Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego

Numer 3 (2/2011)

NAUKI HUMANISTYCZNE

Kraków 2011

Rada Naukowa

Prof. dr hab. Karol Musioł
Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego

Prof. dr hab. Andrzej Mania
Prorektor Uniwersytetu Jagiellońskiego ds. dydaktyki

Prof. dr hab. Maria Flis
Dziekan Wydziału Filozoficznego UJ

Prof. dr hab. Bogdan Szlachta
Dziekan Wydziału Stosunków Międzynarodowych i Politycznych UJ

Prof. dr hab. Katarzyna Kieć-Kononowicz
Wydział Farmaceutyczny, UJ Collegium Medicum
kierownik studiów doktoranckich

Prof. dr hab. Jacek Składzień
Wydział Lekarski, UJ Collegium Medicum
kierownik studiów doktoranckich

Prof. dr hab. Marta Kudelska
Wydział Filozoficzny UJ, prodziekan ds. studenckich

Dr hab. Leszek Sosnowski
Wydział Filozoficzny UJ

Zeszyty Naukowe

Towarzystwa Doktorantów
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Numer 3 (2/2011)

Nauki Humanistyczne

Kraków 2011

Wydawca:
Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Ul. Straszewskiego 25/3
31-113 Kraków

Redaktor naczelna:
Paulina Tendera

Zastępca redaktor naczelnej:
Marcin Lubecki

Sekretarz redakcji:
Rafał Opulski

Redaktorzy tomu:
Joanna Dziadowiec (red. prowadząca),
Paulina Tendera, Marcin Lubecki

Recenzenci artykułów:
Dr hab. Janusz Mizera,
Dr hab. Leszek Sosnowski

Redakcja językowa i korekta:
Marcin Lubecki (red. prowadzący),
Katarzyna Migdał, Przemysław Tacik,
Anna Wrońska, Magdalena Tendera,
Agnieszka Polończyk, Katarzyna Piekarz

Skład:
Marcin Lubecki

Projekt okładki:
Szymon Drobniak

© Copyright by Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2011

ISSN 2082-9469

SPIS TREŚCI

MACIEJ BOGDALCZYK 5

MIĘDZY ESENCJĄ A EGZYSTENCJĄ W MYŚLI FILOZOFICZNEJ PAULA TILLICHA

MICHAŁ HANKUS 15

„POWABNY WDZIĘK CIAŁ" A KREACJA NOWEJ SZTUKI RELIGIJNEJ W EPOCE WIELKIEJ REFORMY TRYDENCKIEJ

MATEUSZ SOLIŃSKI 31

TOŻSAMOŚĆ PIĘKNA I DOBRA W MYŚLI HENRYKA ELZENBERGA

MIKOŁAJ LEWICKI 45

O JEANA PAULA SARTRE'A PROJEKCIE CZŁOWIEKA W SYTUACJI

RECENZJE, SPRAWOZDANIA, DYSKUSJE

PAULINA TENDERA 59

DEMOCRITUS JUNIOR – RECENZJA KSIĄŻKI ROBERTA BURTONA *RELIGIJNA MELANCHOLIA*

TOMASZ MIRECKI 63

TO NIE JEST KSIĄŻKA ROMANTYCZNA – RECENZJA KSIĄŻKI JACKA FILKA *ŻYCIE, ETYKA, INNI. SCHERZA I ESEJE FILOZOFICZNE*

PAULINA TENDERA 67

JĘZYK SZTUKI I MUZYKI – SPRAWOZDANIE Z KONFERENCJI „THE LANGUAGE OF ART AND MUSIC: A THREE PIECE PUZZLE – THE RELATIONSHIP BETWEEN CULTURE, INTERNATIONAL RELATIONS AND GLOBALIZATION

IWONA MARIA MALEC 71

RECENZJA KSIĄŻKI *ROZUMIENIE WARTOŚCI W KULTURACH WSCHODU*

PAULINA TENDERA 75

„KRYZYS CZY PRZEMIANA? POSTACIE «KOŃCA SZTUKI» WE WSPÓŁCZESNEJ MYŚLI FILOZOFICZNEJ"

INFORMACJE O AUTORACH 79

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 3 (2/2011)

MACIEJ BOGDALCZYK

(UNIWERSYTET PAPIESKI W KRAKOWIE)

MIĘDZY ESENCJĄ A EGZYSTENCJĄ W MYŚLI FILOZOFICZNEJ PAULA TILLICHA

Paul Tillich, ceniony myśliciel pochodzący z Niemiec i kształtujący swoją twórczość aż do śmierci w Stanach Zjednoczonych, był nie tylko teologiem, lecz również filozofem. Tillich posługiwał się metodą filozoficzną po to, aby wyartykułować i uzasadnić twierdzenia teologiczne zawarte w objawieniu chrześcijańskim.

Rozróżnienie między esencją a egzystencją w języku religijnym jest dla filozofa niemieckiego jednym z podstawowych zagadnień jego *opus magnum* – *Teologii systematycznej*. Rozróżnienie to jest rozróżnieniem między stworzonym a aktualnym światem, jest końcem i zwieńczeniem całej myśli teologicznej:

> Całkowita dyskusja nad zagadnieniem esencji jest identyczna z podjęciem całkowitego systemu teologicznego. Rozróżnienie między esencją a egzystencją, o którym mówi religia, jest rozróżnieniem między stworzonym a aktualnym światem. To rozróżnienie jest kręgosłupem całego ciała myśli teologicznej[1].

Esencja i egzystencja są modusami istnienia człowieka. Za podstawę swoich rozważań Tillich uważa obecną kondycję człowieka, która – niespokojna wobec świadomości swojej skończoności, ograniczoności – wciąż poszukuje spełnienia własnych oczekiwań i nadziei. O ile zastana sytuacja człowieka wyrażona jest poprzez warunki skończoności i ograniczoności, to nadzieja jego wybiega ku przyszłości, stanowi wyraz pragnienia stanu jego esencji. Człowiek

[1] P. Tillich, *Systematic Theology*, Vol. I, Chicago 1973, s. 204.

bowiem posiada w sobie pamięć siebie jako osoby spełnionej, ku czemu też wybiega w przyszłość jego nadzieja. Dlaczego i jak doszło do rozróżnienia między stanem esencji a stanem egzystencji? Teologiczne rozumienie tych modusów związane jest z biblijnym mitem o upadku. Dla Tillicha biblijna opowieść o stworzeniu i upadku nie stanowi jakiegoś historycznego wydarzenia, za które powinno się obarczać odpowiedzialnością mitycznego Adama. Symbol adamowy musi być rozumiany jako marzycielska niewinność niezdecydowanej potencjalności, jaką jest esencja, a której aktualizacją jest egzystencja. Opowieść ta stanowi wyraz nieuchronnej kondycji każdego człowieka. To właśnie egzystencja nadaje stworzeniu realny charakter i egzystencja jest tym, co aktualnie pochodzi z potencjalnej esencji[2]. Dla filozofa niemieckiego człowiek opuścił stan Gruntu swego istnienia, aby mógł on stanąć wobec samego siebie, aby zaktualizować w sobie to, czym jest w swojej esencji, według bycia w swojej skończonej wolności[3]. Aktualizacja ta nie jest wyrazem bezwzględnego przejścia od stanu esencji do stanu egzystencji, lecz nieustannym procesem dokonującym się w człowieku według decyzji, jakie podejmuje. To, co było potencjalne w esencji, w egzystencji staje się aktualne i zindywidualizowane w różnorodnych procesach życiowych[4]. W człowieku zachowana pamięć o stanie esencjalnym stanowi wyraz jego troski ostatecznej, ku której powinien zdążać w warunkach egzystencji. Kształtuje to jego odniesienie do życia uwikