zawartości czterech wydań pism Georgiewicza z 1548 roku, to jest trzech publikacji krakowskich i zestawionego z nimi wydania wiedeńskiego.

Główna idea *Rozmowy z Turczynem.* Apostolat Georgiewicza

Pierwszy tekst, od którego wzięła tytuł cała publikacja, czyli *Krótkie opisanie gadania z Turkiem*, każe zwrócić uwagę na aspekt religijnej posługi, prawie niepodnoszony w stosunku do pisarstwa Georgiewicza. Nawet jeśli poświęca się uwagę religijno-misyjnej zawartości pism tego autora, to przede wszystkim w celu krytyki jej realizacji. Dezawuowany jest koronny dla *Rozmowy z Turczynem* wywód o utajnionej obecności Trójcy Świętej w islamskiej modlitwie koranicznej. Podkreśla się, że jest on bezwartościowy filologicznie jako oparty na zbyt dowolnych interpretacjach językowych i zniekształconej transkrypcji tekstów arabskich[24]. Krytykuje się Georgiewicza także za brak rozróżnienia między tekstami Koranu a tradycją pokoraniczną i przekazami legendarnymi (co pozwala mu na przykład nazywać Mahometa twórcą baśni)[25]. Tymczasem nie dezawuuje to ewangelizacyjnej intencji pisarza ani nie umniejsza późniejszej popularności tych wywodów. Warto przyjrzeć się pod tym kątem *Krótkiemu opisaniu gadania z Turkiem*, aby nie pominąć ważnego rysu w portrecie antytureckiego twórcy, który chciał dać przykład, jak chrześcijanin może obronić godność swoją i swojej religii przed zarzutami mahometanina.

[24] A. Zajączkowski, op. cit., s. 30–34.

[25] Tak czyni między innymi Z. Nosowski (*Polska literatura polemiczno-antyislamistyczna XVI, XVII i XVIII w.*, Warszawa 1974, s. 60, 64–65), a za nim inni badacze.

Narrator *Gadania z Turkiem*, biograficznie tożsamy z Georgiewiczem, zmuszony został do wystąpienia w dyskusji religijnej przeciw Turkowi. Podaje się najpierw okoliczności tego pojedynku: odbywa się on w „niedzielę Świąteczną" (niedzielę Zielonych Świąt) w mieście węgierskim Waradyn, gdzie narrator znalazł się, odwiedzając ojczyznę po latach niewoli. W klasztorze waradyńskim, sanktuarium relikwii wielkich królów węgierskich, króluje muzułmański przybysz, wędrowny kaznodzieja turecki. Domaga się publicznej polemiki religijnej z zakonnikami franciszkanami:

> W onymże miejście z trefunku był niektóry mehemeckiej sekty uczony [...]. Ten, odprawiwszy swoje sprawy z prałatem onego miasta, z mnichem [Georgiusem][26], barzo groźno się tego napirał, aby mógł mieć jaką rozmowę o zakonie i o wierze swojej i naszej (abowiem oni ludzie wszędzie zwykli wystawiać swoje plotki i naukę swoję, gdzie się jedno obrócą, aby Mehemetowe błędy wielką mocą były obronione, ażeby tak mogli każdego przywieść do swojej obłędnej nauki). Ten tedy gdy przez kilka dni przez tłumacza przerzeczonego prełata prosił o to, aby dano gadacza, który by krześcijańskiej nauki mógł a śmiał bronić przeciw niemu[27].

Miejscowi duchowni nie czują się gospodarzami, choć przecież franciszkanie mieszkają w tym klasztorze od wieków i współtworzą pięćsetletnią tradycję katolicyzmu na Węgrzech. Samotny pielgrzym widzi ich obawę przed wdawaniem się w spór z muzułmaninem i wyręcza zalęknionych, gdy „oniemieli na głos jednego poganina". Zwycięża w sporze doktrynalnym tureckiego „nachodźcę". Demaskuje niewiedzę przeciwnika „napirającego się" w swej pysze, by nawracać giaurów w kolebce ich katolickiej państwowości.

Nawrócony Turek zamierza przedstawić przed swoimi kapłanami i mistrzami („przed talismany i hogsalary") to, co chrześcijanie „rozumieją o Bodze i Synie jego", aby naprowadzić ziomków na prawą drogę. Chrześcijański adwersarz zyskuje u niego szacunek i sympatię, co może dziwić wobec zdecydowanej krytyki wyrażanej względem „kacerza i odszczepieńca" oraz jego proroka. Nasuwa się analogia do przebiegu dysputy Papieżnika i Ewangelika w późniejszej *Rozmowie albo Dyjalogu około egzekucyjej Polskiej Korony* Stanisława Orzechowskiego (1563). Tak opisuje to Jerzy Starnawski:

---

[26] Uzupełnienie według wydania łac. B. Georgiewicz, *Pro fide Christiana cum Turca disputationis habitae*..., op. cit., k. C_4.

[27] Idem, *Rozmowa z Turczynem*..., op. cit., k. A_2–A_2v. Wszystkie fragmenty pierwodruku podawane są w transkrypcji własnej [A. G.], według zasad wydawania tekstów staropolskich dla publikacji typu B (*Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt*, red. M. R. Mayenowa, Z. Florczak, oprac. J. Woronczak, Wrocław 1955) i modyfikacji wynikających z doświadczeń późniejszych edytorów tekstów staropolskich.

Tabela 1. Porównanie zawartości wydań krakowskich i wiedeńskiego

Tytuł		*Rozmowa z Turczynem…*[*]	*Pro fide Christiana cum Turca disputationis habitae…*[**]	*Prognoma sive Praesagium Musulmannorum…*[***]	*Haec nova fert Affrica*[****]
Miejsce i data wydania		Kraków 1548	Kraków 1548	Kraków 1548	Vienna 1548
Treść	**Przedmowa z dedykacją**	-	„Ad invictissimum iuxta christianissimum Principem Sigismundum Augusti… praefatio”	„Reverendissimo domino Ottoni praelato Augustano Barpthol[omaeo] Georgievits S[alutem] P[lurimam] D[icit]”	-
	Dysputa religijna z tureckim misjonarzem	*Krótkie opisanie gadania z Turkiem*	*Disputationis cum Turca habitae, brevis descriptio*	-	*Disputationis cum Turca habitae. Narratio*
	Napomnienie pod adresem wiernych i duchownych Kościoła	*Krótkie a mierne upominanie przełożonych rzeczy pospolitej i sprawc Kościoła Bożego o niedbalstwo ich*	*Brevis ac Modesta increpatio, ad Magistratum Reipublicae, ac rectores Ecclesiae propter negligentiae eius*	-	*Increpatio Modesta propter negligentiam Ecclesiae*
	Prognostyk o upadku Imperium Tureckiego	*Wieszczba tureckich obrzezańców o krześcijańskich nędzach i o samychże zasię zaginieniu*	-	*Prognoma sive praesagium Musulmannorum, de Christianorum calamitatibus, et de eorum interitu, ex Turcico sermone in Latinum conversum*	*Incipit Prognoma Turcicum de Christianorum calamitatibus, deinde de suae interitu*

Treść	**Epigramat Jana Gotschalka na pochwałę autora**	-	-	*Joannis Gottscalsi Carmen Commendatitium*	-
	Opisanie losów chrześcijan w Imperium Osmańskim	*O udręczeniu tak poimanych więźniów, jako to i pod trybutem abo daniami żywiących krześcijanów*	-	*De afflictione tam captivorum quam etiam sub Turcae tribute viventium Christianorum*	-
	Opis państwa tureckiego i słownik turecki	*O tureckich sprawach i obrzędziech…*	-	*De Turcarum ritu et caeremoniis*	-
	Pobudka	*Dowodne a pobudne napominanie przeciw Turkom*	-	*Exhortatio contra Turcas. Ad illustrissimum principem Maximilianum archiducem Austriae*	*Exhortatio contra Turcas*

* Egzemplarz ze zbioru Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (sygn. XVI 0759), [online] oai:www.dbc.wroc.pl:3099 [dostęp: 19.06.2017]. ** Egzemplarz ze zbioru Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (sygn. XVI 797), [online] oai:www.dbc.wroc.pl:6717 [dostęp: 19.06.2017]. *** Egzemplarz ze zbioru Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (sygn. XVI 1296), [online] oai:www.dbc.wroc.pl:7938 [dostęp: 19.06.2017]. **** Egzemplarz ze zbioru Austriackiej Biblioteki Narodowej (sygn. 14.L.42), [online] https://books.google.pl/books?id=sF5nAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl= pl#v=onepage&q&f=false [dostęp: 19.06.2017].

Źródło: opracowanie własne.

> Już od pierwszych słów traktuje [Papieżnik] swego rozmówcę [Ewangelika] jako kacerza, w dalszym ciągu wymyśla mu od heretyków, co ten przyjmuje pokornie, skruszony przyznaje się do błędów, słucha uważnie i radość wyraża kilkakrotnie z powodu spotkania[28].

Parafrazując żart Jerzego Starnawskiego, można powiedzieć, że już od pierwszej chwili traktuje chrześcijanin słowa Turka jako „obłędne mnimania" i „próżne wywody", w dalszym ciągu wymyśla mu od szaleńców, a Mahometa zwie fałszywym prorokiem, co „nakładł w Alkoran" kłamstw i baśni (oprócz tego, co pokradł po kryjomu ze Starego i Nowego Testamentu). Turek przyjmuje to pokornie, zawstydzony przyznaje się do błędów, słucha uważnie i wyraża radość z powodu owocnego spotkania, które obiecuje zrelacjonować współwyznawcom. U obu autorów w relacjach z dysput religijnych uderza brak prawdopodobieństwa psychologicznego[29], który został wykpiony przez edytora prac Orzechowskiego.

Zarzuty sformułowane przez chrześcijanina dotyczą wtórności religii muzułmańskiej wobec Ksiąg judaizmu i chrześcijaństwa, zatajenia przez Mahometa kompilacyjnego charakteru Koranu oraz tytułowego rzekomego przemilczenia obecności tajemnicy Trójcy Świętej w Koranie[30]. Wyłączając ten ostatni motyw, stanowiący autorski koncept, Georgiewicz sięga do motywów znanych od dawna z papieskiej krytyki islamu i Koranu[31]. Mówca podkreśla, że Mahomet, podsuwając do wierzenia skażone wersje tajemnic Bożych, naraził swoich zwolenników na wieczne potępienie.

Narrator odpierał także ataki mahometanina na dogmat o Trójcy Świętej, którego fundamentem jest wiara w Jezusa Chrystusa jako Syna Bożego. Broniąc nauczania Kościoła o Synu Bożym, posłużył się argumentami z tekstu

---

[28] J. Starnawski, *Wstęp*, [w:] S. Orzechowski, *Wybór pism*, oprac. J. Starnawski, Wrocław 1972, s. LI.

[29] Brak prawdopodobieństwa psychologicznego w dialogu to konwencja gatunku, dla którego nadrzędny jest cel hermeneutyczny lub dydaktyczny (J. Abramowska, *Dialog*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*. *Średniowiecze, renesans, barok*, red. T, Michałowska, Wrocław 1990, s. 130).

[30] Polemista utrzymuje wobec tureckiego adwersarza, że główne muzułmańskie pozdrowienie modlitewne w języku arabskim, trzykroć powtarzane, a tłumaczone tu na język polski jako: „W imię Boga, Miłosierdzia i Duchów Ich", jest naśladowaniem formuły chrześcijańskiego wezwania Trójcy Świętej „W imię Ojca i Syna i Ducha Świętego". „Tymże sposobem", czyli tak samo niejawnie jak znak krzyża świętego, naśladował według niego Mahomet sakrament chrztu świętego, gdy nakazywał swym wyznawcom trzykrotne skrapianie głowy przy obrzędzie inicjacji muzułmańskiej (zob. J. Nosowski, op. cit., z. 1, s. 57–59).

[31] Pius II, *Pamiętniki*, tłum. J. Wojtkowski, Marki 2005, s. 82, [za:] P. Tafiłowski, *Imago Turci...*, op. cit., s. 70.

wyznania wiary, zwanego dziś Składem Apostolskim. Podkreślał zwłaszcza to, że Jezus Chrystus ze swą misją na Ziemi jest uosobieniem Bożego miłosierdzia okazanego ludziom niezasługującym na miłość po upadku pierwszych rodziców.

> *Bisem Allahe, el rahmane, el ruohim. Kulhu Allah ehed, Allah hussamet, lemielid, velam iuled, velam iehun lehu kusseuen ehed.* Które słowa tak się rozumieją: „W imię Boga, miłosierdzia i ducha ich. Wszystkim Bóg jest jeden, Bóg nieśmiertelny, który gdy nie ma żony, ani syna ma, ani też może mieć sobie podobnego". [...] Drugą osobę Synem zowiemy i wierzymy tak, iże się on narodził z Boga i z Panny [...]. Tak jako był Adamowi, Abraamowi i inszym świętym Ojcom przez proroki od wieku obiecan na odkupienie rodzaju ludzkiego po upadku pirszych rodziców naszych, a tego wy zowiecie *Mesiah*. A przetoż słusznie my Miłosierdziem zowiemy Syna Bożego, bo przezeń Bóg miłosierdzie swe okazać raczył. [...] Umęczon umarł, pogrzebion i z martwych wstał wedle prorockiego pisma, tenże potym wstąpił do nieba, do Boga Ojca swego. I czekamy przyścia jego po wtóre na sąd sprawiedliwych i grzesznych, bo będzie każdemu płacił zasługi jego. Tak my wierzymy w Syna Bożego[32].

Tym samym muzułmanie czczący Boże miłosierdzie chwalą Chrystusa. Jest to znakiem przyszłego powrotu do jednej chrześcijańskiej owczarni, z której odeszli pod przymusem.

Mówca odrzucił też oskarżenia o oddawanie czci wyrobom rąk ludzkich w chrześcijańskich figurach i obrazach świętych, podkreślając, że służą one jedynie nauczaniu niepiśmiennych, unaoczniają ludowi mękę Pańską i ofiarę świętych męczenników. Przyjmował natomiast ze wstydem oskarżenia o niedbalstwo w chronieniu kościołów jako miejsc świętych, zwłaszcza bezczeszczenie ich przez wpuszczanie zwierząt – choć podkreślił, że jest to przez władzę duchowną karane.

Tę niedbałość sam Georgiewicz wytyka przełożonym kościołów w następnej części (*Krótkie a mierne upominanie*...). Zawstydza swoich rodaków obrazem upadku posługi duszpasterskiej, wyraża współczucie dla maluczkich błądzących w wierze i okazuje gniew z powodu zaniedbanych świątyń, bezczeszczonych nieobyczajnym zachowaniem. Domaga się uczciwości w obsadzie stanowisk kościelnych. Podkreśla potrzebę zjednoczenia rozbijanych przez reformację sił chrześcijańskich pod przewodem papieża, który winien sprzyjać zgodzie, porzucając interesy polityczne. Autor wskazuje na konieczność osobistego nawrócenia się upadających moralnie duchownych. Przestrzega przed wydawaniem się na szyderstwo wroga, który choć militarnie nie podołałby połączonemu światu chrześcijańskiemu, to jest znacznie bardziej zjednoczony wokół swojej religii, szanuje świątynie i obyczaj.

[32] B. Georgiewicz, *Rozmowa z Turczynem*..., op. cit., k. A_5v–A_6.

Autor uważa za błąd zaniedbywanie spraw wiary i moralności, rzeczy pozornie nieistotnych militarnie. Za winnych tych zaniedbań, wydających chrześcijan na szyderstwo muzułmanów, uważa Georgiewicz hierarchów Kościoła, którzy upadającej wiary nie krzepią. „Zaprawdę a słusznie, czasów tych żadnej poczciwości, żadnej powagi prosty człek kapłanom nie czyni prze ich złą sprawę a prze niedobre przykłady […]. A przetoż trzeba by z obudwu stron wielkiego naprawienia"[33]. Oznacza to, że jeśli najmniejsi i najwięksi w Kościele nie nawrócą się, nie wyzbędą się egoizmu i przywiązania do grzechu, te kraje, które się jeszcze Turkowi nie dostały, łatwo mogą być zagarnięte:

> […] jeśli w krótkim czasie nie obrócą ku panu Krystusowi obyczajów i złości swoich nie poprawią, żadnym obyczajem gniewu Bożego nie ujdą. A snadź tak potym, czego panie Kryste zachowaj, utraciwszy ojczyznę przez okrutnego nieprzyjaciela, kaźń wszyscy z nimi społu weźmiemy[34].

Grozi to przede wszystkim resztce ziem ojczystych Georgiewicza i jego rodakom Węgrom. W kolejnym tekście (*Wieszczba tureckich obrzezańców*) pojawia się nawet topos Boga zagniewanego na swój lud:

> […] a nie wiem, jeśli my sobie tą niegodnością gniewu Bożego nie przyzywamy. […] Podobna rzecz jest, iż dla tej nieuczciwości woli pan Bóg kościoły nasze mieć pod Mahometem, niż snadź pod nami być[35].

W relacji z dysputy z Turkiem uderza nagromadzenie symboliki kulturowo-religijnej, co jest być może celowym zabiegiem nadania większej wartości ideowej mężnemu świadectwu Georgiewicza. Szczególnie symboliczna jest data – Zielone Świątki, pamiątka zesłania Ducha Świętego w pięćdziesiąt dni po Wniebowstąpieniu Chrystusa, kiedy to apostołowie przezwyciężają strach po śmierci Nauczyciela (z zamknięcia w Wieczerniku wychodzą do wrogich im mieszkańców Jerozolimy, aby świadczyć o Zmartwychwstałym)[36].

Symboliczne jest też miejsce polemiki – jeden z najstarszych kościołów na Węgrzech, sanktuarium relikwii wielkich królów chrześcijańskich.

Przekonywanie za pomocą słów stanowiło jedną z głównych form działalności Chrystusa, a dysputowanie było ważnym narzędziem ewangelizacyjnym św. Pawła Apostoła[37]. Również w średniowieczu chrześcijańska umie-

---

[33] Ibidem, k. B_5.

[34] Ibidem, k. B_7.

[35] Ibidem, k. A_4–A_4v.

[36] Dz 2, 1–36.

[37] Zob. hasło: *Dysputa teologiczna*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski i F. Gryglewicz, Lublin 1985, t. 4, s. 447.

jętność dyskutowania i przekonywania była istotnym elementem nawracania. Analizując przeprowadzoną z Turkiem dysputę religijną, można się dopatrzeć znamion apostolatu w jego trzech kanonicznych przejawach: kapłańskim, prorockim i pasterskim[38]. Mówca apostołuje w sensie kapłańskim, ponieważ nie tylko podejmuje rozmowę w obronie wiary, ale też ma na celu ukazanie błądzącemu prawdziwej i jedynej, według chrześcijanina, drogi zbawienia. Narrator wierzy, że umiejętnością dobrego przemawiania i poprawnego rozumowania doprowadzi się kiedyś wszystkich muzułmanów do wiary, którą musieli porzucić pod wpływem przemocy i gróźb. Łączy się to z przekazaniem Turkowi tekstów kanonicznych modlitw chrześcijańskich[39]. Jest to też realizacja funkcji prorockiej (napominanie błądzących) przez dawanie dobrego przykładu obecnym w kościele zalęknionym chrześcijanom. Realizacją funkcji pasterskiej jest jego troska o materialne warunki funkcjonowania wspólnoty, o wystrój i czystość kościoła.

Cel misji antytureckiej. Tło historyczne

Zwieńczeniem edycji *Rozmowy z Turczynem* jest część ostatnia, *Dowodne a pobudne napominanie przeciw Turkom*, dedykowana „archiksiążęciu Ziemie Rakuskiej" Maksymilianowi II Habsburgowi. To tak zwana pobudka, łac. *exhortātiō* (nazwa genologiczna obecna w łacińskiej wersji druku *Exhortatio contra Turcas*). Ekshortacja jako ekscytarz polityczny miała przekonać potomka cesarzy do przewodzenia lidze antytureckiej („wszytcy o Tobie tę nadzieję i domyślne znaki pojmują")[40]. Całe polskie *turcicum* ma charakter pobudkowy, lecz retoryka egzorty *Dowodne a pobudne napominanie przeciw Turkom* stanowi apogeum agitacji na rzecz walki świata chrześcijańskiego z niegodnym, a wciąż niepokonanym przeciwnikiem. Autor gromadzi w niej antytureckie motywy obecne w większym lub mniejszym stopniu w każdej z poprzednich części (z wyjątkiem dysputy religijnej z Turkiem). Zarazem porządkuje te motywy, grupując w osobliwe katalogi „przewagi" narodów chrześcijańskich i niedostatki wojenne „obrzazańców Turków":

[38] Zob. hasło: *Apostolat*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski i F. Gryglewicz, Lublin 1985, t. 1, s. 797–810.

[39] Zob. analizę tłumaczenia na język turecki modlitwy *Ojcze nasz* w: A. Zajączkowski, op. cit., s. 59–63.

[40] Pobudka nakłaniała do wojny interwencyjnej władcę, parlament lub naród. Te i dalsze informacje na temat tego gatunku za: R. Krzywy, *Silva Rerum. Staropolskie ekscytarze wojenne*, [online] http://www.wilanow-palac.pl/staropolskie_ekscytarze_wojenne.html [dostęp: 18.03.2017].

> I cóż też oni za lud z sobą na wyprawę wojenną wiodą – Tatary i Traki, w których nie okazuje się mądrość włoska abo dowcip hiszpański, ale nieludzkie niejakie okrucieństwo, grubość, wielka niedomyślność rozumu, nieumiejętna i głupia. Tym się przyłącza Grek gnuśnością zginęły, Azyjatyk zbytkiem barzo zepsowany, Egipczyk nie mniej na umyśle jako i na ciele zniewieściały, Arabczyk wywędzony i wysuszony, drobny i nieczyrstwy. I któżby wierzył takiem żołnierstwem Francuze barzo groźne, Niemce barzo mężne, włoskie rozumy, hiszpańską subtylność i zmyślność móc być zwyciężoną?[41]

Podkreśla się jednocześnie paradoks porażek chrześcijan w walce z uczniami Mahometa: chrześcijan prowadzi Chrystus, Bóg wszechmogący, wobec którego bezsilni są mocarze ziemscy (przytacza się starotestamentowe przykłady opieki nad Izraelitami), a muzułmanów tylko Mahomet – śmiertelny i marny człowiek, który nigdy nie zmartwychwstanie do życia wiecznego. A jednak to „umarli", czyli wyznawcy Mahometa, zwyciężają „żywych", czyli chrześcijan.

W edycji łacińskiej ekshortacja pojawia się już po kolofonie zamykającym relację *De Turcarum ritu et ceremoniis.* Kolofonu nie ma w wydaniu polskojęzycznym, gdzie miejsce i data wydania figurują na karcie tytułowej, a pobudka jest nieodłączną częścią wydawnictwa. Można domniemywać, dlaczego ekshortacja kierowana do Habsburga nie została wyłączona z wydania polskiego. Wydaje się, że powszechnie upatrywano wówczas głównego rywala Osmanów w imperium Habsburgów[42]. Georgiewicz dopasował więc przytoczony w trzeciej części wydania prognostyk o upadku państwa Turków do „miecza" habsburskiego[43]. On to miał odebrać sułtanowi władzę cesarską, zagrabioną światu chrześcijańskiemu wraz ze zdobyciem Konstantynopola.

Niemieccy Habsburgowie w XVI wieku ścierali się z Imperium Osmańskim o dominację na Węgrzech. Pradziad Arcyksięcia, Maksymilian I, w swoim interesie dynastycznym propagował ideę krucjaty państw europejskich przeciwko Turkom[44]. W 1548 roku, w czasie pobytu Georgiewicza w Krakowie, jego ojczyzna podzielona była na trzy części. Wschodnia część wraz z Siedmiogrodem jako lenno tureckie na mocy uzgodnień politycznych pod-

[41] B. Georgiewicz, *Rozmowa z Turczynem…*, op. cit., E7.

[42] S. Shaw, *Historia Imperium Osmańskiego i Republiki Tureckiej*, t. 1: *1280–1808*, tłum. B. Świetlik, red. T. Majda, Warszawa 2012, s. 151.

[43] A. Höfert, op. cit., p. 327.

[44] *Wielka historia powszechna*, t. 4, cz. 2: *Dzieje Europy od X–XIV w. i schyłek Średniowiecza*, oprac. J. Dąbrowski i O. Halecki, Warszawa 1939, s. 200.

legała królowi Janowi Zygmuntowi Zapolyi[45]. Centralna część wraz ze stolicą w Budzie stanowiła prowincję turecką. Zachodnią i północno-zachodnią część Węgier przyłączono do Austrii[46]. Węgry, znacznie okrojone, na pozostałości swojego terytorium były państwem zniewolonym, które miało wybór pomiędzy powierzeniem się zwierzchnictwu Austrii Habsburgów lub Turcji. W tym ciężkim położeniu, w obliczu załamywania się polityki proturreckiej, nawet w stronnictwie Zapolyich ustaliło się przekonanie, że Węgry trzeba będzie jednoczyć w oparciu o dynastię habsburską[47]. Georgiewicz, który na własnej skórze odczuł skutki postępujących podbojów tureckich, po powrocie upatruje ocalenie dla ojczyzny w popieraniu najsilniejszego przeciwnika Imperium Osmańskiego w Europie. Tym należy tłumaczyć jego dedykację.

Tekst zawiera elementy typowe dla ówczesnej antytureckiej topiki pobudkowej. Autor, przeświadczony o konieczności europejskiej krucjaty, podkreśla, że ponieważ oczywista jest fizyczna i religijna przewaga chrześcijan nad muzułmańskimi Turkami, to pokonanie przeciwnika jest tylko kwestią zjednoczenia sił chrześcijańskich, ogólnej poprawy obyczajów i dyscypliny w armii. Ta idea obecna była już w pierwszych XV-wiecznych polskich turcykach, na przykład w *Ad Innocentium VIII De Bello Turcis Inferendo Oratio* Filipa Kallimacha[48].

Ponadto autor przekonuje, że ludy uciemiężone niewolą turecką ujrzawszy wyzwoliciela dopomogłyby mu w pokonaniu wroga (ta myśl również była nienowa, pojawiła się prawdopodobnie po raz pierwszy na terenie Polski w *Zapiskach janczara* Konstantego z Ostrowicy)[49]. Nagrodę stanowiłaby sława wojenna zwycięskich nacji oraz perspektywa uzyskania (lub odzyskania) ziem obecnie pozostających we władaniu sułtana. Georgiewicz ma nadzieję, że beneficjentem zbrojnego wystąpienia przeciwko Turcji będą także na powrót zjednoczone Węgry. Proces wypierania Turków z Europy i z zagrabionych ziem Azji Mniejszej mógłby rozpocząć się od odbicia Grecji i Tracji:

[45] Ojciec Jana Zygmunta Zapolyi, Jan Zapolya, został wybrany na króla przez szlachtę węgierską przeciwną Habsburgom. Za lennika tureckiego uznał się dla podtrzymania swojej pozycji. Zob. Z. Wójcik, *Historia powszechna. Wiek XVI–XVII*, Warszawa 2008, s. 249–252.

[46] S. Shaw, op. cit., s. 160.

[47] W. Felczak, *Historia Węgier*, wyd. 2 popr. i uzup., Wrocław 1983, s. 123.

[48] W. Pyłypenko, *W obliczu wroga. Polska literatura antyturecka od połowy XVI do połowy XVII wieku*, Oświęcim 2016, s. 37–38. Pyłypenko przedstawia również ogólny obraz piśmiennictwa pierwszej połowy XVI wieku, ale nie odnosi się do *Rozmowy z Turczynem*… Georgiewicza.

[49] Ibidem, s. 41.

> Tak wielkie i tak przeważne ostatki Królestwa Węgierskiego potwirdzimy, jeśli walkę wzruszymy, abo je pewnie utracimy, jeśli tak jakośmy dotąd byli, omieszkawać będziemy. Już jeśliby za takiemi mocami było wyjechanie na wojnę, ubłagawszy Pana Boga, polepszywszy obyczajów, łatwie będzie zwyciężyć nieprzyjaciele wiary, dojdź abo zasię dobyć Grecyjej i Tracyjej, kędy jeszcze więtsza część ludzi Krystusa chwali […]. A gdybyśmy raz otrzymali zwycięstwo, będzie nam otworzysta wszytka Ziemia Węgierska, a przez Dunaj fortunnie po wodzie przepławiwszy się, łatwiej nam będzie wszytki działa a insze przyprawy waleczne do Konstancinopola dowieść, niźli Turkowi wzwodę do Wiednia[50].

Ekshortacja ta, o charakterze agitacyjno-perswazyjnym, najobszerniej rysuje projekt, za którym agituje Georgiewicz, ale motyw przymierza antytureckiego obecny jest w każdym tekście składającym się na wydanie *Rozmowy z Turczynem*. W nadziei zachęcenia władców państw chrześcijańskich do wspólnej wojny przeciw Turkom autor kieruje swój apel do prawie wszystkich narodów europejskich.

Można zastanawiać się, czy chrześcijańska i antyturecka misja Georgiewicza miała szanse powodzenia. Sytuacja międzynarodowa była dla Węgrów szczególnie niekorzystna. Nie mogli oni liczyć na żadną pomoc ze strony państw zachodnich[51]. Autor widział, że adresatów jego pism antytureckich bardziej zajmowała własna polityka wewnętrzna niż nieszczęścia podbitych narodów i nawoływania kolejnych papieży do krucjat antytureckich. Papieski autorytet został zresztą mocno osłabiony przez reformację, która dodatkowo podzieliła świat chrześcijański. Większość władców europejskich nie traktowała sułtana jako wroga chrześcijaństwa, ale jako monarchę, z którego potęgi można było korzystać dla własnych celów (na przykład Francja zawierała przymierza z Turcją podczas wojen włoskich przeciw Karolowi V)[52]. Inne kraje, jak Polska, z powodu własnych problemów prowadziły politykę

---

[50] B. Georgiewicz, *Rozmowa z Turczynem…,* op. cit., F_2v.

[51] Zob. J. Tazbir, *Węgry jako symbol i przestroga w literaturze staropolskiej*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce" 1992, z. 36, s. 51: „Nie natrafiłem więc na wypowiedzi sugerujące, iż zawiniła tu [w klęsce Węgier] miażdżąca przewaga turecka, której wojska węgierskie nie były w stanie sprostać. Dość często natomiast winę składano na wzajemne wojny władców europejskich, którzy toczą je ze sobą, zamiast walczyć z Turkami. Wspominał o tym Janicjusz w wierszu opłakującym upadek Budy. Jeszcze dobitniej pisał Marcin Bielski: «A naszy mili panowie, zwłaszcza król francuski, angielski, książęta niemieckie, takież włoskie wojny z sobą czynić woleli, niźli dać ratunek Węgrom utrapionym» – czytamy w *Sprawie rycerskiej*". Artykuł jest dostępny w Internecie na stronie: http://rcin.org.pl/Content/26425/WA303_42250_A512-36-1992_OiR-Tazbir.pdf.

[52] O tak zwanych wojnach włoskich pisze między innymi P. Tafiłowski, *Wojny włoskie 1494–1459*, Zabrze 2007.

niedrażnienia Turcji[53]. Świadomy tego Georgiewicz mógł mieć poczucie, że walki z Osmanami uczyniły z Węgier przedmurze Europy i chrześcijaństwa"[54], a jego osobistą misją jest szerzyć wiedzę o Imperium i zagrożeniu, jakie ono niesie. Za czasów młodości Georgiewicza, przed klęską pod Mohaczem, Węgry były dla swych mieszkańców (Madziarów, ale także Chorwatów i Dalmatyńczyków) powodem do dumy narodowej. Jej korzenie tkwiły między innymi w średniowieczu, kiedy państwo Arpadów (896/1000–1301), wzmocnione potem przez Władysława Świętego i dynastię andegaweńską (1308–1387), jako potężne mocarstwo trwale panowało w Kotlinie Karpackiej. Późniejsze rządy Macieja Korwina (1456–1490) stanowiły szczyt potęgi militarnej, terytorialnej i kulturowej kraju[55].

Podsumowanie

Polskojęzyczne wydanie antytureckich pism Bartłomieja Georgiewicza, wyróżniające się na tle innych obecnością niepublikowanej do 1548 roku dysputy religijnej, ujawnia szczególne rysy warte uwagi. Analizując składowe części kompilacji, można stwierdzić, że jest ona logiczną i celową kompozycją. Całość, którą tworzą poszczególne części *Rozmowy z Turczynem*, stanowi przemyślane zestawienie pism zróżnicowanych pod względem formy genologicznej i środków oddziaływania na czytelnika. Realizuje ona antyturecką misję chrześcijańskiego żołnierza, nosi wręcz znamiona duchowego apostolatu realizowanego wobec przywódców i żołnierzy armii europejskich. Zdecydowany, by uchronić jak najwięcej ludzi od doświadczeń, które stały się jego udziałem, Georgiewicz nie był więc jedynie „ruchliwym agentem politycznym", jak określa go lekceważąco Julian Krzyżanowski[56]. Nie był też wyłącznie autorem „bestsellerów" etnograficznych[57]. Antyturecka publicystyka Georgiewicza jest naturalną kontynuacją wcześniej podjętej walki orężnej na polu bitwy pod Mohaczem oraz walki duchowej o przetrwanie w niewoli osmańskiej i zachowanie wiary. Autor, na miarę swojego doświadczenia, przygotował kompendium dla żołnierzy-obrońców Kościoła i wiary.

[53] W. Felczak, op. cit., s. 118.

[54] Myśl przytoczona za: W. Bator, *Nacjonalizm węgierski – zarys problemu*, [w:] *Różne oblicza nacjonalizmów*, red. B. Grott, Kraków 2010, s. 395. O postrzeganiu Węgier jako przedmurza chrześcijaństwa w literaturze staropolskiej zob. J. Tazbir, op. cit., s. 157–159.

[55] Informacje historyczne za: W. Bator, op. cit., s. 395.

[56] J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej*, Warszawa 1963, s. 95.

[57] Określenia „bestseller" w stosunku do twórczości Georgiewicza użył A. Danti, op. cit., s. 120, za nim powtarza je R. Ryba, *Literatura staropolska wobec zjawiska niewoli tatarsko-tureckiej. Studia i szkice*, Katowice 2014, s. 56.

Taką funkcję spełnia *Rozmowa z Turczynem* począwszy od otwierającej wydanie apologii chrześcijaństwa. Dalej, poprzez napominanie przewodników duchowych, podkreślanie wagi pracy moralnej nad sobą, przez krzepiącą zapowiedź ostatecznego upadku Imperium Osmańskiego, kieruje ku światu chrześcijańskiemu finalne wezwanie do europejskiej krucjaty. Całość tego zestawu, jak się zdaje – sporządzonego specjalnie dla potrzeb polskojęzycznej publikacji krakowskiej, jest, można powiedzieć, egzortą żołnierską *sensu largo*.

"THE DISPUTE WITH A TURK OVER THE CHRISTIAN FAITH" BY BARTHOLOMAEO GEORGIUS: THE 16TH CENTURY REALIZATION OF THE ANTI-TURKISH MISSION

ABSTRACT

The article presents the 16th century *turcicum*, published in Cracow in 1548 under the title *Rozmowa z Turczynem o wierze krześcijańskiej i o tajności Trójce Świętej, która w Alkoranie stoi napisana* ('The dispute with a Turk over the Christian faith and the mystery of the Holy Trinity found in the Quran'). It is a Polish translation of two combined Latin editions of the works by the Hungarian Bartholomaeo Georgius, published in Cracow in the same year. The author printed his anti-Turkish writings in many West European cities, but the eponymous religious dispute, not published until 1548, gives the Polish edition a special, missionary and hortatory meaning. It is a well thought-out whole containing a reprimand addressed to the superiors of the Church, information on the life realities of the the Ottoman Empire inhabitants (including captives and Christian subjects), and the culminating exhortation calling for an anti-Turkish crusade. Its message corresponds with the idea present in the European writings of that period which aimed at the spiritual strenghtening of the Christian soldier.

KEYWORDS

Bartholomaeo Georgius, Bartolomeo Georgijević, Bartul Đurđević, "The Dispute with a Turk over the Christian Faith" (*Rozmowa z Turczynem o wierze krześcijańskiej*), "Pro fide Christiana cum Turca disputationis", anti-Turkish literature, *turcica*, religious dispute

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Georgiewicz B., *Haec nova fert Affrica. Mysterium sanctissimae Trinitatis. Arabice. Pro fide Christiana cum Turca disputationis habitae, et mysterio sanctissimae Trinitatis in Alchorano invento, nunc primum sermonem verso, brevis descriptio*, Vienna 1548.
2. Georgiewicz B., *Pro fide Christiana cum Turca disputationis habitae et mysterio sanctae Trinitatis in Alchorano invento, nunc primum in latinum sermonem verso, brevis descriptio*, Kraków 1548.

3. Georgiewicz B., *Prognoma sive Praesagium Musulmannorum, de Christianorum calamitatibus et de eorum interitu ex Turcico sermone in Latinum conversum*, Kraków 1548.
4. Georgiewicz B., *Rozmowa z Turczynem o wierze krześcijańskiej i o tajności Trójce Świętej, która w Alkoranie stoi napisana*, Kraków 1548.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Abramowska J., *Dialog*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze, renesans, barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990, s. 130–134.
2. *Apostolat*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski i F. Gryglewicz, Lublin 1985, t. 1, s. 797–810.
3. Bandtke J. S., *Historia drukarń w Królestwie Polskiem i Wielkim Księstwie Litewskim*, Kraków 1826.
4. Bator W., *Nacjonalizm węgierski – zarys problemu*, [w:] *Różne oblicza nacjonalizmów*, red. B. Grott, Kraków 2010, s. 385–444.
5. Danti A., *„Utopijny" aspekt literatury antytureckiej we Włoszech i w Polsce w połowie XVI wieku*, tłum. W. Jakiel, [w:] *Od „Lamentu świętokrzyskiego" do „Adona". Włoskie studia o literaturze staropolskiej*, red. Brogi-Bercoff i T. Michałowska, Warszawa 1995, s. 117–138.
6. *Drukarze dawnej Polski*, *od XV do XVIII wieku*, t. 1: *Małopolska*, cz. 1: *wiek XV–XVI*, red. A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1983.
7. *Dysputa teologiczna*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski i F. Gryglewicz, Lublin 1985, t. 4, s. 448–452.
8. Felczak W., *Historia Węgier*, wyd. 2 popr. i uzup., Wrocław 1983.
9. Höfert A., *Bartholomaeo Georgius*, [w:] *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History*, eds. D. Thomas, J. Chesworth, Leiden–Boston 2015, vol. 7: *Centrale and Eastern Europe, Asia, Africa and South America (1500–1600)*, p. 321–330, [online] https:// books.google.pl / books?id=nohjCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [dostęp: 1.07.2016].
10. Kotarski E., *Polska polityczna proza publicystyczna XVI i XVII wieku*, [w:] *Retoryka i literatura*, red. B. Otwinowska, Wrocław 1984, s. 57–76.
11. Krasić S., *Đurđević Bartul*, [w:] *Hrvatski biografski leksikon*, t. 4, gl. ur. T. Macan, Zagreb 1998, [online] http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4996 [dostęp: 14.05.2016].
12. Krzywy R., *Silva Rerum. Staropolskie ekscytarze wojenne*, [online] http://www.wilanow-palac.pl/staropolskie_ekscytarze_wojenne.html [dostęp: 18.03.2017].
13. Krzyżanowski J., *Historia literatury polskiej*, Warszawa 1963.
14. Kuran M., *Źródła i inspiracje obrazu Imperium Osmańskiego w Kronice Sarmacyjej europskiej (część III księgi X) Aleksandra Gwagnina*, [w:] *Między Wschodem a Zachodem – w poszukiwaniu źródeł i inspiracji*, red. A. Bednarczyk, M. Kubarek i M. Szatkowski, Toruń 2016, s. 257–284.
15. Lenart M., *Miles pius et iustus. Żołnierz chrześcijański katolickiej wiary w kulturze i piśmiennictwie dawnej Rzeczypospolitej (XVI-XVIII w.)*, Warszawa 2009.
16. Maciejowski W. A., *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, t. 3: *Dodatki*, Warszawa 1852.
17. Nosowski J., *Polska literatura polemiczno-antyislamistyczna. XVI, XVII i XVIII w.*, Warszawa 1974.

18. Pyłypenko W., *W obliczu wroga. Polska literatura antyturecka od połowy XVI do połowy XVII wieku*, tłum. P. Tafiłowski, Oświęcim 2016.
19. Ryba R., *Literatura staropolska wobec zjawiska niewoli tatarsko-tureckiej. Studia i szkice*, Katowice 2014.
20. Shaw S., *Historia Imperium Osmańskiego i Republiki Tureckiej*, t. 1: *1280–1808*, tłum. B. Świetlik, red. T. Majda, Warszawa 2012.
21. Starnawski J., *Wstęp*, [w:] S. Orzechowski, *Wybór pism*, oprac. J. Starnawski, Wrocław 1972, s. LI.
22. Tafiłowski P., *Imago Turci. Studium z dziejów komunikacji społecznej w dawnej Polsce 1453–1572*, Lublin 2013.
23. Tafiłowski P., *Wojny włoskie 1494–1459*, Zabrze 2007.
24. Tazbir J., *Węgry jako symbol i przestroga w literaturze staropolskiej*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce" 1992, z. 36, s. 147–161.
25. *Wielka historia powszechna*, t. 4, cz. 2: *Dzieje Europy od X–XIV w. i schyłek Średniowiecza*, oprac. J. Dąbrowski i O. Halecki, Warszawa 1939.
26. Wójcik Z., *Historia powszechna*. *Wiek XVI–XVII*, Warszawa 2008.
27. Zajączkowski A., *Glosy tureckie w zabytkach staropolskich*, Wrocław 1948.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 19 (4/2017), s. 29–47
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.08.2017.19.02

Tomasz Babnis

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Klasycznej
e-mail: tomasz.babnis@gmail.com

Magi Eoa promunt munera. Pokłon Magów w poezji Prudencjusza

Streszczenie

W niniejszym artykule analizuję opisy pokłonu Magów zawarte w trzech utworach późnoantycznego rzymskiego poety Prudencjusza: w hymnie XII ze zbioru *Cathemerinon*, poemacie *Apotheosis* oraz XXVII epigramie *Dittochaeon*. Autor ten, uchodzący za najwybitniejszego z chrześcijańskich poetów starożytności, łączył w swojej twórczości tradycję klasyczną z wiarą w Chrystusa. Ewangeliczna historia o Magach ze Wschodu (Mt 2, 1–12) zostaje przez Prudencjusza przedstawiona przy pomocy środków wyrazu zaczerpniętych z poezji pogańskiej, zwłaszcza Horacjańskiej. Mimo iż historycznie Magowie byli silnie związani ze światem irańskim, u Prudencjusza są przede wszystkim przedstawicielami pogańskiego Wschodu, który przybywa uczcić Chrystusa.

Słowa kluczowe

Prudencjusz, Magowie, Trzej Królowie, Ewangelia Mateusza, poezja łacińska

Biblijna historia o przybyciu Magów do Betlejem, miejsca nowo narodzonego Jezusa, znana jest tylko z Ewangelii Mateusza (Mt 2, 1–12), odegrała jednak wielką rolę w dziejach kultury chrześcijańskiej, dała bowiem asumpt do ustanowienia uroczystości Objawienia Pańskiego (w polskiej tradycji: Trzech Króli) obchodzonego w Kościele katolickim 6 stycznia[1]. Stała się ona inspiracją nie tylko dla refleksji teologicznej, ale także dla wielu dzieł sztuki oraz

[1] Na temat daty uroczystości Bożego Narodzenia oraz Epifanii, a także ich genezy i historii zob. J. Naumowicz, *Narodziny Bożego Narodzenia*, Kraków 2016.

utworów literackich[2]. Doszło do tego mimo krótkości ewangelicznego fragmentu, który liczy zaledwie kilkanaście zdań. Brak szczegółów takich jak pochodzenie, liczba i imiona Magów nie zniechęcał, a wręcz skłaniał ludzi późniejszych epok do literackiego opracowywania wątków opartych o tę opowieść. Autorzy chrześcijańscy rozwinęli ją między innymi w oparciu o różne passusy z ksiąg Starego Testamentu. Enigmatyczna fraza μάγοι ἀπὸ ἀνατολῶν (Mt 2, 1) była jedyną informacją na ten temat. Zasadniczo teologowie zaakcentowali rolę Mędrców jako pierwszych przedstawicieli świata pogańskiego, którzy uznali boskość Jezusa, natomiast mniej było ważne, skąd przybyli. Tymczasem użycie wyrazu μάγος sugeruje związki ze światem starożytnego Iranu[3].

Termin *magos* jest greckim odpowiednikiem staroperskiego rzeczownika *magu*, który oznaczał kapłanów religii mazdajskiej działających na obszarze zachodniego Iranu. Pierwszym poświadczonym wystąpieniem wyrazu *magu* jest behistuńska inskrypcja Dariusza I (ostatnia ćwierć VI wieku p.n.e.). Na gruncie greckim pojawia się ten wyraz w pierwszej połowie stulecia następnego: u Ajschylosa (καὶ Μᾶγος Ἄραβος – Aesch. *Persae* 318) oraz we fragmentach dzieła Ksanthosa Lidyjczyka[4]. Rozpowszechniony został przede wszystkim dzięki Herodotowi i Ksenofontowi. Historyk z Halikarnasu uważał Magów za jedno z sześciu plemion medyjskich (Hdt I 101) i przypisywał im ważną rolę w państwie Medów, następnie zaś Persów. Magowie tworzyli

[2] Recepcja motywu pokłonu Magów w literaturze i sztuce to temat ogromny. W poszczególnych epokach akcentowano różne elementy tej historii, dopasowując je do aktualnych potrzeb artystycznych czy pozaartystycznych. Na ten temat zob. np. H. Kehrer, *Die Heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig 1908; S. M. Buhler, *Marsilio Ficino's* De stella magorum *and Renaissance Views of the Magi*, "Renaissance Quarterly" 1990, 43, No. 2, s. 348–371; J. Kaliszuk, *Mędrcy ze Wschodu. Legenda i kult Trzech Króli w średniowiecznej Polsce*, Warszawa 2005.

[3] Ewangelię Mateusza znakomicie umieszcza w kontekście relacji rzymsko-partyjskich oraz kulturowej rzeczywistości Bliskiego Wschodu przełomu er syntetyczny artykuł van Kootena, będący podsumowaniem niezwykle inspirującego tomu pokonferencyjnego *The Star of Bethlehem and the Magi* – zob. G. H. van Kooten, *Matthew, the Parthians, and the Magi: A Contextualization of Matthew's Gospel in Roman-Parthian Relations of the First Centuries BCE and CE*, [w:] *The Star of Bethlehem and the Magi: Interdisciplinary Perspectives from Experts on the Ancient Near East, the Greco-Roman World, and Modern Astronomy*, eds. P. Barthel, G. H. van Kooten, Leiden–Boston 2015, s. 496–646.

[4] Występowanie terminu μάγος w greckiej literaturze klasycznej: P. Kingsley, *Meetings with Magi: Iranian Themes among the Greeks, from Xanthus of Lydia to Plato's Academy*, "Journal of the Royal Asiatic Society, Third Series" 1995, 5, No. 2, s. 173–209; J. N. Bremmer, *The Birth of the Term 'Magic'*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 1999, 126, s. 1–12.

warstwę kapłańską państwa Achemenidów, byli jednak zaangażowani nie tylko w kult mazdajski, ale również w działalność polityczno-społeczną. Zgodnie z przekazem Herodota to właśnie Magiem miał być Smerdis, który po śmierci Kambyzesa próbował przejąć władzę w państwie i został pokonany przez Dariusza (Hdt III 61–79). Podbijając Persję, Aleksander Wielki zwalczał Magów, których uważał za swoich wrogów. W czasach partyjskich i sasanidzkich Magami nazywano kapłanów zaratusztriańskich. Świat grecko-rzymski z racji swoich wielowiekowych kontaktów z kolejnymi mocarstwami starożytnego Iranu posiadał pewną wiedzę na temat religii tego obszaru, niemniej nie była to wiedza spójna[5]. Ograniczała się do znajomości niektórych imion lub pojęć, a także pewnych rytuałów i zwyczajów, jak na przykład kult ognia czy małżeństwa krewniacze. Dobre zrozumienie specyfiki religii zaratusztriańskiej utrudniała też *interpretatio Graeca/Romana*, którą stosowali w swych dziełach autorzy klasyczni piszący o świecie irańskim. Ponadto powstało drugie znaczenie wyrazu μάγος: czarownik. Od tego znaczenia wywodzi się współczesny wyraz „magia". Tacy μάγοι nie mieli bodaj nic wspólnego z religią Zaratusztry. Trudno więc na podstawie samego zastosowania tego wyrazu przez autora Ewangelii wnioskować na temat znajomości kultów irańskich w I stuleciu n.e. Nie inaczej będzie wyglądała sytuacja trzy wieki później[6].

[5] "What circulated in the Hellenistic world under the names of Zoroaster and of the Magi was a mixture of some genuine information with much arbitrary imagination" – A. Momigliano, *Alien Wisdom: The Limits of Hellenization*, Cambridge 1990, s. 141. Najlepszym przykładem takiego pomieszania jest Mowa Borystenejska Diona Chryzostoma (D. Chr. XXXVI).

[6] Najlepszym opracowaniem na temat występowania w literaturze grecko-rzymskiej wzmianek o zaratusztrianizmie jest praca: A. de Jong, *Traditions of the Magi: Zoroastrianism in Greek and Latin Literature*, Leiden–New York–Köln 1997. W odniesieniu do Partów ważne są uwagi Ch. Lerouge, *L'image des Parthes dans le monde gréco-romain*, Stuttgart 2007, s. 323–349. O samej starożytnej religii perskiej i roli, jaką w niej odgrywali magowie, piszą: M. Boyce, *Zaratusztrianie. Wiara i życie*, tłum. Z. Józefowicz-Czabak, B. J. Korzeniowski, Łódź 1988: s. 13–192; M. A. Dandamayev, *Magi*, Encyclopaedia Iranica Online 2012 [dostęp: 21.05.2017]. Na temat funkcjonowania terminu *magos/magus* w kręgu kultury klasycznej zob. także: A. Wypustek, *Magia antyczna*, Wrocław 2001, s. 41–45; Ch. Lerouge, op. cit., s. 331–339; J. B. Rives, Magus *and its cognates in classical Latin*, [w:] *Magical Practice in the Latin West*, eds. R. L. Gordon, F. M. Simon, Leiden–Boston 2010, s. 53–77; A. de Jong, *Matthew's Magi as Experts on Kingship*, [w:] *The Star of Bethlehem and the Magi: Interdisciplinary Perspectives from Experts on the Ancient Near East, the Greco-Roman World, and Modern Astronomy*, eds. P. Barthel, G. H. van Kooten, Leiden–Boston 2015, s. 273–274; G. H. van Kooten, op. cit., s. 501–508.

Można powiedzieć, że literatura rzymska odziedziczyła po greckiej kompleks skojarzeń ze światem irańskim. Grecy wytworzyli sporą liczbę skojarzeń, a wręcz stereotypów dotyczących imperium Achemenidów, które później zostały przeniesione na państwo partyjskie i sasanidzkie[7]. Na przykład perskiego monarchę uważano za osobę przysłowiowo wręcz bogatą i szczęśliwą, wszyscy zaś mieszkańcy byli według autorów greckich poddani jego władzy, tak jak niewolnicy panu. Duży wpływ na obraz Persji w literaturze rzymskiej miały aktualne relacje polityczno-militarne: klęska Krassusa pod Carrhae (53 rok p.n.e.) oraz późniejszy traktat rzymsko-partyjski za Augusta (20 rok p.n.e.) były motywami, które niejednokrotnie pojawiały się u prozaików i poetów epoki późnej Republiki i Cesarstwa aż po V wiek. Wraz z chrystianizacją imperium rzymskiego pojawił się jeszcze trzeci czynnik kształtujący literacki obraz świata irańskiego. Była to tradycja biblijna, w której Persja odgrywała pewną pozytywną rolę przede wszystkim dzięki osobie Cyrusa, gdyż pozwolił on Izraelitom na powrót z niewoli babilońskiej. Wzmianki o ludach irańskich nie ograniczały się jednak wyłącznie do Starego Testamentu, bowiem ewangeliczna historia o pokłonie Magów stała się szczególnie dobrym tematem dla chrześcijańskiej poezji rzymskiej. Do tej właśnie opowieści nawiązał w kilku swoich utworach Prudencjusz.

Aurelius Prudentius Clemens (348–ok. 410) pochodził z hiszpańskiego miasta Calagurris (dzisiejsza Calahorra), tego samego, które kilkaset lat wcześniej wydało znakomitego mówcę Kwintyliana. Poza napisaną w 404/5 roku *Praefatio* nie mamy zbyt wielu źródeł na temat życia Prudencjusza. W tym utworze, pisanym w wieku pięćdziesięciu siedmiu lat, opowiada on, jak to po okresie nauki szkolnej, rozpustnej młodości i wreszcie po wielu latach pracy w sądownictwie i administracji uwieńczonych stanowiskiem doradcy cesarza Teodozjusza (pan. 379–395) zaczął tworzyć poezje sławiące Boga[8],

[7] Można jeszcze wskazać na inną rolę Greków w tworzeniu obrazu świata irańskiego w Rzymie. Nie tylko wykreowali oni pewną wizję monarchii Achemenidów, ale także później, w czasach partyjskich, tworzyli narrację o państwie Arsakidów. Wynikało to oczywiście z istnienia w partyjskiej Mezopotamii silnych ośrodków greckich. To, co w Cesarstwie Rzymskim wiedziano o tych obszarach, pochodziło najczęściej z prac tamtejszych Greków. Bardzo trafnie ujmuje to A. Momigliano, op. cit., s. 140: "The Romans needed the advice of Greek etnographers to deal with Parthians, just as they needed they knowledge to establish themselves in Gallia and Spain". Również te późniejsze greckie tradycje przedstawiania świata irańskiego musiały wpłynąć na poezję łacińską. Zwłaszcza jeśli uwzględni się tendencję autorów łacińskich do czerpania pełnymi garściami z prac etnograficznych, na co zwraca uwagę choćby w odniesieniu do późnego antyku C. O'Hogan, *Prudentius and the Landscapes of Late Antiquity*, Oxford 2016, s. 5.

[8] Jak celnie ujął to J.-L. Charlet: „La poésie est pour lui [scil. Prudence] l'instrument d'une consécration totale à Dieu" – J.-L. Charlet, *La poésie de Prudence dans l'esthétique de son temps*, "Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité" 1986, No. 45, s. 369.

wyjaśniać wiarę chrześcijańską i zwalczać herezje i pogaństwo. Zapewne przejście na „emeryturę" wiązało się z powrotem do rodzinnej Hiszpanii, gdzie w ramach *otium litterarium* napisał obszerny korpus dzieł, które miały go wynieść do grona klasyków chrześcijańskiej poezji późnego antyku. Najpewniej Prudencjusz, gorliwy rzymski patriota, zmarł przed 410 rokiem i nie dożył zdobycia Rzymu przez Alaryka[9].

Prudencjusz był na pewno człowiekiem dobrze wykształconym, znającym klasyków literatury łacińskiej, zwłaszcza Horacego[10], a zarazem znakomicie obeznanym z tradycją biblijną. Obie te tradycje przenikają się w jego utworach. Poeta był świadom nieadekwatności dotychczasowej formy do wypowiedzenia nowych, chrześcijańskich treści, ale wykorzystywał tradycyjne systemy metryczne oraz środki wyrazu, wyraźnie naśladował też dawniejszych autorów. Jednocześnie był człowiekiem swoich czasów i „produktem" szkoły nastawionej przede wszystkim na kształcenie retoryczne[11]. Czerpał zarówno z klasycznych wzorów augustowskich, jak i współczesnych sobie „barokowych" tendencji w literaturze. Dużo w jego utworach religijnego zapału i oryginalnej wyobraźni[12]. Twórczość jego można podzielić na dwie czę-

[9] Podstawowe informacje na temat biografii Prudencjusza: M. P. Cunningham, *Contexts of Prudentius' Poems*, "Classical Philology" 1976, 71, No. 1, s. 56–58; M. Starowieyski, *Wstęp*, [w:] Prudencjusz, *Wieńce męczeńskie*, Kraków 2006, s. 39–47; S. Stabryła, *Chrześcijański świat poezji Prudencjusza*, Kraków 2011, s. 15–21. Patriotyzm poety zakłada wprowadzenie Rzymu w Boski plan zbawienia. Wergiliańska idea wiecznego Rzymu zostaje umieszczona w perspektywie chrześcijańskiej: wieczność tę ma zapewnić wsparcie męczenników, zwłaszcza świętych Piotra i Pawła – zob. J-L. Charlet, *La poésie...*, op. cit., s. 383–384; V. Buchheit, *Stella magorum signum Romae Christianae (Prud. Apoth. 608 ff.; cath. 12)*, "Hermes" 2008, 136, H. 4, s. 452. Prudencjusz czuje się również silnie związany z osobą cesarza, choćby był on poganinem, jak Julian Apostata (pan. 361–363). We fragmencie *Apotheosis* wypowiada się o nim pochlebnie mimo odrzucenia przezeń wiary chrześcijańskiej: Prud. *Apoth*. 449–509. Na temat tego fragmentu zob. S. Stabryła, op. cit., s. 42–43; C. O'Hogan, op. cit., s. 136–137.

[10] Jest rzeczą znamienną, że Prudencjusz mimo swego oczytania we wcześniejszej literaturze łacińskiej nie wymienia w ogóle pogańskich autorów, którym tyle zawdzięcza, nie wspomina też wcale Ambrożego z Mediolanu – F. J. E. Raby, *A History of Christian-Latin Poetry. From the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, Oxford 1953, s. 70; C. O'Hogan, op. cit., s. 159.

[11] Zob. F. J. E. Raby, op. cit., s. 68: "Like his Pagan contemporaries, he could not forget his rhetorical training, but rhetoric is never of the essence of his work, as it tends to become with Claudian, and, more certainly, with Ausonius".

[12] Na temat podwójnych, klasycznych i biblijnych, źródeł twórczości Prudencjusza, a także o ich społecznym i kulturalnym kontekście zob. E. K. Rand, *Prudentius and Christian Humanism*, "Transactions and Proceedings of the American Philological Association" 1920, 51, s. 71–83; M. P. Cunningham, op. cit., s. 58–66; J.-L. Charlet, *Prudence et la Bible*, "Recherches Augustiniennes" 1983, 18, s. 3–149; idem, *La bible...*, op. cit.; J. Pucci, *Prudentius,*

ści: liryczną (*Cathemerinon* oraz *Peristephanon*) oraz dydaktyczną (*Apotheosis*, *Hamartigenia*, *Psychomachia*[13], dwie księgi *Contra Symmachum* oraz *Dittochaeon*), a także otwierające i zamykające całość *corpus Prudentianum* – *Praefatio* oraz *Epilogus*. Obie części tworzą całość poetycką i duchową[14], obie też zdominowane są przez tematykę chrześcijańską[15]. W twórczości hymnicznej poeta z Calagurris kontynuuje zarówno tradycję klasycznego hymnu grecko-rzymskiego, jak i nowego hymnu chrześcijańskiego, w którego stworzeniu dla potrzeb nowej religii ważną rolę odegrali Hilary z Poitiers oraz Ambroży z Mediolanu. Trzeba zaznaczyć, że również utwory liryczne Prudencjusza cechowały się tendencją dydaktyczną[16]. W IV wieku, w którym – jak słusznie zauważył M. Mastrangelo[17] – proza Ojców Kościoła zajęła eksponowane w literaturze miejsce, dotąd zajmowane przez poezję, Prudencjusz wyróżnia się spośród grona ówczesnych poetów twórczą wyobraźnią oraz umiejętnym zharmonizowaniem elementów chrześcijańskich i tradycyjnych[18].

Readings of Horace in the "Cathemerinon", "Latomus" 1991, 50, Fasc. 3, s. 677–690; M. Mastrangelo, *The Decline of Poetry in the Fourth-Century West*, "International Journal of the Classical Tradition" 2009, 16, No. 3/4, s. 313–316; S. Stabryła, op. cit., s. 88–89; C. O'Hogan, op. cit. Przykład subtelnego nawiązania do *Amores* Owidiusza przedstawia J. Pucci, *The "Pollex" of Ovid in Prudentius and Angilbert*, "The Classical World" 1988, 81, No. 3, s. 153–164.

[13] W rękopisach poematy *Apotheosis*, *Hamartigenia* oraz *Psychomachia* występują nieraz jako jedna całość i są ponumerowane jako *liber I*, *liber II* oraz *liber III* – M. P. Cunningham, op. cit., s. 59. Na temat pewnej łączności między tymi dziełami zob. E. K. Rand, op. cit., s. 72–75; J.-L. Charlet, *La bible...*, op. cit., s. 377.

[14] „Ils [scil. les poèmes de Prudence] constituent un tout cohérent, sur le plan poétique comme sur le plan spirituel" – ibidem, s. 369.

[15] „Świat poetycki Prudencjusza jest światem chrześcijańskim w swojej najgłębszej strukturze" – S. Stabryła, op. cit., s. 22.

[16] Rozwój wcześniejszej poezji chrześcijańskiej i jej najważniejszych przedstawicieli przedstawiają: F. J. E. Raby, op. cit., s. 1–43; J-L. Charlet, *La poésie...*, op. cit., s. 371; M. Starowieyski, *Hymn liturgiczny na tle rozwoju poezji chrześcijańskiej*, „Classica Wratislaviensia" 1990, 13, s. 145–161; J. Fontaine, *Chrześcijańska literatura łacińska. Rys historyczny*, tłum. J. Słomka, Tarnów 1997, s. 139–145; S. Stabryła, op. cit., s. 23–25. Zob. też: K. Filipowicz, *Hymn dawniej i dziś, czyli o możliwościach ekspresji poetyckiego słowa w starożytnym kulcie i chrześcijańskiej liturgii*, „Studia Theologica Varsaviensia" 2013, 51, nr 1, s. 303–320. Jest to przeglądowe ujęcie dziejów hymnu chrześcijańskiego od czasów starożytnych po współczesność.

[17] M. Mastrangelo, op. cit., s. 313: "Poetry becomes the handmaiden of the new philosophy of the fourth century, namely, patristic thought expressed in prose". Teza tego badacza o zmarginalizowaniu poezji przez prozę wydaje się zbyt radykalna. Nie ujmuje choćby znaczenia indywidualnych talentów, których w tej epoce było więcej wśród prozaików niż wśród poetów, co nie jest argumentem za taką „systemową" zmianą.

[18] Ogólne informacje na temat twórczości Prudencjusza i jego miejsca w rozwoju poezji chrześcijańskiej późnego antyku: M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres*

Do ewangelicznego tematu pokłonu Mędrców Prudencjusz nawiązał w trzech utworach: w XII hymnie *Cathemerinon* (w całości poświęconym świętu Epifanii), w *Apotheosis* (w. 608–614, 646–649) oraz w *Dittochaeon* (w. 105–108). Tematem dalszej części rozważań będzie analiza tych fragmentów, w których pojawiają się postacie Magów, będących głównym obiektem zainteresowania autora w tym tekście. Pozostałe zagadnienia będą tylko sygnalizowane.

Cathemerinon Prudencjusza to zbiór dwunastu hymnów przeznaczonych do prywatnej modlitwy. W przeciwieństwie do wcześniejszych hymnów Ambrożego, nie były one początkowo przeznaczone do liturgii, choć ostatecznie trafiły do brewiarza[19]. Zadaniem tych utworów jest sławienie Boga: modlitwa chrześcijanina zostaje więc wpisana w przebieg dnia oraz roku liturgicznego. Hymny Prudencjusza mają charakter „medytacyjno-modlitewny i narracyjny" i przeznaczone są raczej dla przedstawicieli ówczesnych rzymskich elit chrześcijańskich[20]. Na taki ich charakter ma również wpływ wykorzystanie licznych nawiązań do literatury klasycznej oraz ksiąg Starego i Nowego Testamentu. Formalnie utwór sytuuje się w nurcie liryki Horacjańskiej z jej mnogością systemów metrycznych, treść natomiast ma charakter wyraźnie chrześcijański. Dobrym przykładem sięgnięcia do obu tych źródeł jest właśnie hymn XII ze zbioru *Cathemerinon* na święto Epifanii[21].

Hymnus Epihaniae składa się z pięćdziesięciu dwóch czterowierszowych zwrotek. Metrum utworu jest dymetr jambiczny akatalektyczny, często wykorzystywany w hymnach chrześcijańskich, choćby u Ambrożego. Hymn na święto Objawienia zajmuje ostatnie miejsce w zbiorze, poprzedza go zaś hymn na Boże Narodzenie, oba stanowią więc pewną całość tematyczną (opis tajemnicy Wcielenia). Treść *Cath*. XII wyraźnie opiera się na Biblii i można ją podzielić na kilka zasadniczych segmentów:

---

cesarstwa: autorzy chrześcijańscy, Warszawa 1994, s. 195–226; M. Starowieyski, *Wstęp*, op. cit., s. 47–106; S. Stabryła, op. cit., s. 22–150.

[19] Trzeba wszakże zaznaczyć, że we współczesnej liturgii godzin wykorzystuje się tylko fragmenty Prudencjańskich hymnów. Liturgiczne zastosowanie całych hymnów byłoby utrudnione przez wzgląd na ich zbytnią rozwlekłość oraz tok narracji, która często nie trzyma się jednego tematu. Lepiej nadawały się do tego celu zwięźlejsze, mające po osiem strof utwory Ambrożego, w których brak tak rozbudowanych dygresji. Prudencjusz świadomie jednak zerwał z formą hymnu ambrozjańskiego, by nawiązać do szerokiego nurtu tradycyjnej liryki greckiej i rzymskiej – F. J. E. Raby, op. cit., s. 45; J.-L. Charlet, *La poésie...*, op. cit., s. 372.

[20] S. Stabryła, op. cit., s. 25.

[21] Na temat zbioru *Cathemerinon* zob. F. J. E. Raby, op. cit., s. 44–49; J.-L. Charlet, *La poésie...*, op. cit., s. 370–373; M. Cytowska, H. Szelest, op. cit., s. 198–201; S. Stabryła, op. cit., s. 22–37; A. Strycharczuk, Cathemerinon *Aureliusza Prudencjusza Klemensa jako przykład poezji chrystocentrycznej*, „Roczniki Humanistyczne" 2015, LXIII, nr 3, s. 103-121.

- opis gwiazdy betlejemskiej i przybycia Magów (w. 1–76);
- pochwała Betlejem (w. 77–92);
- opis rzezi niewiniątek w Betlejem (w. 93–140);
- starotestamentowe prefiguracje Chrystusa (w. 141–200);
- zakończenie nawołujące do powszechnej radości wszystkich ludzi (w. 201–208).

W utworze dominują elementy laudacyjne, a centralne miejsce zajmuje w nim tajemnica Wcielenia. Zagadnienie objawienia się Syna Bożego poganom (a więc także rola Mędrców ze Wschodu) zostaje więc wyraźnie przesunięta na dalszy plan. Dodatkowo wiele miejsca zajmuje historia męczeństwa świętych Młodzianków, która tematycznie powiązana jest z *Peristephanon*; takie połączenie dwóch motywów jest dość charakterystyczne dla refleksji nad świętem Epifanii[22], a ponadto stanowi przykład chętnie przez poetę z Calagurris stosowanej dygresji o tematyce biblijnej[23].

Sześć początkowych strof hymnu to poetycki opis gwiazdy betlejemskiej wspomnianej przez Ewangelistę Mateusza (ὁ αστήρ – Mt 2, 2; 9–10). Dopiero w strofie siódmej przedstawione zostaje wyruszenie Magów:

> En, Persici ex orbis sinu
> Sol unde sumit ianuam,
> Cernunt periti interpretes
> Regale vexillum magi.
>
> (w. 25–28)

W przedstawieniu Magów należy zwrócić uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze, Prudencjusz stwierdza ich perskie pochodzenie (*Persici ex orbis*, w. 25). Wątek ten nie jest w utworze rozwinięty, a Persja zostaje określona tylko konwencjonalnym epitetem łączącym ją ze wschodem słońca. Nie pojawiają się też żadne dokładniejsze nawiązania do religii perskiej. Ma to związek z drugą ważną wzmianką: Magowie zostają określeni mianem *peri-*

[22] J. Naumowicz, op. cit., s. 148. Święto Epifanii nieraz obejmowało wspomnienie kilku wydarzeń biblijnych. Obok objawienia się ludom pogańskim były to chrzest w Jordanie, cud w Kanie Galilejskiej, a czasem także cud rozmnożenia chleba dla pięciu tysięcy ludzi. Kościół prawosławny zachował związek pokłonu Magów z obchodami chrztu Chrystusa, podczas gdy Kościół katolicki je rozdzielił.

[23] F. J. E. Raby, op. cit., s. 48; J.-L. Charlet, *La poésie...*, op. cit., s. 371; S. Stabryła, op. cit., s. 25, 36. Stabryła słusznie zwraca uwagę na to, że tego rodzaju dygresyjnie wplecione w narrację epizody biblijne pełnią u Prudencjusza funkcję, jaką w poezji tradycyjnej pełniły rewokacje historyczne i mitologiczne.

ti interpretes (w. 26), co wskazuje na ich biegłość w dziedzinie astrologii[24]. Można zatem powiedzieć, że poeta pominął kwestię religii perskiej, a wyeksponował – czerpiąc zresztą wyraźnie z przekazu ewangelicznego – „świecki" (w każdym razie nie *stricte* pogański[25]) element kojarzony ze wschodnimi Magami. Prudencjusz nazywa gwiazdę betlejemską „królewskim sztandarem" (w. 28), więc do pewnego stopnia akceptuje znaczenie sztuki czytania w gwiazdach, skoro sam Bóg posłużył się taką formą komunikacji, by poinformować ludzi o narodzinach Chrystusa[26].

W kolejnych strofach Prudencjusz umieścił wypowiedź gwiazd, które także sławią swojego Stwórcę[27]. Dopiero po tym swoistym kosmicznym hymnie narracja utworu wraca do Magów, którzy docierają do Betlejem:

Exim sequuntur perciti
Fixis in altum vultibus,
Qua stella sulcum traxerat
Claramque signabat viam.
Sed verticem pueri supra
Signum pependit inminens,
Pronaqua submissum face
Caput sacratum prodidit.

(w. 53–60)

[24] Zaakcentowanie astrologicznych umiejętności Magów ma zapewne związek z zauważonym już przez Justyna Męczennika (II w.) podobieństwem między Mędrcami ze Wschodu a również reprezentującym środowisko pogańskie wróżbitą Balaamem, który miał dostrzec, że „wschodzi Gwiazda z Jakuba, a z Izraela podnosi się berło" (Lb 24, 17). Na tę paralelę zwraca uwagę J.-L. Charlet, *Prudence...*, op. cit., s. 110–111. Ciekawy jest także głos A. de Jonga, który zwraca uwagę na to, że ewangeliczni Magowie są przede wszystkim tymi, którzy czynią królami (*king-makers*), a dopiero w drugim rzędzie astrologami – zob. A. de Jong, *Matthew's Magi...*, op. cit.

[25] Dużo światła na temat postrzegania wróżbiarstwa w świecie późnego antyku rzuca monografia R. Wiśniewskiego, który dowodzi, że mimo formalnego potępienia praktyk wróżbiarskich (w tym astrologii) późnoantyczne chrześcijaństwo często sięgało do tej niezwykle wówczas popularnej praktyki – R. Wiśniewski, *Wróżbiarstwo chrześcijańskie w późnym antyku, czyli Jak poznać przyszłość i nie utracić zbawienia*, Warszawa 2013.

[26] V. Buchheit, op. cit., s. 450–452. W całym utworze używa Prudencjusz bardzo wielu terminów na określenie gwiazdy, w czym zresztą jest kontynuatorem tradycji klasycznych. Posługuje się takimi terminami, jak: *stella* (w. 5), *sidus* (w. 17), *astrum* (w. 22), *globi signorum* (w. 30), *caelestia* (w. 35), buduje jednak również nowe metafory: *signum perennis gloriae* (w. 4), *regale vexillum* (w. 28). Raby sugeruje, że to *Farsalia* Lukana wpłynęła na Prudencjusza w tych partiach jego dzieł, które powiązane były z astrologią – F. J. E. Raby, op. cit., s. 70.

[27] Zob. Ps 19, 2: „Niebiosa głoszą chwałę Boga, dzieło rąk Jego nieboskłon obwieszcza".

Prudencjusz pominął w swoim utworze pewien element przekazu ewangelicznego, jakim było przybycie Magów do Jerozolimy i ich spotkanie z Herodem[28]. Podróżnicy podążają za gwiazdą w pośpiechu (*perciti*, w. 53), a ich oblicza skierowane są ku górze, co znów jest akcentem położonym na ich kompetencje astrologiczne. Gwiazda zatrzymała się nad miejscem narodzin Chrystusa i tam przybysze się zatrzymali. Wówczas:

Videre quod postquam magi,
Eoa promunt munera,
Stratique votis offerunt
Tus, myrram et aurum regium.

(w. 61–64)

Po raz kolejny podkreślone zostało przewodnictwo gwiazdy, ponieważ dopiero gdy ona się zatrzymała, Magowie mogli złożyć swe dary. Termin *Eoa munera* oznacza dosłownie „wschodnie dary", ale w tradycji poezji rzymskiej przymiotnik *Eous* bardzo często oznacza właśnie świat irański[29]. Symbolika darów, wyjaśniona zresztą w kolejnych strofach, wskazuje na boskość, władzę królewską oraz przyszłe cierpienia Chrystusa. Poeta nie odszedł w opisie darów od przekazu ewangelicznego: Mędrcy składają pokłon (*strati votis offerunt*, w. 63; πεσόντες προσεκύνησαν αὐτῷ – Mt 2, 11) i przekazują dary (*tus, myrram et aurum regium*, w. 64; δῶρα: χρυσὸν καὶ λίβανον καὶ σμύρναν – Mt 2, 11). Mamy tu do czynienia nieomal z przekładem tekstu biblijnego, ale warto zaznaczyć, że jakkolwiek symbolika darów jest wyraźnie teologiczna, to także we wcześniejszej, grecko-rzymskiej tradycji literackiej często właśnie z Persją kojarzono te dwa elementy: wonności oraz szeroko pojmowane bogactwo[30]. Zasadniczo jednak elementy wiążące postać

[28] Inaczej niż piszący kilkadziesiąt lat później Seduliusz, który wspomina w swoim bazującym na Ewangelii *Carmen Paschale* przybycie Magów do Heroda (*Carm*. *Pasch*. II 73–88) i dopiero później przedstawia złożenie przez nich darów Jezusowi (*Carm*. *Pasch*. II 89–106).

[29] Zob. Hor. *Carm*. I 35, 31–32: *Eois partibus*; Luc. II 55: *Eoas pharetras*; Luc. III 93–94: *Eous furor*; Ov. *Ars* I 201–202: *Eoas opes*; Prop. IV 6, 81: *Sive aliquid pharetris Augustus parcet Eois*. Trzeba jednak zaznaczyć, że ten ogólny przymiotnik może być próbą dokładnego oddania ewangelicznego wyrażenia ἀπὸ ἀνατολῶν (Mt 2, 1), które również nie precyzuje, o jaki obszar chodzi.

[30] Zob. Hor. *Carm*. I 38, 1: *Persicos odi, puer, adparatus*; Hor. *Carm*. II 12, 21: *dives Achaemenes*; Hor. *Carm*. III 1, 44: *Achaemeniumque costum*; Prop. IV 5, 26: *Murreaque in Parthis pocula cocta focis*; Stat. *Silv*. I 3, 105: *Perside gaza*. Sam Prudencjusz wspomina także w innym utworze perskie wonności: Prud. *Peri*. X 363: *Persicorum aromatum*. Zob. też: Ch. Lerouge, op. cit., s. 349–360.

Magów ze światem irańskim nie są w tych wersach najważniejsze, akcent zaś położony jest tu z całą pewnością na ich rolę jako tych, którzy pierwsi uznali boskość Chrystusa.

Dalsze strofy hymnu na Epifanię dotyczą pochwały Betlejem, rzezi niewiniątek oraz różnych starotestamentowych prefiguracji Chrystusa. Magowie są jakby słuchaczami lirycznej opowieści i uznają, że w Dzieciątku spełniają się dawne zapowiedzi:

Iure ergo se Iudae ducem
Vidisse testantur magi,
Cum facta priscorum ducum
Christi figuram pinxerint.

(w. 181–184)

Raz jeszcze została więc podkreślona rola przybyszów ze Wschodu jako tych, którzy są świadkami wypełnienia się obietnicy Bożej. Nie-Żydzi jako pierwsi zaświadczają, że Jezus jest królem Judy, którego zapowiadali tylko poprzedni przywódcy narodu wybranego. Magowie zostają więc niejako wciągnięci w typologiczne rozważania na temat łączności obu Przymierzy i są potwierdzeniem wypełnienia się Starego Testamentu w Nowym[31].

Ostatnie dwie strofy utworu są skierowanym do wszystkich ludzi wezwaniem do radości z przyjścia Chrystusa na świat. Otwierająca ten końcowy segment hymnu strofa składa się z katalogu różnych ludów:

Gaudete, quidquid gentium est,
Iudaea, Roma et Graecia,
Aegypte, Thrax, Persa, Scyta:
Rex unus omnes possidet.
Laudate vestrum principem
Omnes beati ac perditi,
Vivi, inbecilli ac mortui:
Iam nemo posthac mortuus.

(w. 201–208)

Jako pierwsi wymienieni są Żydzi, potem Rzymianie i Grecy, wreszcie ludy barbarzyńskie, a więc Prudencjusz przyjął tu schemat zaczerpnięty z myśli teologicznej, według której także poganie mają swój udział w Bożym

[31] Wydaje się, że sam przekaz Mateusza nie łączy pokłonu Magów z żadnym konkretnym proroctwem Starego Testamentu (ewangelista nie używa w tym fragmencie formuły, którą stosuje wówczas, gdy chce wykazać ich wypełnienie) – zob. G. H. van Kooten, op. cit., s. 600–614.

planie zbawienia. Fragment ten przywodzi na myśl niektóre passusy z lirycznej twórczości Horacego (zwłaszcza z IV księgi *Carmina*)[32], gdzie również wymienione są liczne ludy barbarzyńskie, między innymi Persowie (jest to w ogóle częsty zabieg w poezji późnego antyku, który lubował się w tego rodzaju wyliczeniach)[33]. O ile jednak u Horacego katalogi ludów mają ukazać potęgę cesarskiego Rzymu, o tyle w tym passusie *Cath*. XII wszystkie narody zostają postawione na równi w obliczu tajemnicy Wcielenia. Wydaje się, że *Persa* pojawia się tu nie bez przyczyny i jego obecność ma związek z irańskim pochodzeniem Magów, zasygnalizowanym już wcześniej przez poetę[34]. Końcowe wezwanie do radości ma charakter totalny tak w kategoriach czasu, jak i przestrzeni, a zwycięski Chrystus, *rex unus* (w. 205), ma stanowić teraz obiekt czci i wdzięczności wszystkich ludzi[35].

Apotheosis jest pisanym w heksametrach poematem dydaktycznym, w którym Prudencjusz broni wiary katolickiej przed atakami herezji[36]. Utwór dzieli się na kilka zasadniczych części: po hymnie do Trójcy (w heksametrach) i przedmowie (w jambach) poeta atakuje poglądy różnych sekt oraz wyznań niechrześcijańskich, wykorzystując przy tym argumenty zaczerpnięte z myśli Tertuliana. Najpierw występuje przeciw patrypasjanom (w. 1–177), potem przeciw unionitom (w. 178–320), żydom (w. 321–551) i homuncjonitom (w. 552–781). W kolejnej partii utworu wypowiada się na temat natury duszy (w. 782–951) i znów przystępuje do ataku na manichejczyków (w. 952–1084). W tym segmencie poematu, w którym Prudencjusz przeciwstawia się doktrynie homuncjonitów (zwanych też ebionitami), gnostyckich judeochrześcijan negujących bóstwo Chrystusa, posługuje się argumentem zaczerpniętym właśnie z historii o pokłonie Magów:

---

[32] Zob. Hor. *Carm*. I 12, 53–56; *Carm*. IV 5, 25–28; *Carm*. IV 14, 41–44; *Carm*. IV 15, 21–24. Na temat odwołań do świata irańskiego u Horacego zob. M. Wissemann, *Die Parther in der augusteischen Dichtung*, Frankfurt am Main–Bern 1981, s. 47–78; T. Babnis, *Persowie, Medowie, Partowie w Pieśniach Horacego*, „Nowy Filomata" 2016, XX, nr 2, s. 171–187.

[33] Zob. Prud. *Contr. Sym.* II 807–809: *Vivere commune est, sed non commune mereri, / Denique Romanus, Daha, Sarmata, Vandalus, Hunnus, / Gaetulus, Garamans, Alamannus, Saxo, Galaula*.

[34] Prudencjusz rzadko posługuje się w swoich utworach zakorzenionymi w tradycji nazwami *Parthus* i *Medus* (po tę pierwszą sięgnął tylko w *Apoth*. 225 oraz *Hamart*. 497). Znacznie częściej korzysta z rzeczownika *Persa* i przymiotnika *Persicus*, a więc wyrazów odnoszących się do realiów politycznych przełomu IV i V wieku. Pod tym względem nie idzie więc za poetami augustowskimi, którzy tych trzech rzeczowników używali wymiennie. Na temat stosowania tych tradycyjnych nazw ludów irańskich zob. T. Babnis, op. cit., s. 172.

[35] A. Strycharczuk, op. cit., s. 118.

[36] Na temat poematu *Apotheosis* zob. F. J. E. Raby, op. cit., s. 58–59; M. Cytowska, H. Szelest, op. cit., s. 211–212; S. Stabryła, op. cit., s. 38–47.

Estne Deus, cuius cunas veneratus Eous
Lancibus auratis regalia fercula supplex
Virginis ad gremium pannis puerilibus offert?
Quis tam pinnatus rapidoque simillimus austro
Nuntius Aurorae populos atque ultima Bactra
Attigit, inluxisse diem lactantibus horis,
Qua tener innupto penderet ab ubere Christus?

(w. 608–614)

Dary przybyszów ze Wschodu mają świadczyć o boskości i królewskości Chrystusa. „Człowiek Wschodu" (*Eous*, w. 608 – Prudencjusz użył wcześniej tego przymiotnika w analizowanym wyżej fragmencie *Cath*. XII) uczcił bowiem jego narodzenie. Jest to dodatkowo podkreślone przez silny kontrast między królewskimi podarunkami (*regalia fercula*, w. 609) a pieluszkami chłopca (*pannis puerilibus*, w. 610). Zastosowanie odnoszącego się zwykle do kultu bogów czasownika *veneror* (w. 608) oraz epitetu *supplex* (w. 609) również wzmacnia wydźwięk argumentu Prudencjusza. Mędrcy zostają w tym fragmencie powiązani z gwiazdą[37], za którą poszli i która dotarła aż do najdalszych Baktrów (a więc do najdalej na wschód położonej części imperium perskiego)[38]. Pośrednio jest to uznanie ich za ludzi ze świata irańskiego. Są oni pierwszymi przedstawicielami ludów orientalnych (*Aurorae populos*, w. 512), którzy mieli okazję ujrzeć Chrystusa i uznać jego boskość.

Prudencjusz kontynuuje swoją argumentację, wymieniając zjawiska niebieskie, które potwierdzają cud Wcielenia, potem zaś antycypując wspomina cud zmartwychwstania, będący dowodem władzy Syna Bożego nad śmiercią. W końcu jednak odchodzi od tematu Magów:

Sed iam tolle magos, tus, aurum, myrrhea dona,
Quae verum docuere Deum, praesepia, pannos,
Matris adoratum gremium face sideris ardens:
Ipsa Deum virtus factorum et mira loquantur.

(w. 646–649)

[37] Fraza *inluxisse diem* nawiązuje do frazy *inluxisse dies* u Wergiliusza (Verg. *Georg*. II 337), wskazuje też jednak na fragment proroctwa Izajasza o „narodzie kroczącym w ciemnościach" (Iz 9, 1). Na ten dobry przykład podwójnych nawiązań w poezji Prudencjusza zwraca uwagę: V. Buchheit, op. cit., s. 447.

[38] Baktra były stolicą Baktrii. Obie nazwy nieraz mylono, a autorzy klasyczni dość chętnie do nich nawiązywali. Zob. Hor. *Carm.* III 29, 27–28: *regnata Cyro Bactra*; Verg. *Aen*. VIII 687–688: *ultima secum Bactra vehit*; Prop. III 1, 16: *qui finem imperii Bactra futura canent*; Stat. *Silv*. III 2, 136: *regia Bactra*; Sid. *Carm*. II 448: *non in Bactra feror*; Sid. *Carm*. V 603: *Exarmata tuum circumstent Bactra tribunal*. Na ten temat zob. Ch. Lerouge, op. cit., s. 222–223.

Dowodem na boskość Chrystusa jest nie tylko zachowanie wschodnich mędrców, ale też jego własne dokonania. Jest to argument silniejszy niż mirra, kadzidło i złoto. Poeta powtarza również w tym fragmencie kontrastowe zestawienie królewskich darów z symbolami ubóstwa: żłóbkiem i pieluszkami (*praesepia, pannos*, w. 647). Poza tym opis powtarza te same elementy, znane z fragmentu Mateusza, które wcześniej Prudencjusz zawarł w *Cath*. XII[39].

Dittochaeon (w rękopisach także *Tituli Historiarum*) jest zbiorem czterdziestu dziewięciu heksametrycznych czterowierszów, z których każdy poświęcony jest jakiemuś biblijnemu wydarzeniu[40]. Pierwsze dwadzieścia cztery z nich przedstawiają sceny ze Starego Testamentu, pozostałe dwadzieścia pięć – z Nowego. Być może były to podpisy pod mozaikami w jakimś hiszpańskim kościele[41]. Prudencjusz nie wymienia *Dittochaeon* w katalogu własnych dzieł zawartym w *Praefatio*, stąd dawniej negowano autentyczność zbioru, dziś jednak nie budzi ona wątpliwości. Interesujący nas tutaj czterowiersz, zatytułowany *Magorum munera* (*Ditt*. XXVII), jest jednym z pięciu epigramów powiązanych z tematyką narodzin Chrystusa, które mają za temat odpowiednio: zwiastowanie, miasto Betlejem, pokłon Magów, spotkanie aniołów i pasterzy, rzeź niewiniątek. Część z tych tematów (przybycie Magów oraz śmierć świętych Młodzianków) poeta przedstawił już dokładniej w *Cath*. XII, tutaj zostały one tylko krótko zasygnalizowane:

Hic pretiosa magi sub virginis ubere Christo
Dona ferunt puero myrrhaeque et turis et auri;
Miratur genetrix tot casti ventris honores
Seque Deum genuisse hominem, regem quoque summum.

(w. 105–109)

[39] V. Buchheit, op. cit., s. 447–450.

[40] Ogólne informacje na temat *Dittochaeon*: M. Cytowska, H. Szelest, op. cit., s. 219–220; Ch. Kaesser, *Text, Text and Image in Prudentius' Tituli Historiarum*, [w:] *Text und Bild: Tagungsbeiträge*, Hrsg. V. Zimmerl-Panagl, D. Weber, Wien 2010, s. 151–165; K. Smolak, *Ut pictura poesis? Symmikta zum so genannten Dittochaeon des Prudentius*, [w:] *Text und Bild: Tagungsbeiträge*, Hrsg. V. Zimmerl-Panagl, D. Weber, Wien 2010, s. 151–165; S. Stabryła, op. cit., s. 144–148. Zob. też rozważania o opisach dzieł sztuki u Prudencjusza i na temat nastawienia poety do sztuki jako takiej w: C. O'Hogan, op. cit., s. 133–164.

[41] Znanym przykładem wykorzystania poezji w charakterze *sui generis* podpisu może być twórczość Damazego (papieża w latach 366–384). Napisał on poświęcone męczennikom epigramy, które jako inskrypcje wyjaśniały ilustrujące je przedstawienie. Także w tym przypadku można mówić o podwójnym rodowodzie tego typu wierszy, bowiem sięgały one do starorzymskiej tradycji *elogium funebre*. Prudencjusz w *Peristephanon* rozwinął krótkie utwory ku czci męczenników do hymnów liczących po kilkaset, a czasem nawet ponad tysiąc wersów. Na temat Damazego zob. J. Fontaine, op. cit., s. 141–142.

Magowie pojawiają się w pierwszym wersie, ale Prudencjusz nie poświęca im wiele miejsca i nie stosuje nawet wobec nich żadnego epitetu. Drugi wers kieruje uwagę odbiorcy na przyniesione Dzieciątku dary, podczas gdy kolejne akcentują przede wszystkim dziewicze macierzyństwo Maryi oraz podwójną naturę Chrystusa. Rola przybyszów ze Wschodu jest tutaj bardzo mocno zmarginalizowana. Są oni jedynie dodatkiem do teologicznej treści utworu.

Fragmenty utworów Prudencjusza, w których porusza on temat pokłonu Magów, wykazują wiele cech wspólnych. Przede wszystkim należy podkreślić ich funkcję: ukazanie teologicznej prawdy o Wcieleniu Syna Bożego i Jego Epifanii wobec narodów pogańskich. Sami Magowie są tylko drobnym elementem współtworzącym tę narrację. Poeta z Calagurris w omawianych passusach wiernie trzyma się treści Ewangelii Mateusza. Wybiera z nich jednak tylko kilka elementów, nie wspomina natomiast o zajmującym niemałą część ewangelicznego passusu przybyciu Magów do Jerozolimy i o rozmowie z Herodem. Nacisk położony zostaje wyraźnie na złożenie pokłonu Dzieciątku i na czynność przekazania darów. Wyrażenia wykorzystane przez Prudencjusza, a także źródłowy tekst Mateusza prezentuje poniższa tabela:

Tab. 1. Porównanie leksyki w opisach pokłonu Magów. Ewangelia a utwory Prudencjusza

	Ewangelia	*Cathemerinon*	*Apotheosis*	*Dittochaeon*
Pokłon i oddanie czci Chrystusowi	πεσόντες προσεκύνησαν αὐτῷ	stratique votis offerunt	veneratus Eous; adoratum gremium	–
Przekazanie darów Dzieciątku	ἀνοίξαντες τοὺς θησαυροὺς αὐτῶν προσήνεγκαν αὐτῷ δῶρα	Eoa promunt munera	[Eous] lancibus auratis regalia fercula supplex [...] offert	pretiosa [...] dona ferunt puero
Wyliczenie darów	χρυσὸν καὶ λίβανον καὶ σμύρναν	tus, myrram et aurum regium	tus, aurum, myrrhea dona	dona [...] myrrhaeque et turis et auri

Źródło: opracowanie własne.

Zaakcentowanie pokłonu i złożenia darów tworzy spójną całość ze wspomnianym wyżej naciskiem na teologiczny wymiar opowieści (Objawienie: uznanie Chrystusa przez ludy pogańskie; dary Magów: symbole Jego bóstwa, królowania i męczeńskiej śmierci)[42].

[42] Na temat roli wonności w omawianym fragmencie ewangelicznym zob. G. H. van Kooten, op. cit., s. 615–617.

Mędrcy ze Wschodu są u Prudencjusza dość luźno powiązani ze światem irańskim[43]. Pojawiają się wprawdzie w utworze passusy, które mogłyby to sugerować (*Cath*. XII 25: *Persici ex orbis*; *Apoth*. 612: *ultima Bactra*), ale zarazem dwukrotnie poeta zaakcentował po prostu ich wschodnie pochodzenie (*Apoth*. 608: *Eous*; 612: *Aurorae populos*) bez precyzowania, z jakiego kraju mieliby przybyć[44]. Dla poety znacznie ważniejsza jest rola Magów jako przedstawicieli świata Orientu i szerzej jeszcze – całego świata pogańskiego, co znów wskazuje przede wszystkim na tajemnicę Epifanii. Ponadto autor nie łączy Magów z religią zaratusztriańską (choć przecież podstawowe znaczenie wyrazu *magus* to „kapłan religii perskiej")[45], ale z kunsztem astrologicznym. Dwukrotnie określa ich terminami związanymi z umiejętnością odczytywania znaków niebieskich (*Cath*. XII 27: *periti interpretes*; *Cath*. XII 54: *[magi] fixis in altum vultibus*). Wynikać to może zarówno z popularności astrologii w świecie późnego antyku, jak i z tendencji poety do trzymania się blisko przekazu ewangelicznego, który faktycznie wspomina o badaniu przez Magów gwiazd, nic zaś nie mówi na temat ich funkcji religijnej. Wśród wszystkich nawiązań do tematyki perskiej, jakie znajdujemy w *corpus Prudentianum*[46], wzmianki o Magach przybyłych do Betlejem sta-

[43] Tu również można wskazać na pewną paralelę z tradycyjną poezją rzymską. To bowiem poeci (przede wszystkim Wergiliusz), inaczej niż autorzy tekstów pisanych prozą, jako pierwsi na gruncie łacińskim odeszli od postrzegania *magi* przez pryzmat religii zaratusztriańskiej, zaakcentowali natomiast praktyki czarodziejskie. Zob. J. B. Rives, op. cit., s. 67–70. Prudencjusz nie idzie wprawdzie w stronę tych skojarzeń, ale również przesuwa na dalszy plan kontekst religii irańskiej.

[44] W *Apoth*. 617 wspomina wręcz poeta o *Chaldaeo vertice*, co dodatkowo pokazuje, że nie przywiązywał wagi do dokładnego geograficznego określenia miejsca pochodzenia Mędrców. Trzeba jednak pamiętać, że jeśli nie liczyć okresu rządów Aleksandra i pierwszych Seleukidów, Chaldea (Babilonia) od VI w. p.n.e. do VII w. n.e. należała do kolejnych królestw irańskich i odgrywała w nich kluczową rolę gospodarczą. Źródła grecko-rzymskie pochodzące z epoki Cesarstwa stosują nieraz terminy *Magus* i *Chaldaeus* wymiennie. Oba występują też obok siebie w greckim tekście Księgi Daniela (Dn 2, 10) – zob. G. H. van Kooten, op. cit., s. 523, 618.

[45] A. de Jong w *Traditions of the Magi...* nie wspomina w ogóle o Prudencjuszu jako autorze choćby nawiązującym do religii zaratusztriańskiej. Tymczasem można u tego poety znaleźć jedną aluzję do tego wyznania. W *Apoth*. 494 natrafiamy na frazę *Zoroastreos [...] susurros*, ale zupełnie nie pasuje ona do kontekstu, jaki stanowią pogańskie ofiary składane przez cesarza Juliana. Może to być pośredni dowód na słabą orientację poety w tematyce perskiej.

[46] Obok wzmianek o pokłonie Magów pojawia się jeszcze u Prudencjusza nawiązanie do Persji jako kraju, w którym przebywał wygnany Izrael (Prud. *Hamart*. 452–454). Poeta posługuje się tu pewnym skrótem myślowym, ponieważ w istocie to król perski Cyrus miał wygnanie zakończyć.

nowią największą spójną grupę. Nie sposób jednak zaprzeczyć, że poeta przywołał ich na kartach swoich utworów wyłącznie dzięki wzmiance u Mateusza, a nie przez wzgląd na zainteresowanie światem irańskim.

Na koniec trzeba wskazać na jeszcze jedną cechę poezji Prudencjusza, mianowicie jego przynależność do dwóch tradycji: klasycznej i judeochrześcijańskiej. Biblia pozostaje dla niego głównym źródłem treści, ale forma jego dzieł jest bardzo tradycyjna i obfitująca w nawiązania do autorów wcześniejszych (zwłaszcza Horacego). Jeśli chodzi o wzmianki o świecie irańskim, to również można wskazać na dwa ich źródła: klasyczne i biblijne, choć to drugie odgrywa ważniejszą rolę. Prudencjusz, reprezentant chrześcijańskiego humanizmu i najwybitniejszy rzymski poeta wczesnochrześcijański[47], zasługuje na docenienie przede wszystkim dlatego, że poprzez twórczą syntezę wartości reprezentowanych przez chrześcijaństwo i starożytność stał się ważnym łącznikiem między antykiem a nową epoką w dziejach świata – średniowieczem[48].

MAGI EOA PROMUNT MUNERA. ADORATION OF THE MAGI IN THE POETRY OF PRUDENTIUS

ABSTRACT

In this article I analyse the scenes of the Adoration of the Magi included in three pieces written by the late antiquity Roman Prudentius: 12th hymn of *Cathemerinon*, poem *Apotheosis* and 27th epigram of *Dittochaeon*. The poet, who is considered to be the greatest Christian poet of antiquity, united in his poetry classical tradition and faith in Christ. Prudentius presents the Evangelical story of the Magi of the East (Matthew 2, 1–12) using forms of expression taken from earlier (especially Horatian) poetry. Although historical Magi was connected with the Iranian world, in Prudentius poetry they are the representants of the East who come to worship Christ.

KEYWORDS

Prudentius, Magi, Three Kings, Gospel of Matthew, Latin Poetry

[47] Tak określają Prudencjusza E. K. Rand, op. cit., s. 83 oraz S. Stabryła, op. cit., s. 151.

[48] J. Fontaine, op. cit., s. 148. O Prudencjuszu jako autorze niezwykle ważnym dla średniowiecza zob. np. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 2005, s. 55, 212, 318, 437–440, 475–476.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

1. Aureliusz Prudencjusz Klemens, *Poezje*, tłum. M. Brożek, Warszawa 1987.
2. *Nestle-Aland Novum Testamentum Graece*, 27th edition, Stuttgart 1995.
3. Prudence, *Le livre des couronnes, Dittochaeon, Épilogue*, texte établi et trad. par M. Lavarenne, Paris 1963.
4. Prudence, *Livre d'heures*, texte établi et trad. par M. Lavarenne, Paris 1972.
5. *Prudentius with an English translation by H. J. Thomson in two volumes*, London–Cambridge Mass. 1949.

OPRACOWANIA

1. Babnis T., *Persowie, Medowie, Partowie w Pieśniach Horacego*, „Nowy Filomata" 2016, XX, nr 2, s. 171–187.
2. Boyce M., *Zaratusztrianie. Wiara i życie*, tłum. Z. Józefowicz-Czabak, B. J. Korzeniowski, Łódź 1988.
3. Bremmer J. N., *The Birth of the Term 'Magic'*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 1999, 126, s. 1–12.
4. Buchheit V., *Stella magorum signum Romae Christianae (Prud. Apoth. 608 ff.; cath. 12)*, "Hermes" 2008, 136, H. 4, s. 447–452.
5. Buhler S. M., *Marsilio Ficino's* De stella magorum *and Renaissance Views of the Magi*, "Renaissance Quarterly" 1990, 43, No. 2, s. 348–371.
6. Charlet J.-L., *Prudence et la Bible*, "Recherches Augustiniennes" 1983, No. 18, s. 3–149.
7. Charlet J.-L., *La poésie de Prudence dans l'esthétique de son temps*, "Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité" 1986, No 45, s. 368–386.
8. Cunningham M. P., *Contexts of Prudentius' Poems*, "Classical Philology" 1976, 71, No. 1, s. 56–66.
9. Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 2005 [1948].
10. Cytowska M., Szelest H., *Literatura rzymska. Okres cesarstwa: autorzy chrześcijańscy*, Warszawa 1994.
11. Dandamayev M. A., *Magi*, Encyclopaedia Iranica Online 2012 [dostęp: 21.05.2017].
12. Filipowicz K., *Hymn dawniej i dziś, czyli o możliwościach ekspresji poetyckiego słowa w starożytnym kulcie i chrześcijańskiej liturgii*, „Studia Theologica Varsaviensia" 2013, 51, nr 1, s. 303–320.
13. Fontaine J., *Chrześcijańska literatura łacińska. Rys historyczny*, tłum. J. Słomka, Tarnów 1997.
14. de Jong A ., *Matthew's Magi as Experts on Kingship*, [w:] *The Star of Bethlehem and the Magi: Interdisciplinary Perspectives from Experts on the Ancient Near East, the Greco--Roman World, and Modern Astronomy*, eds. P. Barthel, G. H. van Kooten, Leiden–Boston 2015, s. 271–285.
15. de Jong A., *Traditions of the Magi: Zoroastrianism in Greek and Latin Literature*, Leiden–New York–Köln 1997.
16. Kaesser Ch. *Text, Text and Image in Prudentius' Tituli Historiarum*, [w:] *Text und Bild: Tagungsbeiträge*, Hrsg. V. Zimmerl-Panagl, D. Weber, Wien 2010, s. 151–165.

17. Kaliszuk J., *Mędrcy ze Wschodu. Legenda i kult Trzech Króli w średniowiecznej Polsce*, Warszawa 2005.
18. Kehrer H., *Die Heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig 1908.
19. Kingsley P., *Meetings with Magi: Iranian Themes among the Greeks, from Xanthus of Lydia to Plato's Academy*, "Journal of the Royal Asiatic Society, Third Series" 1995, 5, No. 2, s. 173–209.
20. van Kooten G. H., *Matthew, the Parthians, and the Magi: A Contextualization of Matthew's Gospel in Roman-Parthian Relations of the First Centuries BCE and CE*, [w:] *The Star of Bethlehem and the Magi: Interdisciplinary Perspectives from Experts on the Ancient Near East, the Greco-Roman World, and Modern Astronomy*, eds. P. Barthel, G. H. van Kooten, Leiden–Boston 2015, s. 496–646.
21. Lerouge Ch., *L'image des Parthes dans le monde gréco-romain*, Stuttgart 2007.
22. Mastrangelo M., *The Decline of Poetry in the Fourth-Century West*, "International Journal of the Classical Tradition" 2009, 16, No. 3/4, s. 311–329.
23. Momigliano A., *Alien Wisdom: The Limits of Hellenization*, Cambridge 1990.
24. Naumowicz J., *Narodziny Bożego Narodzenia*, Kraków 2016.
25. O'Hogan C., *Prudentius and the Landscapes of Late Antiquity*, Oxford 2016
26. Pucci J., *The "Pollex" of Ovid in Prudentius and Angilbert*, "The Classical World" 1988, 81, No. 3, s. 153–164.
27. Pucci J., *Prudentius, Readings of Horace in the "Cathemerinon"*, "Latomus" 1991, 50, Fasc. 3, s. 677–690.
28. Raby F. J. E., *A History of Christian-Latin Poetry. From the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, Oxford 1953.
29. Rand E. K., *Prudentius and Christian Humanism*, "Transactions and Proceedings of the American Philological Association" 1920, 51, s. 71–83.
30. Rives J. B., Magus *and its cognates in classical Latin*, [w:] *Magical Practice in the Latin West*, eds. R. L. Gordon, F. M. Simon, Leiden–Boston 2010, s. 53–77.
31. Smolak K., *Ut pictura poesis? Symmikta zum so genannten Dittochaeon des Prudentius*, [w:] *Text und Bild: Tagungsbeiträge*, Hrsg. V. Zimmerl-Panagl, D. Weber, Wien 2010, s. 151–165.
32. Stabryła S., *Chrześcijański świat poezji Prudencjusza*, Kraków 2011.
33. Starowieyski M., *Hymn liturgiczny na tle rozwoju poezji chrześcijańskiej*, „Classica Wratislaviensia" 1990, 13, s. 145–161.
34. Starowieyski M., *Wstęp*, [w:] Prudencjusz, *Wieńce męczeńskie*, Kraków 2006, s. 17–119.
35. Strycharczuk A., Cathemerinon *Aureliusza Prudencjusza Klemensa jako przykład poezji chrystocentrycznej*, „Roczniki Humanistyczne" 2015, LXIII, nr 3, s. 103–121.
36. Wissemann M., *Die Parther in der augusteischen Dichtung*, Frankfurt am Main–Bern 1981.
37. Wiśniewski R., *Wróżbiarstwo chrześcijańskie w późnym antyku, czyli Jak poznać przyszłość i nie utracić zbawienia*, Warszawa 2013.
38. Wypustek A., *Magia antyczna*, Wrocław 2001.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 19 (4/2017), s. 49–61
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.08.2017.19.03

Magdalena Szypenbejl-Tracz

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
Instytut Filozofii i Socjologii
e-mail: magdalena.szypenbejl@gmail.com

Karol Homolacs – pojęcie formy organicznej w estetyce (dekoracji)

Streszczenie

Celem artykułu jest zrekonstruowanie poglądów na temat pojęcia formy organicznej w estetyce dekoracji oraz jej zastosowania w ornamencie. Autor odwołuje się do wybranych teoretyków sztuki, którzy podjęli to zagadnienie, priorytetowo traktując myśl Karola Homolacsa. Zarówno Gottfried Semper, jak i Owen Jones czy Homolacs dostrzegają pewne kontrowersje w związku z kopiowaniem form naturalnych w sztuce dekoracyjnej. Homolacs bada szczegółowo problem kopiowania form naturalnych nie tylko w sztuce ornamentalnej, ale również w sztuce obrazowej. Ponadto konstruuje interesujący opis formy organicznej, odnajdując w niej analogie do formy artystycznej. Wszelka forma występująca w naturze oraz forma artystyczna jest według Homolcsa rezultatem działania na nią dwóch przeciwstawnych sił – różnicujących oraz krystalizujących. Konkluzja dostarcza odpowiedzi na pytanie, czy i w jaki sposób uprawnione jest inspirowanie się tworami przyrody w twórczości artystycznej. Okazuje się, że poglądy Sempera, Jonesa oraz Homolacsa są w dużym stopniu zbieżne.

Słowa kluczowe

Karol Homolacs, Gottfried Semper, Owen Jones, forma organiczna, estetyka dekoracji, ornament

> […] im wierniej naśladujemy naturę, tym bardziej oddalamy się od prawdziwej sztuki.
>
> O. Jones, *Ornament...*[1]

Wstęp

Wzorowanie się na formach organicznych w sztuce było obecne od zawsze. Początki sztuki to właściwie naturalistyczne rysunki zwierząt z epoki kamienia[2]. Były to czasy, w których natura była jedynym otoczeniem człowieka, a zatem to z niej czerpał on bezpośrednio inspirację. W tym nieskomplikowanym procesie twórczym pradawny artysta powtarzał wiernie obrazy, których uprzednio doświadczył[3]. To z kolei sugeruje pewną odwieczną nierozerwalność i uzależnienie sztuki od formy organicznej. Według klasycznego rozumienia: „Przyroda jest doskonalsza od sztuki, która nie może jej dorównać, może ją tylko uzupełniać i naśladować"[4]. Wydaje się zatem, że sztuka w dawnym rozumieniu przekreślała realizowanie wartości stawianych współcześnie na pierwszym miejscu, takich jak oryginalność czy nieskrępowana wyobraźnia. Niemniej jednak zdaniem Karola Homolacsa naśladowanie natury „zajmuje wybitne miejsce w sztuce plastycznej człowieka"[5].

Od strony teoretycznej problem kopiowania zaczęto badać w czasach nowożytnych. O ile czerpanie z natury nie budziło wątpliwości w kontekście sztuki obrazowej, o tyle w sztuce dekoracyjnej wywoływało uzasadnione kontrowersje. Interesujący sposób analizy formy organicznej podjęli dziewiętnastowieczni reformatorzy projektowania w związku z próbą przezwyciężenia kryzysu, którego istnienie zauważyli ówcześni krytycy. Artystom epoki wiktoriańskiej zarzucano mianowicie brak dobrego smaku i nieumiejętność wczucia się w pewne kanony, normy[6]. Wtedy też pojawiły się kontrowersje dotyczące tak zwanego czerpania z natury przy ozdabianiu przedmiotów codziennego użytku. Zwolennikiem deseni płaskich, a co za tym idzie – w mniejszym stopniu odwzorowujących formę organiczną, był Augustus Pugin, pionier neogotyku i ważna postać w historii architektury[7].

---

[1] O. Jones, *Ornament. Przykłady rozmaitych stylów w sztuce zdobniczej i architekturze*, tłum. R. Sadowski, J. Kolczyńska, Warszawa 2008, s. 472.

[2] Zob. K. Homolacs, *Rękodzielnictwo jako sztuka*, Warszawa 1948, s. 9.

[3] Idem, *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego i metodyka kursu zdobniczego*, Lwów–Warszawa 1920, s. 12–13.

[4] W. Tatarkiewicz, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 291.

[5] K. Homolacs, *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego...*, op. cit., s. 11.

[6] Zob. E. H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009, s. 34.

[7] Zob. ibidem, s. 34–35.

Kwestią naśladowania form organicznych w sztuce użytkowej zajmował się również architekt i wykładowca w Dreźnie Gottfried Semper. W wykładzie wygłoszonym w 1856 roku Semper poruszył zagadnienie posługiwania się przez sztukę formą organiczną. Według niego naśladownictwo nie jest dla sztuki uprawnionym sposobem odwoływania się do natury, jednak artysta powinien inspirować się dziełami przyrody w tworzeniu, ale w sposób mniej bezpośredni – przez rozumienie i stosowanie praw formy organicznej takich, jak kierunkowość, symetria czy proporcjonalność. Semper postrzegał formę organiczną jako rezultat działania różnych przeciwstawnych sił: grawitacji, rośnięcia, poruszania się oraz jej funkcji[8].

Zagadnienie formy estetycznej w estetyce dekoracji jest jedynie pewnym wycinkiem niezwykle obszernego tematu inspirowania się tworami przyrody w sztuce. Ponieważ jednak wycinek ten jest obszarem niezbadanym, a uwagi dotyczące tej kwestii rozproszone są w różnych dziełach, postanowiłam dokonać niejako usystematyzowania teorii odnoszących się do niego, dobierając literaturę w sposób dość subiektywny. Nie tylko ze względu na chronologię tezy Sempera, a także poglądy Owena Jonesa, które pokrótce przybliżę, znajdują się przed częściami tekstu dotyczącymi teorii Karola Homolacsa. Przywołanie koncepcji poprzedników ma stanowić bazę do zrozumienia teorii Homolacsa, w której poruszane zagadnienia znalazły swoje rozwinięcie. Przybliżenie myśli tego ostatniego jest wartościowe również ze względu na fakt, że dotychczas nie została ona opracowana.

Owen Jones[9]

Owen Jones (1809–1874), architekt oraz jeden z najbardziej wpływowych teoretyków sztuki dekoracyjnej XIX wieku[10], jest autorem ponadczasowego dzieła pt. *The Grammar of Ornament*. Podręcznik ten powstał w czasach, gdy powszechnie odczuwano potrzebę połączenia teorii ornamentu z zaleceniami praktycznymi[11]. Duży wpływ na prace artystyczne Jonesa miały wzory tworzone przez ludy niecywilizowane. Dostrzegał w nich lepiej dopracowane formy przedmiotów użytkowych oraz większą adekwatność ornamentu do zdobionego przedmiotu[12].

---

[8] Zob. ibidem, s. 48.

[9] Więcej o teorii Owena Jonesa zob. M. Szypenbejl-Tracz, *Liść, krystalizacja, ornament w przedmodernistycznej estetyce dekoracji*, „Meritum" 2014, nr 2 (3), s. 44–51.

[10] D. Clouse, A. Voulangas, *The Handy Book of Artistic Printing: Collection of Letterpress Examples with Specimens of Type, Ornament, Corner Fills, Borders, Twisters, Wrinklers, and other Freaks of Fancy*, New York 2009, s. 179.

[11] E. H. Gombrich, op. cit., s. 51.

[12] O. Jones, op. cit., s. 36–38.

Jones w swojej teorii ornamentu podjął zagadnienie formy organicznej oraz jej zastosowania w sztuce dekoracyjnej. W przeciwieństwie do Sempera, który opowiadał się za formą trójwymiarową, czerpał on z natury inspirację przede wszystkim do tworzenia motywów płaskich. Był też, podobnie jak Semper, przeciwnikiem wiernego odwzorowywania form naturalnych w sztuce zdobniczej. Twierdził, że w najznakomitszych okresach historii sztuki nie kopiowano natury, a tendencje do jej imitowania są zwiastunem etapu schyłkowego stylów[13]. Dzieło *The Grammar of Ornament*, opublikowane w 1857 roku, zawiera uwagi teoretyczne dotyczące sposobu inspirowania się naturą. Tę myśl autor sformułował w formie twierdzenia „o konwencjonalizacji form naturalnych":

> Nie powinno się używać jako ornamentu kwiatów ani innych obiektów naturalnych. Zamiast nich należy wykorzystywać ich skonwencjonalizowane przedstawienia, realistyczne tylko na tyle, by wzbudzały odpowiednie skojarzenia w umyśle, bez naruszania zarazem jedności dekorowanego obiektu[14].

Według Jonesa artysta nie powinien kopiować form naturalnych, może jednak posługiwać się w sztuce zdobniczej ich wyglądem, przedstawiając go w sposób umowny, uproszczony, symboliczny, płaski. Taki ornament nie zakłóci *jedności* zdobionego przedmiotu. Wydaje się zatem, że Owen Jones, podobnie jak Homolacs[15], dostrzega trudność w dostosowaniu realistycznych, trójwymiarowych wzorów do dwuwymiarowej powierzchni.

Jones przeciwstawiał się odtwarzaniu wyglądu zewnętrznego form naturalnych w sztuce, polecając jednocześnie artystom inspirowanie się dziełami natury. Jednak ta inspiracja nie powinna być zbyt bezpośrednia. Ma polegać na wykorzystywaniu w sztuce ornamentalnej jedynie przedstawień danych form występujących w naturze oraz na wykorzystywaniu rządzących tą formą zasad przez analizowanie jej organicznej budowy.

> W każdym liściu, ale również w grupach liści, powierzchnie są tak doskonale rozłożone, że oko widza znajduje tu wytchnienie. Nigdy nie znajdziemy nieproporcjonalnego liścia, który zakłócałby harmonię. Wszędzie panuje uniwersalne prawo równowagi [...]. Takie samo prawo rządzi liniami zarysowanymi na kwiatach. Każda żyłka na ich powierzchni zmierza do rozwinięcia formy. Dlaczego usunięcie jakiejś żyłki nie sprawi, że forma stanie się doskonalsza? Dlatego, że piękno w sposób naturalny wynika z zasady wzrostu rośliny, ponieważ istota życia rośliny – jej sok, opuszczając łodygę, obiera najłatwiejszą drogę ku krawędzi powierzchni[16].

[13] Ibidem, s. 25.
[14] Ibidem.
[15] Zagadnienie to omawiam szerzej w dalszej części niniejszego artykułu.
[16] O. Jones, op. cit., s. 478.

Przytoczony fragment zawiera myśl korespondującą ze starożytnym przeświadczeniem, że przyroda jest najdoskonalszym wzorem dla artysty, wzorem piękna. Jednak zagadnienie, które prawdziwie zajmuje autora, to strategia korzystania z tego wzoru. Owen Jones definitywnie poszukuje uniwersalnych praw, według których natura tworzy swoje formy w sposób proporcjonalny, harmonijny. Jednocześnie protestuje przeciwko bezpośredniemu odtwarzaniu wyglądu zewnętrznego tworów przyrody. Jones wywodzi piękno przyrody z jej funkcjonalności – sposobu odżywiania, rośnięcia. Wszystkie te funkcje służą życiu, toteż uprawniony wydaje się wniosek, że funkcjonalność prowadzi do piękna. Doskonałą ilustracją tej *jedności w różnorodności*[17] są rysunki liści wykonane przez Owena Jonesa.

Aby doprecyzować omawiane zagadnienia, należy omówić również wzajemną relację między architekturą a ornamentem:

> Chociaż poprawnie zastosowany ornament jest dodatkiem do architektury i nigdy nie powinien być strukturalnym elementem architektonicznym ani też przesłaniać czy przytłaczać budowli, zawsze jest jednak jej prawdziwą duszą[18].

Ornament nie istnieje zatem samodzielnie, jest czymś wtórnym w stosunku do budowli, którą zdobi, ponieważ to on musi być dostosowany do budynku, a nie odwrotnie.

To wskazanie nie odbiera jednak ornamentowi ważności. Wręcz przeciwnie, Owen Jones podkreśla doniosłe znaczenie ornamentu, nazywa go *prawdziwą duszą* budynku. To ornament stanowi o wyrazie artystycznym budowli, dodaje jej piękna, jest miarą kunsztu jego twórcy[19].

Forma organiczna a forma artystyczna

Po przybliżeniu myśli Owena Jonesa chciałabym przytoczyć poglądy Karola Homolacsa, które stanowią wiodący temat artykułu. Najpierw jednak przedstawię pokrótce jego sylwetkę, gdyż jest to postać nieznana. Karol Homolacs żył na przełomie XIX i XX wieku. Urodził się w 1874 roku w Balicach koło Krakowa, zmarł w 1965 roku w Krakowie. Miał węgierskie pochodzenie. Był malarzem, teoretykiem sztuki, a także nauczycielem, pedagogiem. To wyjaśnia obecność licznych uwag dydaktycznych w jego dziełach – niektóre z nich związane są ściśle z dydaktyką malarstwa, którego nauczaniem głownie się

[17] E. H. Gombrich, op. cit., s. 48.
[18] O. Jones, op. cit., s. 472.
[19] Zob. ibidem.

zajmował, inne mają charakter ogólny. Był współzałożycielem Warsztatów Krakowskich, grupy ściśle powiązanej z Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie, założonej w 1913 roku, w skład której wchodzili architekci, artyści, rzemieślnicy. Stawiali sobie za cel podniesienie artystycznej jakości produkcji rzemieślniczej. Homolacs był również profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zasłużył się w dziedzinie upowszechniania rzemiosła artystycznego[20]. Jego najważniejsze prace teoretyczne to: *Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych*, *Rękodzielnictwo jako sztuka*, *Kolorystyka malarska*, *Studjum formy barwy i światła. Dydaktyka obrazowania natury*, *Wychowawcze znaczenie sztuki*, *Budowa ornamentu i harmonia barw. Dydaktyka zdobnictwa*. Oprócz działalności wykładowczej i pisania prac teoretycznych tworzył kilimy, wyroby metalowe, projektował meble, uprawiał malarstwo olejne. Karol Homolacs zajmował się estetyką i filozofią sztuki. W kręgu jego zainteresowań były takie zagadnienia, jak design, problem obrazowania, rodzaje piękna, związki pomiędzy sztuką i naturą oraz sztuką i techniką. Stworzył własną teorię ornamentu, która, jak twierdził, doprowadziła go do odkrycia pewnych ogólnych twierdzeń na temat rzeczywistości[21].

Homolacs w opisie form organicznych powołuje się na teorię ewolucji, która tłumaczy wyodrębnianie się nowych gatunków jako odpowiedź na warunki środowiska. Homolacs mówi w tym kontekście o siłach zewnętrznych wpływających na kształtowanie się formy, czyli pojawianie się nowych cech. Według niego istnieją także siły wewnętrzne, przeciwne – dążące nie do różnicowania, ale do krystalizowania się formy (tendencja do regularności, rytmiki, korelacji i symetrii). Wygląd organizmu żywego, jego budowa, cechy są więc wynikiem dostosowania organizmu do zmieniających się warunków środowiska, ale przy zachowaniu możliwie najbardziej regularnego kształtu i symetrii. Jest to zatem wypadkowa dwóch rodzajów sił. Homolacs zarzuca naukowcom (biologom) nieuwzględnianie tych sił wewnętrznych w opisie form organicznych, choć jego zdaniem dobrze zostały one zbadane w opisie form nieorganicznych, takich jak kryształy. Pomijanie tego aspektu przekreśla, wedle Homolacsa, możliwość zrozumienia wszelkiej formy[22]. Naukowo rzecz ujmując, fakt, że organizmy podlegają ewolucji i z prostych, regularnych w swym kształcie komórek przekształciły się w bardziej skomplikowane formy, w dalszym ciągu zachowując jednak pewną regularność – jak parzystość kończyn czy występowanie osi symetrii, nie dowodzi jeszcze ist-

[20] *Homolacs Karol*, *Warsztaty Krakowskie*, [w:] *Nowy Leksykon PWN*, red. B. Petozolin-Skowrońska, Warszawa 1998, s. 648, 1881.

[21] K. Homolacs, *Zasada harmonii w sztuce i w życiu*, Kraków 1936, s. 5.

[22] Zob. idem, *Styl i moda*, Kraków 1925, s. 4–5.

nienia innego rodzaju siły działającej na organizmy, a raczej jest dowodem na pragmatyczność przyrody, która z pewnością nie dąży do tworów abstrakcyjnych, jak to często ma miejsce w sztuce, lecz spełnia w stopniu doskonałym postulaty funkcjonalności. Niemniej spostrzeżenia Homolacsa z punktu widzenia estetyki są niezmiernie interesujące:

> U roślin więc manifestuje się idea kuli, względnie koła, nieraz bardziej przejrzyście w postaci kolistej korony wielu drzew i krzewów, kolistych kielichów kwiatów, w postaci okrągłych owoców itp. Krystalizacja manifestuje się u nich niemniej wyraźnie w rytmice gałęzi i żyłek, w przekrojach, w układzie komórek; w ogóle we wszystkich kształtach bardzo różnych, ale mających tę cechę wspólną, że dążą do możliwie największej regularności[23].

W powyższym fragmencie Homolacs opisuje działanie sił krystalizujących formę organiczną. Sam opis jest artystyczny, brzmi jak charakterystyka motywu ornamentalnego. Homolacs dostrzega w przyrodzie piękno, a może nawet pewien potencjał, traktując ją jako źródło inspiracji dla takich dziedzin sztuki, jak choćby sztuka dekoracyjna.

W pewnej analogii do formy organicznej można przedstawić charakterystykę formy artystycznej. Jest ona różnicowana pod względem na przykład postulatów użyteczności, natomiast siły krystalizujące tę formę to siły psychiczne, tkwiące w artyście. Do tych ostatnich należy tkwiąca w człowieku potrzeba uporządkowania, rytmicznego organizowania wszelkich form, zarówno ornamentalnych, które według Homolacsa najlepiej tę zasadę uwidaczniają, jak i stworzonych przez takie dziedziny sztuki, jak (pokrewna ornamentowi) architektura, poezja, muzyka, stąd manifestująca się w ich tworach harmonia, równowaga czy symetria[24].

> Istotnie nie trudno jest się przekonać, że przecięcie każdej bryły, silnie zorganizowanej, przedstawia układ zupełnie analogiczny do motywu zdobniczego, n.p. przekroje poziome w planach architektonicznych, przekroje tkanek roślinnych, zwierzęcych i t. p. Budowa tedy bryły, zarówno architektonicznej, jak organicznej, polega na takiej samej zasadzie rytmicznej[25].

Opis ten wskazuje na podobieństwo pomiędzy formą organiczną a formą estetyczną. Proste formy organiczne w swoim wyglądzie i przekroju przypominają bryły oraz przekroje w planach architektonicznych. Obydwa rodzaje form ujawniają zbieżną rytmikę.

---

[23] Idem, *Styl i moda*, Kraków 1929, s. 6.

[24] Zob. ibidem.

[25] Idem, *Studium formy barwy i światła*, Kraków 1930, s. 21–22.

Forma organiczna w sztuce ornamentalnej

Nasuwa się zasadnicze pytanie: Czy w związku z pewnym podobieństwem formy organicznej oraz formy artystycznej uprawnione będzie zastosowanie form zaczerpniętych z natury w sztuce, a w szczególności w sztuce ornamentalnej?

> Dzisiejszy plastyk, kształcony prawie wyłącznie na formach czerpanych z natury bądź to martwej, bądź ożywionej, wyrobił w sobie poczucie, że wszelka forma plastyczna w sztuce, opierać się musi o naturę. Zdaniem większości artystów i teoretyków, twórczość w tej dziedzinie [ornamentu] polega na interpretowaniu, na przekształcaniu, kombinowaniu, deformowaniu, czy stylizowaniu zjawisk świata zewnętrznego[26].

Przede wszystkim podkreśla Homolacs odmienne pochodzenie obydwu rodzajów form. Zaprzecza, jakoby twórczość w dziedzinie ornamentu musiała polegać na wykorzystywaniu wzorów natury, choć zjawisko takie jest dość powszechne.

Rytmika ornamentu według Homolacsa różni się zasadniczo od rytmiki przynależnej formom organicznym – jest przestrzenna, bardziej złożona oraz nie wywodzi się z ludzkiej psychiki. Ponadto poszukiwanie analogii pomiędzy formami ornamentalnymi a kształtami organizmów żywych czy wręcz upatrywanie w formach organicznych pierwowzoru form ornamentalnych jest zupełnie błędne. Pewne podobieństwa, jakie nieuchronnie znajdujemy, porównując ornamenty i uproszczone rysunki roślin, owadów, przekroje tkanek, wywodzą się z tego banalnego faktu, iż zarówno formy ornamentalne, jak i organizmy żywe mają rytmiczną budowę[27]. Rytm[28] jest oczywiście pewnym wspólnym mianownikiem dla tych dwóch rodzajów form. Organizmy żywe to bryły, więc właściwy im rytm jest trójwymiarowy, przestrzenny, natomiast rytm organizujący elementy w motywie ornamentalnym jest dwuwymiarowy i – jak nazywa go Homolacs – *płaszczyznowy*[29]. W związku z powyższym próby wzbogacenia ornamentu przez wprowadzanie skopiowanych form organicznych jest o tyle kłopotliwe, że rytmika tychże utrudni manifestowanie się w ornamencie jego własnej rytmiki[30]. W tym miejscu nasuwają się pytania: Gdzie tkwi źródło form ornamentalnych? Skąd sztuka

[26] Idem, *Budowa ornamentu i harmonia barw. Dydaktyka zdobnictwa*, Kraków 1930, s. 8.

[27] Zob. idem, *Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych*, Kraków 1930, s. 11.

[28] „Rytmem nazywamy miarowe powtarzanie. Powtarzanie to może być odwrócone (symetria)" (zob. ibidem, s. 14).

[29] Zob. ibidem, s. 16.

[30] Zob. ibidem, s. 11.

użytkowa czerpie fascynujące w swojej różnorodności i złożoności motywy? „Źródło, czyli istota wszelkiej sztuki tkwi zawsze w człowieku i tylko w człowieku. Treść ornamentu polega na rytmie, więc rytm ten musi wypływać z psychiki ludzkiej i nie można go znaleźć nigdzie w świecie zewnętrznym”[31].

Czy uprawniony będzie wniosek, że pomysły, by wzbogacić dany ornament formami zaczerpniętymi z natury, są według Homolacsa zupełnie chybione? Wspomina on na przykład o *układach gałęzistych* w ornamencie, które *symbolizują* roślinę[32]. Słowo „symbolizować” ma tu znaczenie niebagatelne, ponieważ symbolizowanie nie jest tożsame z kopiowaniem, czyli wiernym odwzorowywaniem danej formy. Symbol jest, według definicji Homolacsa, „połączeniem pewnej ilości elementów w jedną formę, mającą pojęciowe znaczenie”[33], „formą nie obrazującą natury, lecz wyrażającą pojęcie. […] symbole nie odpowiadają obrazom wzrokowym, ale raczej są odpowiednikami plastycznymi słów. Są one zatem rodzajem pisma”[34]. Jak w praktyce wygląda tworzenie symboli form spotykanych w naturze?

> Jeżeli n. p. pragniemy stworzyć symbol wyrażający pojęcie kwiatu, zwierzęcia, drzewa, to nie możemy studiować natury, gdyż wtedy narysować byśmy musieli jakiś określony kwiat czy zwierzę. Nie istnieje bowiem w naturze żadna taka forma, któraby wyrażała ogólne pojęcie kwiatu. Wobec tego uzyskujemy symbole w ten sposób, że składamy elementy dostarczone przez materiał ze sobą tak, aby stworzyły formę, która wyraża dane pojęcie. […] [symbol] musi ponadto nabrać cech motywu, czyli musi być rytmicznie zorganizowany[35].

Przede wszystkim nie należy zatem kopiować żadnej pojedynczej formy organicznej. Indywidualny charakter musi bowiem zostać zatarty przez uschematyzowanie formy – wprowadzenie większej ilości osi symetrii, podkreślenie regularności, przedstawienie dwuwymiarowe (płaskie). Dzięki zatraceniu indywidualnego charakteru takich form i znacznym ich uproszczeniu można wprowadzić więcej rytmiki i mniej przypadkowości (przypadkowość i powtarzanie wykluczają się), co nie zakłóci organizacji ornamentu[36].

---

[31] Ibidem.
[32] Ibidem, s. 35.
[33] Ibidem, s. 15.
[34] Idem, *Podręcznik do introligatorskiego zdobnictwa stemplowego*, Kraków 1927, s. 82.
[35] Ibidem.
[36] Zob. idem, *Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych*, op. cit., s. 37.

Formy organiczne w sztuce obrazowej

Omówiono pokrótce zalecenia Homolacsa dotyczące inspirowania się formami organicznymi w sztuce dekoracyjnej. W niniejszym punkcie problem zostanie ujęty w odniesieniu do sztuki obrazowej. Czy i w jakim zakresie artysta malarz powinien inspirować się w swojej działalności tworami przyrody?

> […] przy obrazowaniu natury […] opieramy się […] na gotowych formach wytworzonych przez naturę. Formy te wywołują w nas pewne przeżycia wewnętrzne, nabierają pewnego sensu; korzystamy z wyrazu, jaki skutkiem tego posiadają i, odtwarzając je, odtwarzamy *pośrednio* te właśnie przeżycia wewnętrzne[37].

W sztuce obrazowej natura i jej formy stanowią dla Homolacsa uprawnioną inspirację. Choć i tutaj rolą artysty nie jest kopiowanie form organicznych, ale przedstawienie w obrazie ich interpretacji. Zatem przedmiotem obrazowania nie jest wygląd czy kształt danej formy, ale jej sens, który w procesie twórczym objawia się patrzącemu.

Warto w tym miejscu uzupełnić tekst o kilka uwag teoretycznych, wyjaśniających, jak sztuka obrazowa odnosi się do ornamentu, i zarazem doprecyzowujących miejsce formy organicznej w dziedzinie sztuk plastycznych.

> Można tedy powiedzieć, że sztuka obrazowa czerpie treść ze świata otaczającego, przetapiając ją następnie podług praw rządzących psychiką artysty, a sztuka ornamentalna bezpośrednio ze świata wewnętrznego. Różność założeń tych dwóch dziedzin sztuki plastycznej wyraża się równocześnie także w tym fakcie, że sztuka obrazowa posługuje się wyłącznie bryłami, ponieważ każda forma w przyrodzie jest trójwymiarowa, sztuka zaś ornamentalna rozwija się na płaszczyźnie[38].

Mamy zatem do czynienia z dwoma odrębnymi rodzajami sztuki plastycznej, które różnią się fundamentalnie w swoich założeniach. Pomiędzy tymi ujęciami występuje pewna sprzeczność – sztuka obrazowa posługuje się formami organicznymi, czerpanymi bezpośrednio z natury, które są trójwymiarowe. Ornament natomiast, jako dwuwymiarowy, płaski, bierze swoją tematykę wprost z psychiki artysty. Sprzeczność ta jest jednakże kwestią względną – twierdzi Homolacs, bowiem wrażenie przestrzenności w obrazie nie jest doskonałe. Zwykle głębia zamyka się w kilku *planach*, natomiast ornament również posługuje się, choć w bardzo ograniczonym sensie, pew-

[37] Idem, *Studium formy barwy i światła*, op. cit., s. 19.
[38] Ibidem, s. 151.

nym rodzajem perspektywy – rozróżniamy w nim tło[39]. Możliwe są zatem ujęcia pośrednie pomiędzy rzeczywistym obrazem i rzeczywistym ornamentem. Wedle Homolacsa miejsca skrajne na skali dekoracyjności zajmuje po jednej stronie obraz impresjonistyczny – „na wskroś przestrzenny […] fragmentaryczny i nierytmiczny"[40], a na drugim jej końcu ornament – „utwór najbardziej płaszczyznowy, najbardziej w sobie zamknięty i najsilniej pod względem rytmu zorganizowany"[41]. Natomiast formami przejściowymi są *ornamenty o tendencjach obrazowych* – mniej płaskie, mniej rytmiczne, inspirowane formami ze świata zewnętrznego, oraz *obrazy dekoracyjne* – o płytszej perspektywie, bardziej rytmiczne i zdobnicze[42]. Oczywiście nie jest możliwe całkowite skrzyżowanie założeń tych dwóch rodzajów sztuk. Gdyby studium natury potraktować jako punkt wyjścia do tworzenia ornamentu, rezultat byłby opłakany – niejednolity, nielogiczny, podobnie jak współczesny Homolacsowi nurt sztuki europejskiej zwany secesją, którą ten ostro krytykował za stylową niekonsekwencję[43]. Niemniej Homolacs nie sprzeciwiał się formom pośrednim na skali dekoracyjności:

> Każde dzieło sztuki jest przeznaczone nie dla jednej strony psychiki ludzkiej, ale dla całego człowieka i dlatego z natury swojej nie dąży ono do ciasnej **jednostronności**, ale raczej właśnie do pełni i **wielostronności**[44].

Zakończenie

We wstępie nawiązałam do klasycznego rozumienia przyrody jako niedościgłego wzoru dla sztuki. Omawiane szerzej poglądy Owena Jonesa oraz Karola Homolacsa okazują się w dużym stopniu analogiczne. Podsumowując, chciałabym odwołać się do słów Homolacsa:

> […] musimy naturze przyznać wyższość nad tworami ludzkiej ręki […]. Formy, w naturze występujące, można tedy uważać za niedościgłe, a człowiek może i powinien naśladować naturę w jej **tworzeniu**, z czego jednak wcale nie wynika, aby ją musiał naśladować w jej **tworach**[45].

---

[39] Zob. ibidem, s. 152–153.
[40] Ibidem, s. 155.
[41] Ibidem.
[42] Zob. ibidem, s. 155–156.
[43] Zob. ibidem, s. 159.
[44] Idem, *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego...*, op. cit., s. 99.
[45] Ibidem, s. 98.

Pomiędzy tym klasycznym podejściem a teorią Homolacsa nie ma sprzeczności, gdy przeanalizujemy owo zagadnienie wystarczająco wnikliwie. Artysta, który kopiuje doskonałe twory przyrody, nie zasługuje na miano twórcy, można jedynie nazwać go odtwórcą. To, co powinno prawdziwie inspirować, to perfekcyjny sposób tworzenia, opierający się na równowadze, symetrii i harmonii oraz oryginalności, „wszak natura nie kopiuje, ale tworzy – artysta, wzorujący się na naturze, nie powinien tedy kopiować, ale tworzyć”[46]. Odzwierciedlenie tych tez znajdujemy nie tylko w myśli przytoczonego we wstępie Gottfrieda Sempera, ale również w poglądach Owena Jonesa o odpowiednim sposobie korzystania ze wzoru, jakim jest natura, oraz w twierdzeniu „o konwencjonalizacji form naturalnych”.

Powyższe rozważania chciałabym na koniec uzupełnić, podkreślając istnienie opozycji natura – sztuka, bowiem ta kwestia mogła ulec zatarciu.

> Istotną treścią każdego dzieła sztuki jest piękno. Ale nie każde piękno jest dziełem sztuki. Nie nazywamy dziełami sztuki form, w naturze powstających, choć je wszyscy za piękne uważamy. Przeciwnie nawet, przeciwstawiamy sztukę naturze, podciągając pod pierwszą tylko te formy, które wysiłek ludzki świadomie wytworzył[47].

Jakkolwiek trudno tworom natury odmówić doskonałości i piękna, nie można ujmować ich jako dzieł sztuki, a ich piękno nie jest artystyczne. Człowiek tworzy w opozycji do przyrody – w sposób uporządkowany, logiczny, a natura dopuszcza pewną dozę dowolności i przypadku.

KAROL HOMOLACS – CONCEPT OF THE ORGANIC FORM IN THE PHILOSOPHY OF DESIGN

ABSTRACT

The aim of this paper is to consider views on the concept of the organic form in the philosophy of design and its application in ornamentation. The author refers to some design theorists; especially to theories of Karol Homolacs. Gottfried Semper, Owen Jones and Homolacs perceive controversy in the copying of natural forms in decorative art. Homolacs considers both the problems of copying natural forms in decorative art and in painting. Additionally, Homolacs created a theory of the organic form which is similar to the form in art. According to Homolacs all the forms – organic forms and forms in art – result in their shape from the action of two opposing forces: those which differentiate and those which crystallize. The conclusion is an attempt to answer the question of whether art can be inspired by natural objects and in which way this should be done. The views of Gottfried Semper, Owen Jones and Karol Homolacs are similar.

[46] Idem, *Zasada harmonii w sztuce i w życiu*, op. cit., s. 16.

[47] Idem, *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego...*, op. cit., s. 4.

KEYWORDS

Karol Homolacs, Gottfried Semper, Owen Jones, organic form, philosophy of design

BIBLIOGRAFIA

1. Clouse D., Voulangas A., *The Handy Book of Artistic Printing: Collection of Letterpress Examples with Specimens of Type, Ornament, Corner Fills, Borders, Twisters, Wrinklers, and other Freaks of Fancy*, New York 2009.
2. Gombrich E. H., *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009.
3. Homolacs K., *Budowa ornamentu i harmonia barw. Dydaktyka zdobnictwa*, Kraków 1930.
4. Homolacs K., *Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych*, Kraków 1930.
5. Homolacs K., *Podręcznik do introligatorskiego zdobnictwa stemplowego*, Kraków 1927.
6. Homolacs K., *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego i metodyka kursu zdobniczego*, Lwów–Warszawa 1920.
7. Homolacs K., *Rękodzielnictwo jako sztuka*, Warszawa 1948.
8. Homolacs K., *Studium formy barwy i światła*, Kraków 1929.
9. Homolacs K., *Styl i moda*, Kraków 1925.
10. Homolacs K., *Zasada harmonii w sztuce i w życiu*, Kraków 1936.
11. Jones O., *Ornament. Przykłady rozmaitych stylów w sztuce zdobniczej i architekturze*, tłum. R. Sadowski, J. Kolczyńska, Warszawa 2008.
12. *Nowy Leksykon PWN*, red. Barbara Petozolin-Skowrońska, Warszawa 1998.
13. Szypenbejl-Tracz M., *Liść, krystalizacja, ornament w przedmodernistycznej estetyce dekoracji*, „Meritum" 2014, nr 2 (3).
14. Tatarkiewicz W., *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972.

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW UJ
NAUKI HUMANISTYCZNE, NR 19 (4/2017), S. 63–71
E-ISSN 2082-9469 | P-ISSN 2299-1638
WWW.DOKTORANCI.UJ.EDU.PL/ZESZYTY/NAUKI-HUMANISTYCZNE
DOI: 10.26361/ZNTDH.08.2017.19.04

JĘDRZEJ KOŚCIŃSKI

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
WYDZIAŁ ZARZĄDZANIA I KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ
INSTYTUT SZTUK AUDIOWIZUALNYCH
E-MAIL: JEDRZEJK@HOTMAIL.COM

Perspektywa Riggana. O fokalizacji w filmie *Birdman* Alejandro Gonzáleza Iñárritu

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi analizę narracji filmu *Birdman* Alejandro Gonzáleza Iñárritu. Autor koncentruje się na fokalizacji, czyli ogniskowaniu narracji na konkretnym bohaterze. W tekście przybliża się rozumienie tego pojęcia przez Gérarda Genette'a, Mieke Bal i Edwarda Branigana, a następnie analizuje się sposoby ograniczania w filmie perspektywy za pomocą efektów specjalnych, pozorowanego braku montażu i dialogów.

SŁOWA KLUCZOWE

fokalizacja, narracja, Mieke Bal, Edward Branigan

> First of all, remember that everything is basically in the fearful and uncertain mind of Riggan Thomson.
>
> Alejandro González Iñárritu[1]

Reżyserska kariera Alejandro Gonzáleza Iñárritu rozwinęła się w pierwszej dekadzie XXI wieku dzięki filmom, które rozbijały narrację na trzy przeplatające się linie czasoprzestrzenne. W *Amores perros* (2000), *21 gramach* (2003) i *Babel* (2006), powstałych na podstawie scenariuszy Guillerma Arriaga, Meksykanin opowiadał historie bohaterów znajdujących się w róż-

[1] A. G. Iñárritu, *Birdman Director Alejandro González Iñárritu: Alfred Hitchcock's Rope Is "A Terrible Film"*, rozmowę przepr. D. D'Addario, [online] http://time.com/3502675/birdman-alejandro-gonzalez-inarritu/ [dostęp: 19.02.2017].

nych częściach świata. Różnicując ich punkty widzenia, a zarazem podkreślając zbieżności między nimi (również fabularne), prowadził ponurą refleksję nad kondycją współczesnego człowieka. Konstrukcją i stylistyką kontrastuje z tymi filmami *Birdman* (2014), w którym reżyser skupił się na perspektywie tylko jednej postaci. Ową jedność podkreślił dodatkowo wyjątkową formą dzieła – ukrywanie montażu sprawia, że całość wygląda jak zrealizowana w pojedynczym ujęciu. Funkcją tego rzadko stosowanego w kinie zabiegu jest zazwyczaj próba oddania naturalnej dla ludzkiego oka percepcji rzeczywistości. Może to pomóc w emocjonalnym zaangażowaniu się w film dzięki wrażeniu obserwowania prawdziwych sytuacji, a nie manipulowanej montażem fikcyjnej produkcji. W ten sposób działa to w *PVC-1* (2007) Spirosa Statulopulosa, gdzie kamera towarzyszy bohaterce poruszającej się z przyczepionym do szyi ładunkiem wybuchowym, w *Mahi va gorbeh* (2013) Shahrama Mokriego, gdzie protagoniści konfrontowani są z niebezpieczną tajemnicą kanibalizmu, czy w *Victorii* (2015) Sebastiana Schippera, pokazującej napad na bank i ucieczkę przed policją. Inną, nieco banalniejszą funkcją jest teatralizacja filmu, jak ma to miejsce w *Makbecie* (1982) Béli Tarra czy w *Cieniu za księżycem* (2015) Juna Roblesa Lany. W *Birdmanie* pozorowanemu jednemu ujęciu nadano jednak inną właściwość. Intrygujący efekt ciągłości opowiadania, a nie fragmentaryczności, pomimo rozplanowania sjużetu na sześć dni, nie intensyfikuje odczucia realizmu. Spójność czasoprzestrzenna, uzyskana dzięki maskowaniu cięć montażowych, wywołuje efekt wyraźnego zogniskowania perspektywy narracyjnej w percepcji tytułowego bohatera. Poniżej opiszę sposoby, jakie wykorzystuje Iñárritu, podając w wątpliwość logikę i realizm, by zsubiektywizować opowieść o Rigganie Thomsonie. Historia zapomnianego gwiazdora filmów superbohaterskich, próbującego wystawić na Broadwayu debiutancką sztukę, jest konsekwentnie opowiadana z perspektywy protagonisty, a zatem najodpowiedniejszym narzędziem metodologicznym do opisu narracji *Birdmana* wydaje się teoria fokalizacji.

Fokalizacja

Pojęcie fokalizacji wprowadził i rozwinął w latach siedemdziesiątych XX wieku na polu teorii literatury Gérard Genette. Zastanawiając się nad pojemnością kategorii „punktu widzenia" i zasadnością przyjętych typologii sytuacji narracyjnych, postanowił on zmodyfikować prosty trójpodział na (1) narratora wszechwiedzącego, (2) narratora przekazującemu czytelnikowi tyle, ile wie bohater, oraz (3) narratora mówiącego czytelnikowi mniej,

niż wie bohater. Chcąc uniknąć, jak sam stwierdził: „zbyt konkretnie wizualnych konotacji terminów takich, jak widzenie, pole i punkt widzenia”[2], używanych przez Jeana Pouillona, Percy'ego Lubbocka czy Tzvetana Todorova, rozwinął pojęcie fokalizacji[3], oznaczające „filtr […] selekcjonujący wszelką (nie tylko wzrokową) informację narracyjną”[4]. U Genette'a występuje zatem narracja niefokalizowana bądź fokalizacja zerowa (odpowiadająca narratorowi wszechwiedzącemu), narracja z wewnętrzną fokalizacją, która dzieli się na stałą (punkt widzenia jednej postaci), zmienną (punkty widzenia różnych postaci) i wieloraką (jak w powieściach epistolarnych czy *Rashomonie* (1950) Akiry Kurosawy), oraz narracja z zewnętrzną fokalizacją (gdy nie mamy wglądu w myśli postaci, a jedynie w ich czyny). Francuski teoretyk był świadomy tego, że różnice między odmiennymi trybami fokalizacji są często trudne do uchwycenia, a poszczególne „formy fokalizacji nie zawsze dotyczą całych dzieł, ale raczej konkretnych części, nawet bardzo krótkich”[5]. Wspomina również o trudności w uzyskaniu całkowitej fokalizacji wewnętrznej poza monologami wewnętrznymi, wskazując jako udany przykład bardzo filmową skądinąd powieść, *Żaluzję* Alaina Robbe'a-Grilleta. Na polu filmowym fokalizacja wewnętrzna w rozumieniu Genette'a jest jednak nieosiągalna – za każdym narratorem stoi wszak instytucja produkcji filmowej.

Dla Genette'a teoria fokalizacji była z początku zadawaniem pytania o to, kto postrzega. Z kolei dla Mieke Bal, teoretyczki w polemiczny sposób sięgającej do prac Francuza, „fokalizacja to związek pomiędzy «widzeniem», agensem, który patrzy, i tym, co zostaje ujrzane”[6]. Jak łatwo zauważyć, w przeciwieństwie do Genette'a Holenderka nie unika wizualnych konotacji – swój wywód zaczyna zresztą od analizy nie prozy, a płaskorzeźby. Kluczowe jest dla niej rozróżnienie tego, kto postrzega, i tego, kto werbalizuje przekazywanie informacji. Wprowadza pojęcia fokalizatora-postaci, z którym łączy się bezpośrednio fokalizacja wewnętrzna. Przeciwstawia temu fokalizację zewnętrzną, „w której funkcję fokalizatora pełni anonimowy agens umiejscowiony poza fabułą”[7]. Bal odrzuciła fokalizację zerową Genette'a, twier-

[2] G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. J. E. Lewin, Ithaca, New York 1983, s. 189 (jeśli nie zaznaczono inaczej, tłum. własne).

[3] Oczywiście fokalizacja przywołuje na myśl ogniskową obiektywów, ale warto też zauważyć, że na polu teorii filmu wizualne konotacje są jak najbardziej na miejscu.

[4] H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 436.

[5] Ibidem, s. 191.

[6] M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Kraskowska et al., Kraków 2012, s. 151.

[7] Ibidem, s. 153.

dząc, że – jak to ujął Jonathan Culler – „traktowanie braku fokalizacji jako jej odmiany ogranicza precyzję tego pojęcia”[8]. Narracja niefokalizowana nie ogniskuje się bowiem na żadnej postaci, nie zawęża więc perspektywy, co jest warunkiem *sine qua non* zaistnienia fokalizacji.

Na polu teorii filmu pojęcie fokalizacji rozwinął Edward Branigan. O ile Genette kładł nacisk na kwestię selekcji wiedzy, jaką w stosunku do narratora mają bohaterowie, a Bal na postrzeganie przez bohaterów świata i historii, o tyle autor *Narrative Comprehension and Film* skupił się na przeżyciach postaci[9]. W podziale Bal brakowało mu dookreślenia podmiotu, który doświadcza fokalizowanych zdarzeń („Jak uchwycić różnicę między narratorami, którzy pamiętają, wyobrażają lub bezpośrednio przeżywają daną scenę?”[10]). Patrzenie (*looking*) i słuchanie (*listening*) usytuował w komunikacyjnym kontekście jako zdarzenia, które mógł relacjonować narrator. Akt fokalizacji definiował więc jako „reprezentację faktu percepcji bohatera”[11], który nie opowiada (*speak*) ani nie odgrywa, tylko „doświadcza czegoś poprzez widzenie (*seeing*) lub słyszenie (*hearing*) […] [oraz] myślenie, pamiętanie, interpretowanie, zastanawianie się, obawianie, wierzenie, pragnienie, rozumienie i poczucie winy”[12]. W obrębie tych doświadczeń rozróżnił fokalizację zewnętrzną, rozumianą jako półsubiektywna miara świadomości bohatera, ale spoza samego bohatera, oraz fokalizację wewnętrzną – bardziej prywatną, której ukazywanych doświadczeń nie może doświadczyć żaden inny bohater (ujęcia POV, pozbawione ostrości lub zamazane, sugerujące na przykład upojenie alkoholowe, marzenia, halucynacje i wspomnienia). To właśnie rozważania Amerykanina okażą się najbardziej pomocne przy analizie *Birdmana*.

Fałszywa ciągłość, czyli eliptyczność bez cięć

Jak już zaznaczyłem, wydaje się, że długie, nieprzerwane ujęcia powinny – w opozycji do montażu, zwłaszcza szybkiego – wzmacniać realizm, ale w przypadku *Birdmana* jest zgoła inaczej. Być może ze względu na wirtuozerię tej techniki i rzadkie jej wykorzystywanie rozwiązanie to nigdy nie jest este-

[8] J. Culler, *Foreword*, [za:] G. Genette, op. cit., s. 11.

[9] Prócz fokalizacji, odnoszącej się do przeżyć postaci, Branigan wymienił dwa inne sposoby przekazywania i zdobywania wiedzy – narrację, w której narrator przekazuje komunikaty, oraz akcję, w której agens podejmuje działania.

[10] E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London 1992, s. 107.

[11] Ibidem, s. 102–103.

[12] Ibidem, s. 101.

tycznie przezroczyste. Można je sprowadzić do autotelicznego efekciarstwa, warto jednak przypisać mu narracyjną sprawczość. Rezygnacja z cięć przede wszystkim ogranicza możliwości przedstawiania historii – równoległe opowiadanie dwóch wydarzeń staje się niemal niemożliwe. Kamera jest „przyklejona" do bohaterów i wybierając postać, za którą w danym momencie będzie podążać, zostaje utożsamiona z narratorem (lub fokalizatorem). W *Birdmanie*, o którym sam reżyser mówi, że prowadzony jest z perspektywy Riggana, zabieg ten staje się problematyczny, gdy kamera zostawia głównego bohatera i skupia się na rozmowach innych postaci. Choć można to uznać za niekonsekwencję, ta celowa zmiana fokalizatora (lub fokalizatora na narratora) pozwala również na rozwinięcie psychologii innych postaci. Co ciekawe, w filmie udaje się imitować klasyczne frazy ujęcie-przeciwujęcie najczęściej przy pomocy lustra. Bez burzenia swojej koncepcji Iñárritu z jednej strony stara się więc, by stała się ona dla widza przezroczysta, z drugiej zaś strony z premedytacją fałszuje rzeczywistość – poprzez elipsy czasowe i nieścisłości przestrzenne.

Kilkakrotnie upływ czasu ukazany jest poprzez zmianę oświetlenia. Najciekawszy jest fragment, gdy Riggan przy świetle dziennym wchodzi do teatru, przed którym zostaje nieruchoma kamera, po chwili pokazująca ludzi wychodzących z budynku wieczorem, już po pierwszym akcie przedstawienia. Gdyby tę elipsę czasową zasygnalizowano cięciem montażowym, widz w naturalny dla odbioru filmu sposób zrekonstruowałby tę część fabuły, w której Riggan przygotowuje się do występu, a ludzie przychodzą na spektakl. Ciągłość jednego ujęcia sprawia jednak, że czasoprzestrzenna relacja staje się nielogiczna. Również nieścisłości przestrzennych w budynku teatru można by uniknąć, gdyby zastosowano tradycyjny montaż. Kamera podąża za plecami bohaterów labiryntami korytarzy i niemal za każdym razem trasa z garderoby Riggana na scenę jest inna (sprzeczna z poprzednią), niekiedy niespodziewanie zmieniają się wystroje lub nawet szerokość podłogi[13]. Problematyka przestrzeni jest zresztą nawet zwerbalizowana – gdy Mike idzie z Sam po schodach, pyta ją, czy ma pojęcie, dokąd zmierza, na co ta z uśmiechem odpowiada, że absolutnie nie. Nieścisłości w architekturze budynku symbolizują mentalną niestabilność Riggana, co nie czyni jednak narracji niewiarygodną.

[13] Nieścisłościom przestrzennym w *Birdmanie* swój wideo-esej poświęcili Sander Spies i Joost Broeren, wskazując na nawiązania do *Lśnienia* (1980, reż. S. Kubrick), w którym motyw ten również jest istotny. Zob. *The Unexpected Virtue of Goofs: Birdman's Shifting Spaces*, [online] https://vimeo.com/123830921 [dostęp: 13.10.2017].

Celowa przypadkowość humoru

Iñárritu za pomocą sytuacyjnego humoru dystansuje film od realizmu, w czym również pomaga ciągłość ujęć. Gdy zirytowany Jake ironizuje, że żaden aktor nie zapuka nagle do drzwi z propozycją pomocy, Lesley puka i proponuje im Mike'a; gdy była żona Riggana w kontekście problemów z Sam mówi mu, że nie musi być świetnym ojcem, byle w ogóle był, do pomieszczenia wchodzi Laura, która dwie sceny wcześniej informowała bohatera, że zaszła z nim w ciążę; gdy Mike w kontekście spektaklu stwierdza, że dla większości ludzi nie ma znaczenia, czy jest w nim (*here*) Riggan, w kadrze pojawia się fanka głównego bohatera, prosząc go o zdjęcie. Przykłady takiej przypadkowości (nie zawsze humorystycznej) można by mnożyć, ich funkcja jest jednak zawsze podobna. Zmniejszają obiektywną realność tych sytuacji, sugerując, że są one prezentowane z perspektywy Riggana. W przynajmniej dwóch scenach kwestia filtrowania opowieści przez umysł głównego bohatera pojawia się w warstwie werbalnej. Najpierw Jake opowiada mu o zdjęciach, które ma na komputerze ich były współpracownik Ralph, a gdy Riggan go o nie dopytuje, Jake rzuca: „dlaczego Cię to obchodzi, i tak nie powinieneś mieć na ten temat żadnej wiedzy". Pełni to funkcję humorystyczną, ale zarazem sugeruje samoświadomość narracji. Podobnie jest w drugim przypadku, gdy Riggan krzyczy na Mike'a: „to moje przedstawienie (*show*), to moja scena i ja mówię, co masz robić". Narracja poprzez swoją werbalną warstwę zdaje się otwarcie przyznawać do przyjmowania perspektywy „bojaźliwego i niestabilnego umysłu Riggana Thomsona". Dopiero w tym kontekście – przełamania realizmu i obiektywizmu – mogą w pełni wybrzmieć narracyjne gry, jakie za pomocą fokalizacji prowadzi z widzem Iñárritu.

Birdman, czyli nadnaturalny punkt widzenia

Riggana Thomsona widzimy po raz pierwszy lewitującego w pozycji lotosu. Już sam fakt unoszenia się nad ziemią może sugerować, że to on jest fokalizatorem. Choć wydaje się oczywiste, że w rozumieniu Branigana fokalizacja jest w tej scenie zewnętrzna, sądzę, że można ją odczytać również jako wewnętrzną. W centrum kadru z lewitującym Rigganem stoi bowiem rzeźba głowy Buddy, w połączeniu z padmasaną bezpośrednio odnosząca widza do praktyk jogicznych, w których dużą rolę odgrywa eksterioryzacja, czyli doświadczenie postrzegania świata spoza własnego ciała fizycznego[14]. W tym

[14] Zob. T. S. Rinpoche, *Extra-bodily States in Buddhism*, [online] https://studybuddhism.com/en/advanced-studies/vajrayana/tantra-theory/extra-bodily-states-in-buddhism [dostęp: 16.10.2017].

kontekście fokalizatorem wewnętrznym byłoby ciało astralne Riggana. Bez względu na słuszność tej tezy, sygnalizuje ona niejednoznaczność perspektywy, z jakiej Iñárritu prezentuje sjużet.

Niezwykle ciekawe są zmiany poziomów fokalizacji czy też rozmywanie granic między trybem obiektywnym a subiektywnym. Widać to najlepiej na przykładzie dwóch scen: demolowania garderoby przez Riggana oraz lotu mężczyzny nad miastem. W pierwszej widzimy Thomsona niszczącego pokój za pomocą psychokinezy i rozmawiającego ze swoim wewnętrznym głosem Birdmana (słyszalnym dla widza). Gdy jednak do pomieszczenia wchodzi Jake, głos cichnie, a Riggan wciąż niszczy przedmioty, jednak w sposób naturalny, bez korzystania z nadprzyrodzonych zdolności. Bal pisze o znakach atrybucyjnych (*attributive signs*), „które wskazują na przesunięcie z jednego poziomu [fokalizacji] na drugi"[15]. Takimi znacznikami są w *Birdmanie* efekty specjalne, wytrącające widza z poczucia realizmu, związane głównie z psychokinezą. O ile jednak zmiana fokalizatora lub poziomu fokalizacji jest wyraźna podczas demolowania (fokalizacja zewnętrzna skupiona na Rigganie wraz z otwarciem drzwi zamienia się w fokalizację zewnętrzną z perspektywy Jake'a lub w narrację obiektywną), o tyle płynna pozostaje w scenie powietrznej podróży bohatera. Gdy unosi się on na dach kilkupiętrowego budynku (co jest niewątpliwie jego „doświadczeniem poprzez pragnienie"), patrzy na niego tłum gapiów. Po chwili domyślamy się jednak, że ludzie widzą go po prostu stojącego nad krawędzią (niektórzy pytają, czy kręci film, czy chce się zabić)[16]. Podchodzi do niego mężczyzna, chcąc mu pomóc, Riggan twierdzi jednak, że jest spóźniony, i wypowiada słowo *music*, po którym słyszymy orkiestralną muzykę, jak gdyby bohater panował nie tylko nad diegezą, ale również nad warstwą pozadiegetyczną, co przybliża ten fragment do metafikcji. Muzyka urywa się wraz z dotknięciem Riggana przez mężczyznę spoza jego „doświadczanych wyobrażeń" i wraca, gdy Thomson skacze z dachu i zaczyna latać. Dodatkowo sprawę komplikuje fakt, że ów pomocny mężczyzna patrzy na bohatera skaczącego z dachu, co miało przecież miejsce wyłącznie w umyśle Riggana. Gdy fokalizator ląduje, tryb ponownie zmienia się w narrację obiektywną (według Bal – fokalizację zewnętrzną), w której za Thomsonem biegnie taksówkarz, żądając zapłaty za przejazd. Zasadniczo więc demolowanie garderoby i podróż przez miasto wy-

[15] M. Bal, op. cit., s. 164.

[16] W filmie dość mocno eksponowane są samobójcze myśli Riggana, które byłyby ciekawe nie tylko w kontekście opisywanej przeze mnie sceny, ale również w perspektywie całego filmu – ewentualne problemy z psychiką bohatera podawałyby w wątpliwość wiarygodność fokalizowanego przez Riggana świata.

darzyły się obiektywnie, ale sposób, w jako Riggan-fokalizator ich doświadczył – podkreślony efektami specjalnymi – dostępny był tylko jemu.

Podsumowując narracyjne gry z widzem, warto przywołać podział Bal na przedmioty percypowalne i niepercypowalne. Te pierwsze znajdują się poza fokalizatorem i mogą być postrzegane również z zewnątrz, drugie natomiast są dostępne jedynie bohaterowi, który je przeżywa – „tylko ci, którzy mają dostęp do «wnętrza» postaci, są w stanie cokolwiek postrzegać”[17]. Badaczka pisze, że owym postrzegającym nie może być według klasycznych reguł gatunków narracyjnych inna postać, lecz jedynie fokalizator zewnętrzny (lub też narrator). W łamiącym tę zasadę *Birdmanie* dwukrotnie (nie licząc opisanego wyżej mężczyzny widzącego skok Riggana z dachu) pojawia się sugestia postrzegania z zewnątrz przedmiotów niepercypowalnych. Pierwszy raz, gdy Thomson odkrywa swoje „moce” – słuchając irytującego go na scenie Ralpha, znaczącym ruchem oczu wskazuje on na wiszący reflektor, który po chwili spada na głowę aktora. Tego obiektywnie postrzegalnego zdarzenia nie należy jednak przypisywać psychokinetycznym zdolnościom Riggana, ponieważ między jego spojrzeniem a wypadkiem nastąpiło kilkusekundowe opóźnienie, nieobecne przy późniejszych popisach bohatera. Inaczej rzecz się ma w zakończeniu filmu, w którym bohater wyskakuje z okna szpitala. Słyszymy tę samą muzykę, co w scenie latania – świadczy to o fokalizacji wewnętrznej. Szybowanie Riggana wydaje się niepercypowalne poza jego doświadczeniem – spodziewamy się, że córka Sam, wychylając się przez okno, zobaczy ciało ojca na ulicy. Ta jednak z zachwytem patrzy w niebo, postrzegając lot mężczyzny. W rezultacie fokalizator zewnętrzny/narrator ma „dostęp do «wnętrza» postaci”. Miesza to poziomy fokalizacji i podaje w wątpliwość wiarygodność całej diegezy.

W *Birdmanie* nie brakuje ujęć z punktu widzenia Riggana (POV), które w klasyczny sposób subiektywizują prezentowany obraz (choć kamera przyjmuje spojrzenie bohatera płynnie, nie poprzez cięcie, jak ma to miejsce już od kina niemego). Fakt, że w oczywisty sposób sygnalizują one fokalizację wewnętrzną, nie oznacza jednak, jak sądzę, że pozostałe ujęcia, wyglądające na obiektywne, prowadzone są z poziomu narratora (obiektywnego). W kontekście efektów specjalnych jako znaków atrybucyjnych, pozorowanej ciągłości ujęcia, która paradoksalnie dystansuje widza od prezentowanych wydarzeń, oraz sugerowania w pierwszej scenie buddyjskiej eksterioryzacji cały sjużet[18] jest prezentowany z perspektywy – jak ujął to sam Iñárritu – bojaźliwego i niestabilnego umysłu Riggana Thomsona.

[17] M. Bal., op. cit., s. 158.

[18] Może poza scenami, w których nie ma Riggana, a bohaterowie rozmawiają o czymś innym.

Riggan's Perspective. Focalization in *Birdman* by Alejandro González Iñárritu

Abstract

The article is an analysis of the movie *Birdman* by Alejandro Gonzáleza Iñárritu, in terms of focalization of the narration on specific character. The author brings closer theories of focalization by Gérard Genette, Mieke Bal and Edward Branigan and analyse ways in which the film narrows the perspective of narration – using special effects, dialogues and imitating the lack of editing.

Keywords

focalization, narration, Mieke Bal, Edward Branigan

Bibliografia

Literatura podstawowa

1. Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Kraskowska et al., Kraków 2012.
2. Branigan E., *Narrative Comprehension and Film*, London 1992.
3. Genette G., *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. J. E. Lewin, Ithaca, New York 1983.
4. Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.

Literatura pomocnicza

1. Fludernik M., *Mediacy, Mediation, and Focalization*, [w:] *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*, eds. J. Alber, M. Fludernik, Columbus 2010.
2. Ostaszewski J., *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Kraków 1999.
3. Kubíček T., *Focalization, the Subject and the Act of Shaping Perspective*, [w:] *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, eds. P. Hühn, W. Schmid and J. Schönert, Berlin 2009.
4. Jesch T., Stein M., *Perspectivization and Focalization: Two Concepts – One Meaning? An Attempt at Conceptual Differentiation*, [w:] *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, eds. P. Hühn, W. Schmid and J. Schönert, Berlin 2009.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 19 (4/2017), s. 73–84
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.08.2017.19.05

Marcin Malecko

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Instytut Sztuk Audiowizualnych
e-mail: mmalecko@gmail.com

Wrażliwość w służbie etyki. O aktorskich kreacjach Mai Komorowskiej w filmach Krzysztofa Zanussiego

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest współpracy twórczej Mai Komorowskiej i Krzysztofa Zanussiego. Autor zwraca uwagę na wyjątkowy sposób pracy aktorki i wskazuje, że wpływa on bezpośrednio na wymowę filmów Zanussiego. Analizie zostały poddane role w sześciu filmach reżysera.

Słowa kluczowe

Aktor, postać ekranowa, ciało, Maja Komorowska, Krzysztof Zanussi

> […] radość, gdy się powraca do aktora, którego umie się używać, który jest jak znajomy instrument: wiemy, jak on rezonuje, jak ona gra.
>
> Krzysztof Zanussi

Pod pewnym istotnym względem kino jest wyjątkową dziedziną sztuki, odróżniającą się wyraźnie od wszystkich pozostałych. Każdy film jest owocem współpracy. Jakkolwiek dominująca jest rola reżysera czy producenta, to, co widzimy na ekranie, jest zawsze wypowiedzią grupy ludzi. Myśląc o kinie, warto być świadomym tego wielogłosu. Jest to szczególnie ciekawe w przypadku kina autorskiego, które zazwyczaj utożsamiamy z konkretną osobą twórcy-reżysera, przypisując mu pełną odpowiedzialność za ostateczny kształt dzieła filmowego.

Warto zwrócić uwagę, że rozumienie pojęcia *autora filmowego* przez dziesięciolecia podlegało ewolucji i do dziś pozostaje niejednoznaczne. Myślenie o kinie przez pryzmat osoby reżysera zapoczątkowali w latach pięćdziesiątych XX wieku krytycy filmowi związani z pismem „Cahiers du Cinéma", którzy kilka lat później, już jako filmowcy, dali początek francuskiej Nowej Fali. Zwrócili oni uwagę, że język kina może stać się narzędziem wypowiedzi, dzięki któremu artysta (autor filmowy) może dawać wyraz swojej osobowości i wrażliwości. W myśl tego założenia zaczęto nobilitować reżyserów filmowych jako autorów w indywidualny sposób kreujących swe dzieła. „Polityka autorska" uprawiana przez krytyków z „Cahier du Cinéma" zapoczątkowała sposób czytania filmów przez pryzmat osoby reżysera: jego wrażliwości, stylu, stale poruszanych tematów. Należy jednak pamiętać, że polityka autorska abstrahuje od rzeczywistego procesu powstawania filmu, który zawsze ma charakter kolektywny. Dlatego też romantyczne pojęcie autora-reżysera okazuje się niewystarczające do opisu dzieła filmowego nawet w przypadku filmów, w których osoba twórcy jest dominująca. Jak słusznie zwrócił uwagę Jean Callet:

> […] reżyser filmowy, być może bardziej niż którykolwiek inny artysta, musi zagubić się w swoim dziele. Film nie należy do niego – i to już od momentu realizacji. Pracuje nad nim ekipa. I film zdaje sprawę z tajemniczych, ukrytych relacji między wszystkimi członkami tej ekipy. Rejestruje ulotny ślad tego wszystkiego, co stanowiło przeżycie techników, aktorów, niezliczonych uczestników procesu realizacji[1].

Jedną z najistotniejszych ról w procesie twórczym odgrywają z pewnością aktorzy. W sposób oczywisty stają się najbardziej rozpoznawalni spośród osób, których praca składa się na ekranowy efekt. Nie sposób uciec od pytania, na ile praca aktora ma jedynie charakter odtwórczy, a na ile istotnie wpływa na kształt całego dzieła. Czy jest on tylko narzędziem realizacji czyjeś artystycznej wizji, czy może współkreatorem filmowej rzeczywistości? Pytanie to wydaje się szczególnie znaczące w przypadku reżyserów pracujących stale z określoną grupą aktorów. Nie sposób sobie wyobrazić „trylogii alienacji" Michelangelo Antonioniego bez Moniki Vitti. Twórczość Woody'ego Allena można podzielić na okresy wyznaczane przez współpracę z kolejnymi aktorkami. Ze współczesnych przykładów wystarczy wskazać chociażby Pedro Almodóvara, a na polskim gruncie Wojciecha Smarzowskiego, których filmografia jest wręcz utożsamiana z konkretnymi aktorskimi nazwiskami. Taka stała współpraca nie pozostaje bez wpływu

[1] J. Collet, *Autor*, „Kwartalnik Filmowy" 2007, nr 59, s. 21.

na odbiór poszczególnych dzieł filmowych. Widz zaczyna asocjować konkretnych odtwórców ról z określoną wizją reżyserską i charakterystycznym sposobem kreowania świata. Można oczywiście uznać, że świadczy to o traktowaniu w takich sytuacjach aktora jako narzędzia, jednego z elementów twórczego stylu autora. Można również założyć, że aktorzy stanowią w takich przypadkach źródło reżyserskiej inspiracji, a ich pozaekranowa osobowość w sposób istotny znajduje odzwierciedlenie w filmie. To drugie podejście wydaje mi się bardziej odpowiednie i przydatne w dyskusji na temat dzieł filmowych.

Przykładem wyjątkowej współpracy jest niewątpliwie dorobek filmowy Krzysztofa Zanussiego i Mai Komorowskiej. Ich kariery w świadomości widzów i krytyków wydają się nierozerwalnie związane. On odkrył ją dla filmowego ekranu, a ona stała się dla niego idealnym medium wyrażania refleksji na temat ludzkiej kondycji. Zanim doszło do ich spotkania, Komorowska – absolwentka Wydziału Lalkarskiego krakowskiej PWST – miała za sobą ciekawą, aczkolwiek niełatwą drogę kariery teatralnej. Zaczynała dwiema niewielkimi rolami w Teatrze Groteska, jednak najważniejsza z uwagi na jej aktorski warsztat była praca z Jerzym Grotowskim – najpierw w Teatrze 13 Rzędów, a później w Teatrze Laboratorium. To tam aktorka zdobyła umiejętność dyskursywnego myślenia, a także obserwowania samej siebie i wykorzystywania spostrzeżeń w scenicznej kreacji. Istotny był również model pracy oparty na nieustających próbach i dyskusjach, który zakładał całkowite poświęcenie życia sztuce[2]. Należy podkreślić, że teatr Grotowskiego czerpał z istniejącej między artystami więzi międzyludzkiej i nie był nastawiony na oddawanie pola aktorskim indywidualnościom. Można podejrzewać, że właśnie dlatego Komorowska opuściła w końcu zespół Grotowskiego i rozpoczęła pracę we wrocławskich teatrach – Współczesnym i Polskim. I tak, gdy przekroczyła trzydziesty rok życia, przyszedł czas na późny filmowy debiut[3].

Zanussi odkrył Komorowską już przy kompletowaniu obsady swojego pełnometrażowego debiutu – *Struktury kryształu* (1969). W trakcie zdjęć próbnych okazało się jednak, że aktorka jest zbyt charyzmatyczna, żeby zagrać żonę jednego z głównych bohaterów. Reżyser obawiał się, że powierzenie jej roli sprawi, iż przyćmi ona kluczowe dla zamysłu scenariusza postaci. Obiecał jednak Komorowskiej, że kolejną postać kobiecą napisze

[2] K. Żórawski, *Maja Komorowska*, Warszawa 1977, s. 14–16.

[3] Wcześniej, w 1960 roku Maja Komorowska wzięła udział w filmie *Marysia i Krasnoludki* w reżyserii Jerzego Szeskiego i Konrada Paradowskiego, gdzie użyczyła głosu krasnoludkowi Żagiewce.

z myślą o niej, co też uczynił. Tak powstała Bella z *Życia rodzinnego* (1970). Przystępując do realizacji filmu, Zanussi dał się jednak przekonać kolegom z branży, że nie powinien obsadzać u boku takich gwiazd, jak Jan Kreczmar czy Daniel Olbrychski, nikomu nieznanej aktorki, która na dodatek, pomimo stosunkowo długiego okresu zawodowej aktywności, nie grała dotąd w filmie. Dopiero interwencja matki Komorowskiej spowodowała, że reżyser powrócił do pierwotnego planu i zaangażował aktorkę[4]. Rola w *Życiu rodzinnym* uczyniła ją jedną z największych gwiazd ówczesnego kina polskiego. Paradoksalnie nagła sława i popularność stały się udziałem Komorowskiej, zanim ten film i kolejny – *Za ścianą* (1971) – zostały zaprezentowane publiczności[5]. Premierę obu poprzedziły artykuły i wywiady w prasie, które wieściły narodziny nowej aktorskiej osobowości[6].

Na czym polega ekranowy fenomen Komorowskiej i dlaczego tak znakomicie wpisał się w autorską wizję Zanussiego? Nie sposób odpowiedzieć na to pytanie bez zastanowienia się nad istotą aktorstwa filmowego w ogóle. Przydatne będzie tu zaproponowane przez Piotra Skrzypczaka pojęcie „postaci ekranowej", która istnieje niezależnie od aktora filmowego i czerpie zarówno z indywidualnych cech psychofizycznych odtwórcy, jak i z konstrukcji samej postaci filmowej[7]. Należy tu wskazać za Pierre'em Brossardem, że postać filmowa istnieje niezależnie od aktora. Stanowi ona jedną ze „składowych" postaci ekranowej. To, jak silnie jest ona dookreślona na poziomie scenariusza, determinuje zakres swobody aktora. W przypadku postaci historycznych lub bohaterów często pojawiających się na ekranie to postać filmowa staje się dominująca. W innych przypadkach wiodącą rolę zaczyna odgrywać instancja aktorska[8]. Ta druga sytuacja jest charakterystyczna dla kina silnie autorskiego, do którego bez wątpienia zalicza się twórczość Zanussiego.

Aktor istnieje przede wszystkim w tekście filmowym, dlatego też refleksja dotycząca istoty jego roli w obrazie powinna opierać się na obserwacji zależności między realną osobą a wspomnianą postacią ekranową. Ma to również związek z tym, iż w przypadku aktorstwa filmowego, w odróżnieniu od teatralnego, mamy do czynienia z prymatem ruchomego obrazu nad

[4] *Krzysztof Zanussi – sylwetka artysty*, rozm. I. Czarnawska, Warszawa 2008, s. 151–152.

[5] Za właściwy debiut ekranowy Komorowskiej należy uznać niewielki epizod w telewizyjnych *Górach o zmierzchu* Zanussiego. Rolę tę można jednak potraktować jako próbę generalną do występu w *Życiu rodzinnym.*

[6] M. Karpiński, *Maja Komorowska-Tyszkiewicz*, „Kino" 1972, nr 3, s. 12.

[7] P. Skrzypczak, *Aktor i jego postać ekranowa*, Toruń 2009, s. 27.

[8] P. Brossard, *Szkic do portretu aktora*, tłum. E. Niewczas, „Kino" 1980, nr 9, s. 19–20.

tekstem mówionym, co powoduje, że najistotniejszym elementem instancji aktorskiej staje się ciało[9]. Brossard wskazuje, że fizyczność osoby aktora jest jednym z elementów kształtujących postać filmową[10]. Scharakteryzuję więc role Mai Komorowskiej w filmach Zanussiego przez pryzmat osobowości aktorki, jej fizyczności, a także sposobu wykorzystania tych cech przez reżysera.

Między Bellą a Anną

Dwie pierwsze ważne role Komorowskiej u Zanussiego to dwie skrajnie różne postaci w odmiennych pod względem formalnym filmach. Bella z *Życia rodzinnego* jest młoda, niezwykle ekspresyjna, zadziorna i buntownicza. Anna z telewizyjnego *Za ścianą* jest natomiast zdecydowanie starsza od Belli, niepewna siebie i zachowawcza. *Życie rodzinne* to film bardzo klasyczny w formie, który cechuje się precyzyjnością scenariusza. Po nowofalowej z ducha *Strukturze kryształu* Zanussi chciał udowodnić, że potrafi stworzyć „akademicki" obraz, posługując się narracją opartą na klasycznych wzorcach. Napisał więc psychologiczny dramat rodzinny, nawiązujący w pewnej mierze do twórczości Tennessee Williamsa[11]. Telewizyjny *Za ścianą* ze względu na inną formułę medium jest bardziej kameralny od – i tak bardzo intymnego w nastroju – filmu z roku 1970. Podstawową zmianą względem *Życia rodzinnego* jest jednak sposób realizacji, bowiem drugi film z udziałem Komorowskiej był w całości oparty na improwizacji. Zanussi, nauczony doświadczeniem pracy nad poprzednim filmem, pozwolił aktorce i partnerującemu jej Zbigniewowi Zapasiewiczowi mówić własnymi słowami, samemu jedynie zarysowując tematy rozmów bohaterów[12]. Oba filmy miały premierę jesienią 1971 roku. Zaistniały więc w świadomości widzów niemal jednocześnie, sprawiając, iż aktorskie *emploi* Mai Komorowskiej ukształtowało się niejako na styku dwóch skrajnie różnych postaci Belli i Anny.

Sposób zbudowania ekranowej postaci Belli w *Życiu rodzinnym* pokazuje wyraźnie, że Komorowska jest aktorką bardziej cielesną niż tekstową, co podkreślał sam Zanussi[13]. Zwraca uwagę jej specyficzna metoda pracy nad

[9] P. Skrzypczak, op. cit., s. 21.

[10] P. Brossard, op. cit., s. 24.

[11] M. Marczak, *Niepokój i tęsknota, kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011, s. 121–122.

[12] M. Karpiński, op. cit., s. 14–13. Przy pracy nad *Życiem rodzinnym* reżyser wyciął zaimprowizowaną przez Komorowską scenę z obawy, iż przesunęłaby ona postać Belli na pierwszy plan, przyćmiewając główną treść filmu.

[13] M. Marczak, op. cit., s. 124.

rolą, nazywana przez nią metodą chirurgicznych cięć dokonywanych na samej sobie. Polega ona na zadawaniu sobie konkretnych pytań dotyczących danej roli i prowokowaniu siebie do innego niż spontaniczny sposobu reagowania[14]. Metoda ta jest więc silnie skoncentrowana na odczuciach danej postaci ekranowej i jej relacji z innymi bohaterami oraz otoczeniem.

Bella jest siostrą głównego bohatera, Wita, granego przez Daniela Olbrychskiego. W odróżnieniu od niego pozostała w starym domu rodzinnym, stając się częścią martwego świata wyższych warstw społecznych, które w PRL stały się grupą zmarginalizowaną. Bohaterka odrzuciła więc drogę asymilacji z nowym społeczeństwem i wybrała rolę ekscentrycznej outsiderki. Nieustannie prowokuje wszystkich wokół, ostentacyjnie manifestując swoje wyzwolenie, pod którym tak naprawdę skrywa się głęboka samotność i brak poczucia własnej wartości. Komorowska w sposób odważny posługuje się ciałem i buduje swą postać na zmysłowości. Zachowanie Belli to nieustający popis, pod którym aktorka skryła prawdę o postaci. Po raz pierwszy widzimy ją na ekranie zsuwającą się po długiej linie z wysokiego drzewa. Ma na sobie jedynie bordowy szlafrok i bieliznę, a długie blond włosy są spięte wysoko w kucyk – jej cielesność jest jawnie erotyzowana. Aktorka porusza się niemalże tanecznym krokiem, trzymając uniesioną głową i wykonując szerokie gesty. Ociera się o ściany i przedmioty, muskając je dłońmi, przez co postać koncentruje uwagę zarówno pozostałych bohaterów, jak i widzów. Jej głos jest pewny i kokietujący, często wybucha śmiechem lub nuci. Komorowska silnie teatralizuje wypowiedzi Belli, balansując między wysokimi i niskimi tonami oraz modulując tempo. Głos jest dla bohaterki jednym z elementów autokreacji.

Aktorka bardzo wyraźnie posługuje się też kostiumem – zawiązując i rozwiązując szlafrok, bawiąc się włosami. Pod tą steatralizowaną powierzchownością skryła Komorowska drugą warstwę postaci. Dla jej zbudowania użyła głównie spojrzenia, w którym widać niepewność bohaterki i jej smutek. Oczy Belli demaskują sztuczność jej autokreacji. W scenie kolacji, kiedy bohaterka przestaje słuchać wynurzeń ojca dotyczących fabryki i zaczyna grać na niestrojonym pianinie, śpiewając monosylabami, w jej oczach widać rozpaczliwą próbę utrzymania noszonej na co dzień maski pewnej siebie wariatki.

Anna z filmu *Za ścianą* jest postacią przynależącą do innego świata niż Bella. Kobieta, podobnie jak Wit z poprzedniego filmu, obraca się w świecie miejskiej inteligencji i próbuje znaleźć w nim swoje miejsce. Jednak nie-

[14] M. Żórawski, op. cit., s. 33.

pewność siebie sprawia, że staje się wyalienowana. Nie jest w stanie odnieść sukcesu w dziedzinie nauki. Mieszka sama w maleńkim mieszkaniu i rozpaczliwie próbuje zwrócić na siebie uwagę sąsiada, a gdy to się nie udaje, dopuszcza się próby samobójczej. Oś fabularną stanowi rozmowa z docentem, granym przez Zbigniewa Zapasiewicza, w czasie wymuszonego przez Annę spotkania w jej mieszkaniu. Komorowska znów w sposób przemyślany korzysta z kostiumu, tym razem jednak zupełnie inaczej buduje cielesność postaci. Anna, ubrana w stonowaną sukienkę, z okularami w ciemnych oprawkach i ze spiętymi włosami, jest wizualizacją przeciętności. Aktorka tym razem do minimum zredukowała rolę gestu. Postawa bohaterki jest zamknięta, nierzucająca się w oczy. Ostentacyjnie podniesioną głowę Belli zastępują spojrzenia w podłogę. Tym razem postać nie nakłada maski. Jej cierpienie i samotność są niewidoczne właśnie dlatego, że ona sama nie rzuca się w oczy. Efekt ciągłego speszenia i naturalność pełnych niepewności reakcji, osiągnięte w czasie improwizacji na planie, były możliwe między innymi dzięki temu, że Komorowska nie znała Zapasiewicza[15]. Zupełnie inny jest też sposób wysławiania się bohaterki – głos często więźnie Annie w gardle. Komorowska mówi na jednym tonie, a niska barwa jej głosu dodatkowo potęguje wrażenie znużenia, jakie odczuwa jej bohaterka.

Paradoks podwójnego debiutu Komorowskiej polega na tym, że dwie bohaterki, z pozoru tak odległe od siebie, są w rzeczywistości bardzo sobie bliskie i obie czerpią dużo z osobowości i fizyczności samej aktorki. Zanussi wykazał się intuicją, powierzając jej te aktorskie zadania, i reżyserską mądrością, pozwalając jej wnosić dużo od siebie do obu projektów. Maja Komorowska jest postrzegana jako osoba niezwykle aktywna, nieustannie poszukująca, do czego prowokuje ją, jak sama mówiła, niekonkretność wykonywanego zawodu. Aktorka twierdzi, że tworząc postaci, opiera się na intuicji i wkłada w nie pasujące elementy własnych doświadczeń. Jednocześnie cechuje ją pewien rodzaj ciągłej niepewności. Oczekuje od reżysera potwierdzenia dla swych pomysłów. W życiu prywatnym kieruje nią potrzeba czynienia dobra i życia w zgodzie ze wszystkimi. Tego rodzaju podejście nigdy nie zapewnia stuprocentowego poczucia satysfakcji. Zanussi idealnie wyczuł, że właśnie taka aktorka będzie się nadawała do ról bohaterek, których wrażliwość zderza się z obojętnością i zepsuciem świata – kobiet, które spalają się, próbując znaleźć swoje miejsce w społeczności. To właśnie specyficzny rodzaj wrażliwości – nierozumiany przez resztę świata – wydaje się tym, co Komorowska wniosła od siebie do dwóch skrajnie różnych konstrukcji postaci.

[15] J. A. Łużyńska, *Artysta wobec współczesności. O Zanussim inni*, Warszawa 1996, s. 130.

Marta i Teresa – altruistki?

Przy kolejnej współpracy na planie filmowym zarówno Komorowska, jak i Zanussi mieli za sobą spektakularne sukcesy. Ona zagrała Musię w *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego i Rachelę w *Weselu* Andrzeja Wajdy, a on zdobył międzynarodową popularność filmem *Iluminacja*. Spotkali się już nie jako początkujący artyści, ale gwiazdy kina polskiego. Tym razem Zanussi powierzył aktorce postać centralną dla całego filmu. Po raz pierwszy to kobieta stała się na ekranie jego alter ego[16]. *Bilans kwartalny* miał premierę w styczniu 1975 roku i był zupełnie odmienny od poprzedzającej go, awangardowej formalnie *Iluminacji*. W dziele tym można dostrzec zaczątki kina moralnego niepokoju, odnoszącego się do sytuacji społeczno-politycznej w PRL[17]. Przede wszystkim jest to jednak portret kobiety próbującej zaspokoić swoją ogromną potrzebę wolności. Film opowiada o Marcie – mężatce i matce kilkuletniego chłopca, prowadzącej ułożone życie pracownicy biurowej. Bohaterka spotyka dawnego znajomego ze studiów i zauroczona nim zaczyna zastanawiać się nad porzuceniem rodziny.

Scenariusz stawiał przed aktorką nowe wyzwanie. Tym razem historia nie rozgrywała się w jednej przestrzeni i nie miała kameralnego charakteru. Bohaterka zostaje pokazana w różnych życiowych sytuacjach, dlatego też kreacja aktorska musiała obejmować o wiele więcej elementów. Pisana z myślą o Komorowskiej postać w warstwie uczuciowego podejścia do świata nosiła wiele jej cech. Głównym motorem działań Marty jest bowiem chęć pomocy wszystkim wokół, niezależnie od własnych możliwości, oraz nieustająca aktywność. Aktorka musiała ukazać Martę zarówno w banalnych sytuacjach codziennych, jak i w momentach kluczowych dla jej dalszego życia. Jednocześnie istotne było pokazanie zmian w postaci – zarówno tych w skali mikro, zachodzących w zależności od sytuacji, w której się znalazła, jak i w skali makro, dotyczących jej ewolucji na przestrzeni całego filmu.

Pod względem aktorskiej ekspresji Marta sytuuje się gdzieś pomiędzy bohaterkami *Życia rodzinnego* i *Za ścianą*. Komorowska połączyła nadwrażliwość tej postaci z wrażeniem normalności, co koresponduje z realistycznym charakterem dzieła. Aktorka w poszczególnych scenach ukazuje role, które odgrywa jej bohaterka – żony, matki, koleżanki, kobiety odpowiedzialnej. Największe wrażenie robią jednak sceny, w których na wierzch wydobywa się prawdziwa osobowość Marty – kiedy udaje jej się uwolnić. Znów mamy więc do czynienia z warstwowym budowaniem postaci. Naj-

[16] *Krzysztof Zanussi…*, op. cit., s. 169.
[17] M. Marczak, op. cit., s. 167–170.

lepszym przykładem jest kulminacyjna scena, rozgrywająca się w nadmorskiej restauracji, gdzie pijana Marta spędza wieczór. Są to chwile, w których bohaterka znajduje się na neutralnym gruncie i musi zdecydować o swoim dalszym życiu. Komorowska wewnętrzne rozterki postaci przekłada na jej fizyczność. Widzimy ją stojącą naprzeciw lustra, a z jej ust wydobywa się jęk. Później osuwa się na podłogę, gdzie siedzi, sprawiając wrażenie otumanionej. W kolejnym ujęciu bohaterka, która podjęła decyzję, przystępuje do działania. Wstaje energicznie i próbuje wydostać się z zamkniętego lokalu, szamocząc się z drzwiami. Scena zaczyna nabierać symbolicznego znaczenia. Aktorka gra całą sobą, krzycząc i rzucając się na drzwi. Sprawia wrażenie, że znajduje się na skraju opętania. Następna scena ma charakter oniryczny – w zamglonym korytarzu widzimy nieznaną kobietę, za którą Marta podąża. Komorowska odrealnia swoją postać. Porusza się, lekko utykając, z martwym wyrazem twarzy, powtarzając kilkakrotnie dziwny, przypominający wskazywanie ręką gest.

W ostatniej scenie filmu Marta wraca do mieszkania i godzi się z mężem, co budzi do dziś skrajne uczucia u widzów. Zamysłem reżysera było pokazanie, że wolność oznacza czasem rezygnację z czegoś. W celu osiągnięcia tego przekazu konieczne było, aby widz uwierzył w autentyczne przekonanie Marty o słuszności jej wyboru. Zanussi wiedział, że to zadanie może powierzyć tylko Komorowskiej. Artystka, która zdecydowała się pójść do szkoły teatralnej pod wpływem chęci niesienia radości chorym dzieciom, była idealną osobą do wykreowania na ekranie kobiety, która ciągle czyni coś dla innych, a w finale rezygnuje z zaspokojenia własnych, obarczonych niepewnością marzeń na rzecz życia rodzinnego. Spojrzenie aktorki w ostatniej scenie oraz jej uśmiech przez łzy wyrażają przywiązanie do męża i ulgę, sprawiając, że bezwarunkowo wierzymy w intencje postaci. Traktujemy finał tego filmu nie jako obraz wyrzeczenia, ale spełnienia.

To charakterystyczne dla Komorowskiej silne nastawienie na drugiego człowieka reżyser wykorzystał po raz kolejny w filmie *Spirala*, który miał premierę w 1978 roku. Dzieło podejmuje temat śmierci i godzenia się z własnych odchodzeniem. Grany przez Jana Nowickiego główny bohater jest nieuleczalnie chory i jawnie buntuje się przeciw zbliżającej się śmierci. Zanussi powierzył aktorce rolę Teresy, która decyduje się towarzyszyć mężczyźnie w jego ostatnich chwilach. Podobnie jak Marta z *Bilansu kwartalnego*, bez wyraźnego powodu i za wszelką cenę stara się być pomocna. Tym razem Komorowska musiała zmierzyć się z rolą drugoplanową. Dramat jej bohaterki należało utrzymać niejako poza ekranem, tak by stanowił jedynie tło dla historii głównego bohatera. Obecność Teresy nie zmienia sytuacji

umierającego mężczyzny, a jedynie stanowi przerwę w jego duchowych cierpieniach. Ich relacja ma charakter jednokierunkowy, ponieważ on się na nią nie otwiera[18]. Aktorka znakomicie partneruje Nowickiemu, pozwalając mu dominować i swoją osobą dopełniając poszczególne sceny. Komorowska słucha Nowickiego, niejako umożliwia mu wyrażanie własnych emocji. Rola ta świadczy o niezwykłej dojrzałości wykonawczyni, o jej świadomości zarówno aktorskiego zadania, jak i postaci. Widz jest w stanie dowiedzieć się wiele o Teresie, ale informacje są mu przekazywane w sposób nieeksplicytny.

Te dwa filmy z lat siedemdziesiątych pokazują, jak ugruntowała się współpraca Zanussiego i Komorowskiej. Pisane z myślą o aktorce role umożliwiają jej budowanie autentycznych i wiarygodnych postaci. Reżyser natomiast wykorzystuje jej wrażliwość i rodzaj delikatności do budowania swoich traktatów etycznych. Pisze dla niej, ale nie tak, jak się pisze dla gwiazdy – Maja Komorowska w jego filmach jest medium określonych treści, a nie wartością samą w sobie.

Dorota i Emilia – kobiety stojące obok życia

W latach osiemdziesiątych Komorowska zagrała u Zanussiego dwie role, które – znów pozornie od siebie bardzo odległe – mają ze sobą wiele wspólnego. Są to postaci dwóch kobiet w średnim wieku, które nie walczą z losem i światem.

Kontrakt, który miał premierę w 1980 roku, stanowi ostrą krytykę moralnego upadku społeczeństwa. Altmanowski z ducha, wielowątkowy film jest osnuty wokół wymuszonego przez rodziców ślubu dwójki młodych ludzi. Na przyjęciu weselnym dochodzi do spotkania osób z różnych warstw społecznych i pokoleń. Panorama ludzkich charakterów obnaża zepsucie i wewnętrzną pustkę oraz usilną potrzebę robienia wszystkiego na pokaz. Komorowska gra macochę pana młodego – Dorotę. Jej bohaterka stara się za wszelką cenę utrzymać ład i wrażenie normalności w czasie przyjęcia. Jednocześnie, jako jedna z nielicznych, nie dokonuje niczego, co by ją kompromitowało w oczach widza. Nie jest to już jednak postać, która poświęca się dla innych z potrzeby czynienia dobra. Jest w pełni świadoma reguł rządzących światem, w którym się znajduje. Jak sama mówi w finale filmu, stara się po prostu, aby wokół niej było porządnie. Wydaje się tu przekaźnikiem niepokojów Zanussiego, który negatywnie oceniał zmiany zachodzące w liberalizującym się społeczeństwie[19].

[18] Ibidem, s. 214.

[19] H. Samsonowska, *Polski syndrom*, „Kino" 1980, nr 11, s. 16.

Komorowska stworzyła bohaterkę, która budzi u pozostałych postaci poczucie zaufania i cieszy się pewnym autorytetem. Jest zawsze pomocna, ale nie angażuje się uczuciowo. To, jak się zdaje, główna zmiana w stosunku do poprzednich ról u Zanussiego. Emocjonalność zostaje zrównoważona inteligencją i doświadczeniem, co dzieje się zarówno na poziomie postaci, jak i samej kreacji aktorskiej. Z Doroty bije specyficzna pewność siebie – jest kobietą świadomą siebie. W scenach rozgrywających się podczas przyjęcia weselnego aktorka jest ubrana w elegancką czarną suknię, biżuterię, ma na sobie makijaż. Komorowska znów prawdziwą osobowość postaci skrywa pod powierzchownością. Tym razem zasłania krytyczne spojrzenie bohaterki na otoczenie. Zanussi wykorzystuje wizerunek Komorowskiej jako autorytetu i jej życiową mądrość. Rola ta jest zbudowana podobnie do roli Teresy ze *Spirali* – Dorota prawie zawsze partneruje na ekranie innym postaciom, zostawiając im pierwszy plan.

Drugim filmem Zanussiego, w którym widać nowe tony w aktorstwie Komorowskiej, jest *Rok spokojnego słońca* – obraz nagrodzony Złotym Lwem na Festiwalu Filmowym w Wenecji, którego polska premiera miała miejsce w 1985 roku. Reżyser sięgnął tu do formuły filmowego melodramatu, a tego rodzaju kino wymagało nieco innego poprowadzenia postaci. Wewnętrzne rozterki musiały zostać podporządkowane idei rodzącego się uczucia.

Film opowiada historię Emilii i Normana, którego gra Scott Wilson. Akcja rozgrywa się w 1946 roku. Ona jest Polką mieszkającą z chorą matką w poniemieckim domu na Ziemiach Odzyskanych. On jest Amerykaninem, członkiem komisji mającej odnaleźć groby rozstrzelanych jeńców alianckich. Para zakochuje się w sobie pomimo bariery językowej i planuje wyjazd do Ameryki, do którego w wyniku ostatecznej decyzji Emilii nie dochodzi.

Postaci w interpretacjach aktorskich Komorowskiej zazwyczaj są naznaczone smutkiem, Emilia jednak jest bohaterką głęboką nieszczęśliwą. Nie potrafi cieszyć się z szansy na miłość, którą ofiarował jej los. Aktorka w jeszcze większym stopniu niż dotąd oparła grę na spojrzeniach i gestach, bohaterowie nie są bowiem w stanie porozumiewać się za pomocą słów. Emilia Komorowskiej jest wycofana i, podobnie jak Dorota z *Kontraktu,* nie angażuje się w pełni w sytuacje, które ją spotykają. Tym razem jednak kryje się za tym poczucie rozczarowania, a nie krytycyzm.

. . .

Współpraca Mai Komorowskiej i Krzysztofa Zanussiego wywarła wpływ na obraz polskiego kina artystycznego lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Sam reżyser przyznaje, że wielu ważnych rzeczy w swej twórczości nie

byłby w stanie powiedzieć inaczej niż przez tę aktorkę. Oboje jednak podkreślają, że ta współpraca bynajmniej nie była łatwa[20], tak jak nie jest łatwe wspólne szukanie właściwych rozwiązań i ścieranie się poglądów.

Niezwykle wrażliwe bohaterki grane przez Komorowską są swoistym papierkiem lakmusowym ludzkiej kondycji. Postaci te, zderzane z rzeczywistością, objawiają jej słabości, wady i mechanizmy nią rządzące. Co ciekawe, często nie są one bezpośrednio związane z główną ideą filmu. Zawsze jednak wnoszą poczucie autentyczności i swoistego ciepła, dzięki czemu filozoficzne zamierzenia reżysera nabierają na ekranie ludzkiego wymiaru. Ekspresyjne aktorstwo Komorowskiej uwiarygodnia etyczne refleksje prowadzone przez reżysera i daje im emocjonalny wymiar. Bohaterki grane przez artystkę, choć różne, mają ze sobą wiele wspólnego, będąc dowodem na to, jak aktorska osobowość spaja krańcowo różne postaci ekranowe.

SENSITIVITY IN THE SERVICE OF ETHICS. THE ROLES OF MAJA KOMOROWSKA IN KRZYSZTOF ZANUSSI'S FILMS

ABSTRACT

The article is devoted to creative cooperation between Maja Komorowska and Krzysztof Zanussi. The author draws attention to the unique way the actress works and points out that it directly influences the message of Zanussi's films. The analysis has been featured in six director's films.

KEYWORDS

actor, screen figure, body, Maja Komorowska, Krzysztof Zanussi

BIBLIOGRAFIA

1. Brossard P., *Szkic do portretu aktora*, tłum. E. Niewczas, „Kino" 1980, nr 9.
2. Collet J., *Autor*, „Kwartalnik Filmowy" 2007, nr 59.
3. Karpiński M., *Maja Komorowska-Tyszkiewicz*, „Kino" 1972, nr 3.
4. *Krzysztof Zanussi – sylwetka artysty*, rozm. I. Czarnawska, Warszawa 2008.
5. Łużyńska J. A., *Artysta wobec współczesności. O Zanussim inni*, Warszawa 1996.
6. Marczak M., *Niepokój i tęsknota, kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011.
7. Samsonowska H., *Polski syndrom*, „Kino" 1980, nr 11.
8. Skrzypczak P., *Aktor i jego postać ekranowa*, Toruń 2009.
9. Żórawski K., *Maja Komorowska*, Warszawa 1977.

[20] J. A. Łużyńska, op. cit., s. 132.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 19 (4/2017), s. 85–99
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.08.2017.19.06

Wojciech Rubiś

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filozoficzny
Instytut Filozofii
e-mail: w.rubis@gmail.com

Wstyd jako doświadczenie estetyczne – refleksja o współczesnej kulturze na tle klasycznej koncepcji człowieka słusznie dumnego[1]

Streszczenie

Celem artykułu jest refleksja nad aktualnością Arystotelesowskiego pojęcia człowieka słusznie dumnego i nad jego dzisiejszym sensem. Z pojęcia tego wydobywamy szczególnie jeden komponent – wstyd, jako istotną cechę stanowiącą o godności człowieka. Wstyd z proponowanej przez nas perspektywy jest zarówno pojęciem etycznym, jak i swoistym opisem reakcji estetycznej na zjawiska świata zewnętrznego, szczególnie świata kultury. Rozważania oprzemy na uwagach odnoszących się z jednej strony do chrześcijańskich korzeni naszej kultury, z drugiej zaś do etyki propagowanej przez współczesne środowiska prawicowo-konserwatywne.

Słowa kluczowe

wstyd, wolność, sztuka, słuszna duma

Arystotelesowska koncepcja człowieka słusznie dumnego posiada bardzo aktualne, ponadczasowe znaczenie dzięki wielu powiązaniom z konserwatywnymi, chrześcijańskimi i jednocześnie wolnościowymi tradycjami kulturowymi. Doszukujemy się w postawie człowieka słusznie dumnego zarówno poszanowania wolności osobistej, jak i miłości do prawdy – a więc po-

[1] Sformułowanie „człowiek słusznie dumny" jest alternatywną wobec „wielkoduszności" translacją greckiego terminu *megalopsychia*, którą wprowadziła do języka polskiego Daniela Gromska. Por. S. Łojek, *Kim jest megalopsychos?*, „Etyka" 2007, nr 40, s. 115, przyp. 1.

stawy ściśle filozoficznej. Na straży tych wartości etycznych stoi poczucie wstydu, które chroni człowieka przed błędem moralnym. Zagadnienie wstydu nie jest domeną filozofii dawnej. Współcześnie również zajmuje ono ważne miejsce w zestawie problemów kulturowych i etycznych, na co wskazuje choćby książka *Wstyd i nagość* wydana pod redakcją Mariana Grabowskiego[2]. W publikacji tej znajdujemy katalog znaczących poglądów na temat kategorii wstydu zarówno w ujęciu klasycznym, na przykład św. Tomasza z Akwinu, jak i współczesnym, w pismach Maksa Schellera. Grabowski pisze wprost:

> Prezentowane [w tej książce] teksty są dobrane tak, by pomóc w emocjonalnym oporze, jaki wielu w naszej kulturze ciągle jeszcze odczuwa przed nacierającą obcą ich duchowi obyczajowością. Ten emocjonalny opór jest wyrazem głębokiej niezgody na ludzki świat odarty ze wstydu, jest wyrazem intuicji, że kultura podglądactwa i bezwstydu jest dla ludzkiego ducha niebezpieczna, a nade wszystko jest świadectwem pozaracjonalnego, ale niezwykle trafnego rozpoznania wartościowości samego wstydu i jego miejsca w naszym świecie[3].

Pogląd taki zgodny jest z intuicją wypowiadaną w niniejszym artykule, a czytelnik szerzej zainteresowany tym zagadnieniem może sięgnąć także po cenną książkę Nicolaia Hartmanna pt. *Wypisy z „Etyki"*, w której autor zwraca uwagę na fakt, że pojęcie wstydu nie może obyć się bez kategorii wartości – aby możliwe było odczucie wstydu, konieczna jest bowiem swoista przemiana rzeczy w wartość, która dokonuje się w człowieku przede wszystkim na podłożu społecznym i kulturowym[4].

Wstyd odczuwamy nie tylko wtedy, gdy złamiemy zasady moralne, lecz także wtedy, gdy jesteśmy świadkami scen gorszących lub obraźliwych, na przykład w kontakcie ze sztuką współczesną. To sprawia, że poczucie wstydu staje się zarówno doświadczeniem etycznym, jak i estetycznym. Spostrzeżenie to odniesiemy do przykładu sztuki współczesnej – zadamy pytanie, dlaczego kultura współczesna wypiera wstyd ze sfery publicznej i dlaczego warto utrzymać rygorystyczny stosunek do zasad i wartości etycznych. Tezą artykułu jest więc twierdzenie, że wstyd w klasycznym, arystotelesowskim znaczeniu pozostaje trwałym komponentem rozumu, służącym rozpoznaniu spraw niegodnych zarówno w sferze etycznej (jako wstyd etyczny), jak i w sferze kultury i sztuki (jako wstyd estetyczny).

---

[2] Por. *Wstyd i nagość*, red. M. Grabowski, Toruń 2003.

[3] Ibidem.

[4] Por. N. Hartmann, *Wypisy z „Etyki"*, red. M. Grabowski, Lublin 1999, s. 92.

Koncepcja człowieka słusznie dumnego

Nasze rozważania dotyczące koncepcji człowieka słusznie dumnego biorą się z przekonania, że przedstawiona przez Arystotelesa wizja doskonałości i pełni człowieka nie jest tak bardzo odmienna od ideału chrześcijańskiego, jak zwykło się to dzisiaj przedstawiać. Różnią je wprawdzie akcenty, ale w dużej mierze wynikają one z interpretacji, kontekstu historycznego i z bardzo już dzisiaj zrelatywizowanego, a nawet zsubiektywizowanego ideału chrześcijanina. W ogóle warto zaznaczyć, że zjawisko relatywizacji w kulturze jest dużym problemem w obszarze analiz filozoficznych, dla których rozumienie słowa i definicja pojęcia są podstawą ogólnej metody pracy.

Arystoteles opisuje człowieka słusznie dumnego szczegółowo i barwnie na stronach *Etyki nikomahejskiej*, warto jednak pamiętać, że wiele przedstawionych przez niego cech i opisów może dzisiaj nie mieć zastosowania. Dotyczy to na przykład opisu sposobu poruszania się osoby słusznie dumnej. Nie lekceważmy jednak i takich uwag, szczególnie, że wystarczy przypomnieć grecką koncepcję kalokagatii, by zrozumieć, jaki związek zachodzi między wartościami etycznymi a estetycznymi w ideale człowieka. To, że zewnętrzność człowieka odzwierciedla jego duszę, jest koncepcją pochodzącą od Platona i szczególnie w jego pismach powinniśmy szukać pełnego dla niej uzasadnienia. Sam Arystoteles do cnót zalicza między innymi: prawdomówność, poczucie własnej wartości, honor, grzeczność (takt), łagodność, szczodrość i umiarkowanie. W listę tych cnót Arystoteles wplata poczucie wstydu, który jest rodzajem lęku przed sprzeniewierzeniem się cnotom. Pisze: „O wstydzie tu mówić nie mamy jako o cnocie. Namiętność bowiem niejaka jest, a nie nałóg, ponieważ wstyd nic inszego nie jest, jedno bojaźń niesławy”[5].

Dla nas będzie ważne także to, że według Arystotelesa (jak również Platona) warunkiem koniecznym bycia moralnym jest posiadanie mądrości, która gwarantuje poprawny osąd sytuacji, podjęcie właściwych kroków i daje satysfakcję płynącą z działania. Cnoty wynikają z rozumu, ich praktykowanie zaś z obyczajów, dlatego Arystoteles pisze, że „nauka obyczajów jest jako takie lekarstwa duszne”[6]. Skoro zaś cnoty wynikają z rozumu, to przysługują one jedynie człowiekowi, a oddzielając go od świata zwierząt, stają się częścią jego istoty, o czym czytamy dalej w *Etyce nikomahejskiej*:

[5] Arystoteles, *Etyka*, tłum. Sebastian Petrycy z Pilzna, Warszawa 2011, s. 337.
[6] Ibidem, s. 44.

> My coś właśniejszego szukamy, co by człowieka różniło od pospolitego życia i rośnienia. Jest też żywot, który na czuciu i zmysłach zależy, ale taki żywot z koniem, z wołem i ze wszystkimi bestiami spólny jest. Jest jeszcze w człowiecze żywot rozumny. […] Nie dość jest na tym, iż sprawowanie się wedle rozumu skuteczne jest dobro i szczęście ludzkie; mamy do tego wiedzieć, iż nie leda takie sprawowanie, ale doskonałe, to jest aby sprawowanie było cnotliwe, dobre i sprawowanie wedle cnoty. […] Każda bowiem rzecz doskonałość swoją bierze z swej najwyższej władze i najzasniejszej cnoty, a tak ludzkie dobro jest rozumnie się sprawowanie wedle cnoty[7].

Słowa te tłumaczą nam też często podnoszoną kwestię relatywizmu etyki Arystotelesa, należy bowiem przyznać, że indywidualność człowieka znajduje w niej szerszą realizację niż na przykład u Platona, jednak cały czas należy mieć na uwadze także ostateczny cel życia, który jest dla nas wszystkich wspólny. Jak twierdzi Arystoteles: „cnota jest położona w środku wedle nas, nie wedle rzeczy samych, chcę pewny środek ukazać, nie według łokcia, ale według szacunku i baczenia mądrego człowieka"[8]. I dalej, aby dostatecznie przedstawić perspektywę filozofa: „Wola dobrego człowieka bawi się około prawdziwego dobra, zaś wola złego bawi się około dobra mniemanego, które się zda być dobrem, a nie jest"[9]. Tu właśnie Arystoteles wskazuje granice dla relatywizmu pojęć i wartości etycznych. Pisząc o dobru prawdziwym, pokazuje, że nie jest ono zależne od ludzkich mniemań, lecz znajduje podstawy w uniwersalności zasad rozumu. Słowa Arystotelesa przypomną niejednemu fragment *Uczty* Platona[10], sławną mowę Diotymy, gdyż Arystoteles mówi: „Jeśliż tedy w ludzkich sprawach jaki jest koniec, którego dla niego samego pragniemy, a ten już indziej się nie skłania, ale wszystkie insze do niego się skłaniają, taki musi być najlepszy i najwyższy"[11].

Na tle tej ogólnej koncepcji wartości i filozofii człowieka rodzi się ideał słusznej dumy, sięgający ponad zrelatywizowane cele i namiętności, ku obiektywnym wartościom rozumu. Upraktycznione rozumienie mądrości daje obiektywne podstawy i racjonalne uzasadnienie poczucia wstydu. Warto przypomnieć także, że Arystoteles o mądrości pisał dwojako: podobnie jak Platon, określał mądrość jako cnotę rozumnej części duszy, a samą rozumną część duszy dzielił dalej na dwie części: mądrość rozważająca (*phronesis*)

---

[7] Ibidem, s. 74–75.

[8] Ibidem, s. 162.

[9] Ibidem, s. 220.

[10] Wielu komentatorów zauważa, że silne związki z Platonem (jego idealizmem czy też obiektywizmem ontologicznym) zaowocowały niespójnościami w koncepcji etycznej, w której – być może – w konflikcie pozostają cele partykularne (*telos*) oraz ostateczne. Por. A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty*, tłum. A. Chmielewski, Warszawa 1996, s. 269.

[11] Arystoteles, *Etyka*, op. cit., s. 35.

jest cnotą niższej części duszy, natomiast mądrość teoretyczna (*sophia*), właściwa na przykład filozofii, przynależy wyższej części duszy rozumnej. Spośród tych dwóch części duszy rozumnej tylko *phronesis* reprezentuje element nieśmiertelny w człowieku.

Kolejną ważną kwestią związaną z problematyką cnoty u Arystotelesa jest używanie przez niego słowa *arete*. Jest to istotne, gdy zauważymy, że polskie słowo „cnota" zawiera nieco inny sens niż angielskie tłumaczenie tego słowa jako *excellence*, oznaczające po prostu „doskonałość". Angielskie tłumaczenie bliższe jest rozumieniu greckiego *arete*. Dla nas ważne jest jednak coś innego – po pierwsze, słowo *arete* odnosi się do prawdy rozumianej obiektywnie. Nie zawiera ono w sobie relatywizmu, a posiadanie cnoty intelektualnej oznacza po prostu znajomość prawdy. Fakt ten pokazuje, że cnotliwy może być tylko człowiek mądry, natomiast wstyd jest reakcją człowieka mądrego na nieprawdę i fałsz. Przypomnijmy, że arystotelesowska koncepcja *eudajmonii* zakłada, iż każdy z nas dążyć ma do urzeczywistnienia pełni swej własnej istoty. I choć jest ich wiele (jak wielu jest ludzi), są one nadal obiektywne i niedowolne.

Z użyciem słowa *arete* łączy się – po drugie – ważny kontekst kulturowy: cnota jest cechą nabytą, a nie wrodzoną. To wychowanie sprawia, że stajemy się ludźmi słusznie dumnymi. „Patrz, jak wiele na dobrym wychowaniu zależy"[12] – pisze Arystoteles, twierdząc, że cnoty nabyć możemy tylko poprzez znajomość zwyczajów[13]. Konsekwencją nabywania cnoty jest ukulturowienie i znajomość prawa, a także dbałość o godne zachowanie, które w większej mierze obowiązuje dojrzałego człowieka niż młodzieńca. Uwagę tę Arystoteles odnosi bezpośrednio do wstydu, twierdząc, że:

> Wstyd nie każdemu wiekowi służy, ale tylko młodemu. [...] wstyd jest jakoby munsztuk, który od złego nawraca ku dobremu. Przeto młodych ludzi, gdy się wstydzą czego, chwalmy, a starego, który by się zwykł sromać, żaden nie chwali, dlatego iż leciwy człowiek już nie ma się dopuszczać nic takiego, czego by się miał wstydzić[14].

Człowiek słusznie dumny jest więc tym, który zna uczucie wstydu, ale już go nie doznaje, praktykując zaś cnoty, które wykraczają poza subiektywne mniemanie (są powszechnie cenione i „uznawane", jak nazwałby tę relację Georg W. F. Hegel), uzasadnia i usprawiedliwia swoją dumę, jest etycznie doskonały – jego duma jest więc słuszna[15].

---

[12] Ibidem, s. 48.

[13] Por. ibidem, s. 128.

[14] Ibidem, s. 337.

[15] Por. S. Łojek, op. cit., s. 115, przyp. 116.

Na tle tego szerokiego ideału człowieka słusznie dumnego oraz teorii cnót rozwija się koncepcja wstydu. Przytoczmy, co na temat wstydu pisze Arystoteles[16]:

> Wstydliwość bowiem nie jest wprawdzie cnotą, chwali się jednak i wstydliwego. Bo i tutaj mówi się o jednym, iż trzyma się środka, o innym, mianowicie o tym, kto wszystkiego się wstydzi, że jest przesadnie wstydliwy; o trzecim, który w ogóle całkiem jest bezwstydny, że grzeszy niedostatkiem; kto zaś trzyma się środka, ten jest wstydliwy[17].

Wstyd jest dla mądrego człowieka źródłem informacji o niejednoznaczności sytuacji etycznej. Poprzedza on refleksję nad daną sytuacją, pojawia się przecież sam z siebie, a moment zawstydzenia jest zaskakujący i niemiły dla wstydzącego się. Dopiero wstyd skłania nas do zastanowienia się nad kontekstem danej sytuacji.

> Ludzie […] na ogół z natury słuchają nakazów nie wstydu, lecz tylko strachu, a od złych postępków powstrzymuje ich nie to, że przynoszą one hańbę, lecz obawa kary; bo kierując się namiętnościami gonią za tym, co im sprawia rozkosz, i za wiodącymi do niej środkami, a unikają przeciwstawiających się jej cierpień i nie mają nawet wcale pojęcia o tym, co moralnie piękne i prawdziwie przyjemne, ponieważ nigdy tego nie zakosztowali. Jakie więc argumenty mogłyby wpłynąć na takich ludzi, by zmienili swe postępowanie?[18]

Ten niezbyt pochlebny osąd, jaki wydał filozof o naturze człowieka, mówi nam, że wstyd jest domeną subtelnych i uważnych ludzi, zaś większość jest gotowa nie przejmować się nim, byle odnieść zamierzony cel. Jeśli więc w latach dojrzałych odczuwamy wstyd w uzasadnionych sytuacjach, to znaczy, że zachowaliśmy w sobie wrażliwość i moralne zaangażowanie właściwe człowiekowi słusznie dumnemu.

Wstyd jako podstawa oceny zgodności czynów z wartością etyczną

Wiele klasycznych koncepcji etycznych, również ta pochodząca od Arystotelesa, byłoby dziś prawdopodobnie odrzuconych ze względu na swój „ekstremizm". Słowo to współcześnie kojarzy się jednoznacznie negatywnie i jako postawa jest odrzucane na rzecz idei takich, jak tolerancja, różnorodność, otwartość, a także fałszywie rozumiana poprawność polityczna i wolność.

---

[16] Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, [online] http://sady.up.krakow.pl/antfil.arystoteles.etykanikom.htm [dostęp: 1.06.2017].

[17] Ibidem.

[18] Ibidem.

Samo słowo „ekstremizm" nie ma negatywnego znaczenia. Oznacza po prostu jednoznaczność, zajmowanie krańcowego stanowiska. W dyskusji na temat postaw ekstremistycznych lub tolerancyjnych nie byłoby niczego złego, gdyby nie fakt, że są one dziś narzędziem ideologii, nowomowy[19] i przykładem semantycznego chaosu[20] (tj. celowym naruszaniem zakresu znaczeniowego pojęć abstrakcyjnych, takich jak wolność, uczciwość, sprawiedliwość, a nawet prawda). W wielu sytuacjach przeciwstawianie ekstremizmu etycznego otwartości czy tolerancji jest nieuzasadnione, często też służy relatywizacji wartości etycznych (na przykład dosłowne rozumienie metafory „każdy ma swoją rację") i podważaniu źródeł kultury europejskiej, którymi są obiektywnie rozumiane zasady etyki i prawa.

Zapewne wiele osób doświadczyło sytuacji, w której rezygnacja z powiedzenia prawdy była wynikiem obawy, że ich postawa zostanie odebrana jako „ekstermistyczna". Konsekwencją owego zakazu, wynikającego z poprawności politycznej, jest wyuczony brak umiejętności rozstrzygania o tym, co jest dobre, a co złe, co prawdą, a co fałszem[21], a także znieczulenie i zagłuszenie poczucia wstydu. Jest to swego rodzaju n a b y t a i m p o t e n c j a m o r a l n a, s t o j ą c a w j a w n e j s p r z e c z n o ś c i z i d e a ł e m c z ł o w i e k a s ł u s z n i e d u m n e g o. Sam Arystoteles zwraca uwagę, że istnieje wiele kategorii etycznych, których nie da się rozpatrywać na zasadzie „szarości". Zawsze są one albo dobre, albo złe. „Nie każde […] postępowanie i nie każda namiętność dopuszcza średnią miarę; z samych bowiem już nazw niektórych z nich wynika, że są czymś niegodziwym"[22]. Co dla nas ważne, do cech, które są bezwzględnie dobre, zalicza filozof prawdomówność, bezwzględnie negatywną cechą jest zaś bezwstydność.

Etyka nikomahejska w wielu punktach bliska jest etyce chrześcijańskiej, jeśli tylko odrzucimy na chwilę wkradający się do niej relatywizm i zaczniemy od tego, że obydwa systemy etyczne wynikają z pierwotnego założenia

[19] „Nowomowa – język władzy i kontrolowanych przez nią środków przekazu w państwach totalitarnych, służący do manipulowania ludźmi i nastrojami społecznymi", zob. *Słownik Języka Polskiego PWN*, [online] http://sjp.pwn.pl/sjp/nowomowa;2491041.html [dostęp: 16.06.2017].

[20] Por. J. Belck, *Semantic Chaos in Political Terminology: A Conservative View*, w: "ETC: A Review of General Semantics" 1964, Vol. 21, No. 3, s. 358–362; B. Bieszczad, *Pedagogika i język. Perspektywa ponowoczesna*, Kraków 2013, s. 172; A. Chojecki, *Mowa mowy. O języku współczesnej humanistyki*, Gdańsk 1991, s. 8.

[21] Ciekawą uwagę w tej dziedzinie pozostawił Milton Friedman. Jego zdaniem współcześni rodzice, zmuszeni przez państwo do płacenia za edukację swoich dzieci, skłonni są zapłacić jeszcze więcej, aby uniknąć ich indoktrynacji. Por. M. i R. Friedman, *Wolny wybór*, tłum. J. Kwaśniewski, Sosnowiec 2009, s. 175.

[22] Por. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, op. cit.

o obiektywności dobra i sprawiedliwości, a co za tym idzie – obiektywności wartości etycznych. Jak wspomnieliśmy wcześniej, każdy człowiek w jakiejś formie uzyskuje swoją *eudajmonię*, nie oznacza to jednak, że jest ona dowolna, zmienna lub zrelatywizowania w stosunku do czasu lub miejsca – przeciwnie, istota człowieka utkwiona jest w rozumnej i nieśmiertelnej części duszy, a więc jest obiektywna i trwała. Relatywizuje się nie sama wartość, lecz jedynie droga, która nas do niej prowadzi. Natomiast często przywoływany argument, że w chrześcijaństwie dopuszcza się lub nawet popiera umniejszenie swoich cnót, wynika z podkreślenia doniosłości Boga, co nie zezwala na żaden relatywizm w dziedzinie wartości lub ocen moralnych. Chrześcijanin, nawet ten doświadczający własnej małości wobec Boga, ma obowiązek przestrzegać obiektywności dobra i prawdy, a gdy złamie te zasady, doświadcza poczucia wstydu, o czym barwnie przypomina biblijna opowieść o wygnaniu pierwszych rodziców z Raju.

Różnice w moralności wynikają częściowo z symbolicznego pochodzenia praw etycznych: obywatel grecki bierze prawa etyczne z porządku społecznego i swego pochodzenia (znajomości swej istoty), zaś chrześcijanin od istoty wyższej. Inne pochodzenie etyki generuje inny sposób przyjęcia i praktykowania moralności. Rygoryzm praw moralnych objawia się w zasadach prawa pisanego – prawo nie służy temu, by uszczęśliwiać ludzi (w potocznym, eudajmońskim znaczeniu), lecz powinno być nakazem wynikającym z rozumu, niesprzecznym ze zobiektywizowanymi zasadami moralnymi. Dlatego w prawie istnieją zakazy chroniące nas przed wstydem, natomiast nigdy nie powinno być w nim nakazów. Prawo mówi, co jest sprzeczne z rozumem (prawdą), rezygnując z postulatów tak zwanego prawa prewencyjnego, u źródeł którego tkwiłoby fałszywe przekonanie o wspólnej nam *eudajmonii*.

We współczesnej kulturze i sferze publicznej coraz częściej obserwujemy rozszczepianie się jedności komponentów tworzących człowieka słusznie dumnego, a także systematyczne usuwanie i zagłuszanie poczucia wstydu. Konsumenci kultury masowej, obserwatorzy świata polityki, odbiorcy tak zwanej sztuki zaangażowanej, *abject art*[23] przyuczani są do tego, by prze-

[23] Por. *abject art*, czyli sztuka wstrętu: „termin stosowany w krytyce angloamerykańskiej lat 80. i 90. XX w. do opisu dzieł sztuki wykorzystujących materiały zdegradowane; *abject art* oddziałuje poprzez kreowanie przedmiotów lub przedstawień kwestionujących i naruszających normy dotyczące ciała, seksualności i rasy (fizjologiczne wyobrażenia fragmentów ciała, organów płciowych i ekskrementów oraz wszelkie organiczne i industrialne materiały w stanie rozpadu)", por. *Słownik Języka Polskiego PWN*, [online] http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/abject-art;3865184.html [dostęp: 16.06.2017]. Warto też zapoznać się z zapleczem kulturowym tej sztuki: J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.

łamywać w sobie poczucie wstydu (lub zaprzestać reakcji na wstyd), bojąc się oskarżenia o pruderię, brak nowoczesnej postawy, konserwatyzm – oto socjalistyczna rewolucja semantyczna, a także „orwellowska nowomowa, która zastępuje znaczenia pojęć terminologii politycznej znaczeniami im przeciwnymi"[24]. Tymczasem poczucie wstydu ma ważną funkcję moralną i społeczną, gdyż chroni nas przed kłamstwem, nieuczciwością i bezmyślnością – poczucie wstydu ma być przykrą konsekwencją błędów i zaniedbań w dziedzinie prawa, uczciwości, religii czy etyki. Usuwając wstyd ze sfery publicznej, czyni się nas kalekami moralnymi, niezdolnymi do wydania jakiegokolwiek sądu etycznego. Ale to nie wszystko. Zdolność wydania sądu etycznego stanowi w praktyce nakaz działania, który wymusza postawę odpowiedzialności. Ten, kto zna prawdę, kto widzi fałsz, staje się podmiotem odpowiedzialnym. Unikanie odpowiedzialności i działania jest zaś postawą amoralną, przyzwoleniem na swoistą „szarość" moralną i obojętność. Wiedza płynie z poznania, moralność z działania[25].

O tych sprawach w jaskrawej formie traktuje książka *Cnota egoizmu* Ayn Randt[26]. Dla tej przedstawicielki współczesnego obiektywizmu etyka możliwa jest tylko wtedy, gdy nie tylko wiemy, co znaczą prawda i fałsz, ale i działamy zgodnie z tą wiedzą. Rzecz jasna w życiu codziennym będziemy musieli rozstrzygać, ale aby to zrobić, przede wszystkim musimy wiedzieć, czego szukamy. W innej książce Randt idzie o krok dalej i stawia diagnozę współczesnej kulturze:

> Głównym symptomem ludzkiej – oraz kulturowej – dezintegracji intelektualnej i moralnej jest zawężenie pola widzenia i stawianych celów do konkretnego bezpośredniego momentu. Dzieje się tak, gdy z ludzkich procesów czy ze sfery zainteresowań wspólnot umysłowych stopniowo znikają abstrakty. Dezintegracja świadomości przejawia się w niemożliwości myślenia i działania w kategoriach *zasad*[27].

To jest właśnie impotencja moralna, której przeciwstawić się może współczesny człowiek słusznie dumny! Ayn Randt uzupełnia swoje uwagi na temat etyki, konsekwentnie badając etyczne właściwości człowieka „szarego" albo „czarno-białego". Lektura *Cnoty egoizmu* przekonuje nas, że „ekstremizm" jest etycznie uzasadniony, a nawet że jest jedynym słusznym stano-

[24] K. S. Swan, *Trzeba kontrolować przyrost naturalny*, [w:] *Fałsz politycznych frazesów. Czyli pospolite złudzenia w gospodarce i polityce*, tłum. M. Albigowski), Lublin–Rzeszów 2007, s. 149–150.

[25] Por. Arystoteles, *Etyka*, op. cit., s. 136.

[26] Por. A. Randt, *Cnota egoizmu*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2015, szczególnie rozdz. *Kult moralnej szarości*.

[27] Eadem, *Kapitalizm. Nieznany ideał*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2013, s. 231.

wiskiem etycznym (należy być ekstremistą w prawdzie). Autorka odkrywa obłudę postawy, wedle której możliwe jest znalezienie środka między prawdą i wolnością z jednej strony a niewolnictwem ducha z drugiej[28]. Randt proponuje elitaryzm ducha i dosłowne rozumienie „praktykowania cnót" podobnie jak Arystoteles, o którym współcześni krytycy piszą, iż chciał być głosem najlepszych greckich obywateli[29].

Dzisiejsze tendencje etyczne opierają się często na postulacie porozumienia ponad podziałami. Znosząc różnice między etycznymi kulturami i cywilizacjami, obiecują bezkonfliktowość nowego, projektowanego przez nich społeczeństwa. Oczywiście istnieje potrzeba porozumienia, zgody i pojednania, do których znakomita większość ludzi zmierza w sposób naturalny. Źle się jednak dzieje, gdy w proces ten wkracza polityka, przemoc, przymusowa relatywizacja wartości i niszczenie różnorodności kulturowej, która opiera się przecież na tym, co nas dzieli, a nie na tym, co łączy. Zbyt często zapomina się, że tylko w obszarze obiektywizmu możliwe jest prawdziwe porozumienie, prawdziwa dyskusja i trwała zgoda. Obiektywista nie jest bowiem – jak często się dziś mniema – człowiekiem, który twierdzi, że zna prawdę, lecz człowiekiem, który jest przekonany, że prawda istnieje. Jeśli sensem dyskusji jest docieranie do słuszności, do istoty rzeczy, lub przynajmniej wykraczanie poza jednostronny punkt widzenia, to dyskusja ma sens tylko w środowisku wartości zobiektywizowanych, tylko wtedy, gdy istnieje prawda. Obiektywiści – parafrazując filozoficzne motto – mówią więc, że istnieje raczej coś niż nic.

Współczesne eksperymenty polityczne, artystyczne i kulturowe na żywej tkance społecznej skutkują wstydem za to, co jeszcze niedawno uważane było za szlachetne, dobre, zgodne z rozumem i tradycyjne. To zaś, co obraźliwe, obrazoburcze i prowokacyjne, uważane jest za postępowe, wyzwolone i nowoczesne. Nieskrywanym celem jest tu systematyczne pozbawianie nas poczucia wstydu lub słusznej reakcji na niego. Wstyd kojarzony jest dziś z małomiasteczkowym nieobyciem, prymitywnym kontaktem ze sztuką współczesną (wstyd należy przeintelektualizować!), nieobyciem itd. Człowiek ponowoczesny nie odczuwa wstydu.

[28] Por. S. Ikeda, *Wolę bezpieczeństwo od wolności*, [w:] *Fałsz politycznych frazesów...*, op. cit., s. 325.

[29] Por. A. MacIntyre, op. cit., s. 271.

Wstyd jako doświadczenie estetyczne

Co innego, jeśli nie wstyd, odczuwa niejeden z nas, przyglądając się premierom teatralnym, wydarzeniom współczesnej sztuki czy też politycznym wystąpieniom? W tych momentach odczuwamy zwykle wstyd rozumiany jako reakcja estetyczna. Nie jest ona związana wyłącznie z łamaniem tabu, obrazą wartości, nieuzasadnioną nagością itd. Odnosi się także do oglądania sztuki kiczowej, tak zwanej kiepskiej, taniej tandety – jest tu zniesmaczeniem, a czasem ekscytacją związaną z naruszeniem tabu. Pojęcie „zniesmaczenia" należy przy tym rozumieć dosłownie, mając na uwadze odwrotność Kantowskiej kategorii smaku i powiązanego z nią sądu smaku jako sądu estetycznego właśnie. Widzimy wyraźnie, że w obszarze sztuki współczesnej za pomocą doświadczenia wstydu zostaje przełamana granica między tym, co etyczne, a tym, co estetyczne.

Kategoria wstydu estetycznego ma te same źródła, co wstyd etyczny – nie jest to cnota, lecz „bojaźń niesławy"[30], czyli strach przed tym, że nasza godność, dobre imię dozna uszczerbku. Sytuację taką można analizować ze względu na kontekst, którym będzie kradzież, kłamstwo, obmowa, rozwiązłość (bezwstyd), obraza uczuć religijnych, pornografia… itd. W przypadku wstydu etycznego nasza reakcja jest zwykle prosta: reagując wstydem na określoną wartość, uświadamiamy sobie, że jest ona niezgodna z dobrym zwyczajem lub rozumem i zaprzestajemy bądź jej przeciwdziałamy, jeśli nas dotyczy (przestrzegając zasady wolności i znanego powiedzenia: chcącemu nie dzieje się krzywda). W przypadku wstydu estetycznego sytuacja nie jest już tak prosta. Wyszczególniliśmy ten jego rodzaj, ponieważ łączy się on z co najmniej trzema nowymi okolicznościami:

- zachodzi w etycznie zaburzonej sytuacji, którą generuje sztuka współczesna: jako widzowie możemy doznawać wstydu, oglądając sceny obraźliwe, ale nie wolno nam na nie zareagować, ponieważ po pierwsze sztuka jest przestrzenią „umowną", po drugie zaś możemy po prostu ponieść konsekwencje prawne;
- zachodzi w powiązaniu z sytuacją estetyczną i przeżyciem estetycznym, które mają charakter procesualny (na przykład w rozumieniu Ingardena), dynamiczny, rozwojowy i rządzą się swoimi własnymi prawami;
- doświadczając wcześniej opisanej impotencji etycznej, czujemy się bezradni i pozbawieni kompetencji do oceny sytuacji estetycznej i artystycznej wartości dzieła.

[30] Por. Arystoteles, *Etyka*, op. cit., s. 337.

Możemy powołać się na konkretny przykład, mianowicie na skandale i medialne awantury toczone na początku 2017 roku w związku z premierą spektaklu *Klątwa*[31] w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Spory dotyczyły przede wszystkim scen o charakterze seksualnym z udziałem papieża Jana Pawła II, które w odczuciu wielu były gorszące i obraźliwe. W dniu 2 marca 2017 roku dobyła się w tej sprawie interesująca dyskusja w Telewizji Polskiej. Udział w niej wzięli Grzegorz Braun, Tomasz Mędrzak, Tomasz Miłkowski i Krzysztof Mieszkowski. Nie chodzi nam tu oczywiście o analizę całego przebiegu dyskusji, lecz o komentarz do jednego w niej głosu, który odnosił się – jak sądzimy – do kategorii wstydu. Krzysztof Mieszkowski wyraził opinię, jakoby nikt, kto nie uczestniczył w całym spektaklu, nie miał prawa na podstawie opublikowanych przez TVP fragmentów inscenizacji wypowiadać się na temat spektaklu.

Z perspektywy filozofii sztuki warto podkreślić, że odczucie wstydu, które towarzyszy nam w trakcie oglądania scen obraźliwych, poniżających, ordynarnych lub wulgarnych, ma charakter estetyczny w takim samym sensie, w jakim *Mleczarka* Vermeera wywołuje poczucie estetycznej satysfakcji. Uczucie to ma oczywiście odwrotny charakter, jednak w obu przypadkach opiera się na tym, że jako odbiorcy nie tylko analizujemy plamy barwne lub choreografię, lecz także r o z u m i e m y, co się wydarza. Bez wątpienia sceny obraźliwe występujące w *Klątwie* mają charakter współczesnej sztuki typu *abject art* (sztuki wstrętu, sztuki obrzydzenia). Zasadnicze filozoficzne pytanie, które się tutaj rodzi, brzmi następująco: Czy treść sztuki definiuje/determinuje jej formę? I pytanie odwrotne: Warto oglądać dowolną formę sztuki tylko dlatego, że artysta/krytyk uzasadnia ją potencjalnie odkrywaną przez nas treścią?

Na obydwa te pytania należy udzielić odpowiedzi przeczącej ze względu na wstyd i *arete*. Po pierwsze, żadna treść sztuki (innymi słowy, teoretyczny zamysł artysty) nie determinuje formy, w jakiej zostanie ona zrealizowana. Dowolnie wybrana idea lub teoretyczne/filozoficzne uzasadnienie sztuki może zyskać swoje urzeczywistnienie dosłownie w nieskończonej ilości form. To oznacza, że żaden krytyczny komentarz na temat kondycji katolicyzmu w Polsce nie jest determinujący dla jakiejkolwiek formy sztuki, a co za tym

[31] *Klątwa*, reż. O. Frljić, data premiery: 18.02.2017. W opisie spektaklu czytamy: „Spektakl przeznaczony tylko dla widzów dorosłych. Zawiera sceny odnoszące się do zachowań seksualnych i przemocy, a także tematyki religijnej, które pomimo ich satyrycznego charakteru mogą być uznane za kontrowersyjne. Wszelkie sceny przedstawione w spektaklu są odzwierciedleniem wyłącznie wizji artystycznej". Więcej informacji: http://www.powszechny.com/spektakle/klatwa,s1141.html [dostęp: 12.06.2017].

idzie – narzędzia zastosowane przez reżysera mają charakter niezależny od treści sztuki i użyte zostały celowo (niezależnie od tego, jaki był cel). Wątek ten uzupełnić można informacją, że w obszarze sztuki współczesnej nie zachodzi klasyczne wynikanie idea – realizacja, lecz forma sztuki najczęściej poprzedza uzasadnienie, które ustala się i werbalizuje później. Innymi słowy, w takich przedstawieniach jak *Klątwa* najpierw powstaje pomysł na prowokacyjną scenę seksu z papieżem, a dopiero potem ustala się, że ma to być krytyczny komentarz do współczesnego polskiego katolicyzmu. Sytuację taką dobrze opisuje Franciszek Chmielowski w wykładzie inaugurującym rok akademicki na krakowskiej ASP. Mówi on, że w sztuce współczesnej „artystyczne przesłanie […] zyskało charakter ilustracji wcześniej obmyślonej treści”[32], a także, że „uległa […] zmianie sytuacja odbiorcy, który został pozbawiony możliwości zajęcia postawy receptywnej i kontemplacyjnej, jako odpowiedzi na wartość obecną w artystycznych strukturach”[33] i dalej: „animatorzy nowych form aktywności skupiają się raczej na organizowaniu napięć, spięć i konfliktów między autorem artystycznego projektu a jego odbiorcami”[34]. Wiele współczesnych działań twórczych dowodzi instrumentalnego podejścia do sztuki, która zyskuje funkcję prowokacyjną, a deklarowana przez nią postawa dialogiczna i konstruktywna jest po prostu markowana.

Po drugie, jeśli odczuwamy rodzaj wstydu estetycznego podczas oglądania scen gorszących lub obraźliwych, to oczywiście wolno nam zlekceważyć to uczucie lub się mu poddać, ale nie warto zakładać (fałszywie), że forma, którą widzimy, zdeterminowana jest treścią, a więc musimy ją niejako „przełknął”, aby dotrzeć do tego, co autor chciał nam przekazać. Przykład: nie włączylibyśmy dzieciom filmu pornograficznego, nawet jeśli kończy się on hucznym weselem. Czynimy tak ze względu na *arete* dziecka i na to, że ma ono rozwijać w sobie poczucie wstydu. Przykład ten, odnosząc się do dzieci, trafia w istotę sprawy: rodzice decydują, co dziecko ogląda w telewizji czy internecie, dorośli zaś dysponują wolnością wyboru. Nie podważamy jej tutaj – to kwestia oddzielna. Każdy sam decyduje, czy posiada cnotę i wstyd, czy nie (znów: chcącemu nie dzieje się krzywda)[35].

---

[32] F. Chmielowski, *Sztuka i doświadczenie. Fragment wykładu inauguracyjnego na Wydziale Rzeźby*, „Wiadomości ASP”, grudzień 2010, s. 14.

[33] Ibidem.

[34] Ibidem.

[35] Kwestia ta odnosi się do innego argumentu przeciw spektaklowi *Klątwa*, mianowicie jego finansowania ze środków publicznych. To nie tylko kwestia finansowa, ale też etyczna – ten, kto płaci, ma prawo wymagać i stawiać warunki. Spór o *Klątwę* nie mógłby powstać w warunkach wolnego rynku, w których „każda jednostka sama wybiera po-

Walka o zachowanie wstydu i odnowienie ideału człowieka słusznie dumnego jest walką o poszanowanie cudzej inności i odmienności, a zarazem zgodą na to, że różnimy się od siebie i mamy prawo chronić nasze poczucie oddzielności i niezależności moralnej, jednocześnie otwarcie reagując na próby indoktrynowania (w mediach, w szkołach), usunięcia z nas „ekstremistycznych" postaw etycznych, naszej możliwej doskonałości płynącej z ducha[36]. Ideologia i fałszywie rozumiana poprawność polityczna systematycznie stępiają w nas instynkt moralny i umiejętność reagowania na poczucie wstydu. Przypomnienie tego uczucia nie zaprzecza naszej wolności[37], wręcz przeciwnie – chroni naszą wrażliwość, indywidualność i niezależność[38]. Jak pisał Milton Friedman:

> Równość przed Bogiem – równość osobista – jest ważna właśnie dlatego, że ludzie nie są identyczni. Wyznają odmienne wartości, mają odmienne upodobania i zdolności, co powoduje, że chcą kierować swoim życiem w różny sposób. Równość osobista nakazuje szacunek dla ich prawa takiego postępowania i zakazuje narzucania obcych im wartości lub ocen[39].

SHAME AS AN AESTHETIC EXPERIENCE – REFLECTION ON CONTEMPORARY CULTURE AGAINST THE CLASSIC CONCEPT OF A PROUD MAN

ABSTRACT

The purpose of this article is to reflect on the Aristotle's current notion of a man who is rightly proud of its present sense. From this notion, we extract one particular component – shame as an essential feature of human dignity. From our perspective shame is both an ethical concept and a specific description of aesthetic reaction to the phenomena of the external world, especially the world of culture. We will base our reflections on the one hand on the remarks on the Christian roots of our culture, on the other hand on the ethics propagated by modern conservative circles.

między tym, co jest wartościowe, a tym, co nie jest wartościowe, a także co jest obrażające, a co nie" (P. A. Cleveland, B. L. Crawford, *Finansowanie sztuki ze środków publicznych*, [w:] *Fałsz politycznych frazesów...*, op. cit., s. 272). Mówiąc jeszcze dosadniej: oczywiście nikt nie zmusza nikogo do oglądania *Klątwy*, ale i nie musi, bowiem wszyscy już zapłaciliśmy za bilety – wszyscy podatnicy zmuszeni są do finansowania zarówno chcianych, jak i niechcianych spektakli.

[36] Por. Arystoteles, *Polityka*, t. 2, tłum Sebastian Patrycy z Pilzna, Warszawa 2011, s. 21.

[37] Por. ibidem, s. 79.

[38] Jest to jeden z argumentów na rzecz rezygnacji z subsydiowania sztuki przez rząd lub instytucje państwowe – w obszarze sztuki, kultury i rozrywki nie sposób zmusić ludzi do tego, by mieli wspólne zdanie i chcieli tego samego. Na regulowaniu sztuki przez państwo cierpi nie tylko sama sztuka oraz jej odbiorcy, którzy chcieliby mieć wpływ na jej formę, ale także budżet państwa.

[39] M. i R. Friedman, op. cit., s. 142.

Keywords

shame, freedom, art, righteous pride

Bibliografia

1. Arystoteles, *Etyka*, tłum. Sebastian Petrycy z Pilzna, Warszawa 2011.
2. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, [online] http://sady.up.krakow.pl/antfil.arystoteles.etykanikom.htm [dostęp: 1.06.2017].
3. Arystoteles, *Polityka*, t. 2, tłum Sebastian Patrycy z Pilzna, Warszawa 2011.
4. Belck J., *Semantic Chaos in Political Terminology: A Conservative View*, w: "ETC: A Review of General Semantics" 1964, Vol. 21, No. 3.
5. Bieszczad B., *Pedagogika i język. Perspektywa ponowoczesna*, Kraków 2013.
6. Cleveland P. A., Crawford B. L., *Finansowanie sztuki ze środków publicznych*, [w:] *Fałsz politycznych frazesów. Czyli pospolite złudzenia w gospodarce i polityce*, tłum. M. Albigowski), Lublin–Rzeszów 2007.
7. Chmielowski F., *Sztuka i doświadczenie. Fragment wykładu inauguracyjnego na Wydziale Rzeźby*, „Wiadomości ASP", grudzień 2010.
8. Chojecki A., *Mowa mowy. O języku współczesnej humanistyki*, Gdańsk 1991.
9. Hartmann N., *Wypisy z „Etyki"*, red. M. Grabowski, Lublin 1999.
10. Ikeda S., *Wolę bezpieczeństwo od wolności*, [w:] *Fałsz politycznych frazesów. Czyli pospolite złudzenia w gospodarce i polityce*, tłum. M. Albigowski), Lublin–Rzeszów 2007.
11. Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.
12. Łojek S., *Kim jest megalopsychos?*, „Etyka" 2007, nr 40.
13. MacIntyre A., *Dziedzictwo cnoty*, tłum. A. Chmielewski, Warszawa 1996.
14. Randt A., *Cnota egoizmu*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2015.
15. Randt A., *Kapitalizm. Nieznany ideał*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2013.
16. Swan K. S., *Trzeba kontrolować przyrost naturalny*, [w:] *Fałsz politycznych frazesów. Czyli pospolite złudzenia w gospodarce i polityce*, tłum. M. Albigowski), Lublin–Rzeszów 2007.
17. *Wstyd i nagość*, red. M. Grabowski, Toruń 2003.

Informacje o autorach

Tomasz Babnis – absolwent historii i filologii klasycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Doktorant na Wydziale Filologicznym UJ. Pod kierunkiem prof. Antoniego Bobrowskiego przygotowuje rozprawę pt. *Obraz starożytnego Iranu w poezji łacińskiej*. Interesuje się historią starożytną Grecji, Rzymu i Iranu (zwłaszcza ich wzajemnymi relacjami) oraz literaturą łacińską, ze szczególnym uwzględnieniem poezji wygnańczej Owidiusza.

Aleksandra Goszczyńska – absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Łódzkiego (specjalizacja: edytorstwo i grafika komputerowa). W ramach pracy licencjackiej przygotowała edycję krytyczną poematu heroikomicznego *Spitamegeranomachia* Jana Achacego Kmity, następnie przedstawiła część ustaleń w artykule *Zaplecze inwencyjne „Spitamegeranomachii"* („Meluzyna. Dawna Literatura i Kultura" 2015, nr 2 (3)). Pracę magisterską (edycja *Rozmowy z Turczynem…* Bartłomieja Georgiewicza) przygotowała pod kierunkiem dra hab. Michała Kurana i obroniła w czerwcu 2017 roku. Działa w Kole Naukowym Literatury i Kultury Staropolskiej przy Katedrze Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych w Instytucie Filologii Polskiej UŁ. Interesuje się też dramatem. Jest autorką eseju opublikowanego w wyborze prac studenckich *Komedia z Beckettem* (2015).

Jędrzej Kościński – student filmoznawstwa i wiedzy o nowych mediach na Uniwersytecie Jagiellońskim. W latach 2013–2017 redaktor czasopisma „16mm". Interesuje się kwestią autentyzmu w filmie dokumentalnym.

Marcin Malecko – absolwent prawa na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studiuje filmoznawstwo i wiedzę o nowych mediach na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Zajmuje się prawem konstytucyjnym, a także współczesnym kinem europejskim. Interesuje go w szczególności sposób obrazowania duchowości w dziełach filmowych.

Wojciech Rubiś – filozof, teoretyk sztuki, muzyk jazzowy, sideman, kompozytor i aranżer. W pracy naukowej zajmuje się zagadnieniami World Music z uwzględnieniem problematyki języka muzyki oraz zjawiska transkulturowości w sztuce współczesnej. Zajmuje się także filozofią społecz-

no-polityczną nurtu libertariańskiego, logiką oraz kognitywistyką. Posiada wieloletnie doświadczenie w dydaktyce jazzu i muzyki klasycznej zdobyte w ośrodkach akademickich w Stanach Zjednoczonych i Francji.

Magdalena Szypenbejl-Tracz – doktorantka w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Przygotowuje rozprawę poświęconą filozofii designu Karola Homolacsa.

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW UJ
NAUKI HUMANISTYCZNE

Czasopismo naukowe wydawane od 2010 roku jako półrocznik, a od 2016 roku jako kwartalnik przez Towarzystwo Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. W ramach serii humanistycznej „Zeszytów Naukowych TD UJ" publikowane są teksty z różnych dyscyplin, głównie filozofii, literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, teorii czy historii sztuki, filmoznawstwa, teatrologii. Na łamach czasopisma publikujemy:

- artykuły naukowe,
- opracowania będące wynikiem badań empirycznych,
- raporty i komunikaty,
- recenzje i omówienia tekstów ważnych dla danej dyscypliny,
- sprawozdania z konferencji, sympozjów, sesji naukowych, warsztatów.

Teksty publikowane na łamach „Zeszytów Naukowych" poddawane są procedurze recenzowania opisanej na stronie internetowej www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/pliki-do-pobrania, ponadto informuje się, że Redakcja zgodnie z wytycznymi Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego prowadzi działania antyghostwritingowe.

Osoby zainteresowane opublikowaniem tekstu w „Zeszytach Naukowych TD UJ" proszone są o nadsyłanie materiałów w języku polskim lub w jednym z języków kongresowych. Do druku przyjmowane są wyłącznie prace oryginalne, wcześniej niepublikowane. Materiały powinny zawierać dodatkowo streszczenia w języku polskim i angielskim, słowa kluczowe w języku polskim i angielskim oraz bibliografię, a także notę o Autorze wraz z afiliacją i adresem mailowym. Redakcja zastrzega sobie prawo do wprowadzania zmian w tekście. Na ostatnim etapie przygotowywania publikacji przewidziana jest także korekta autorska i autoryzacja.

Kontakt z redakcją: zeszytyhumanistyczne@gmail.com
Adres redakcji: ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków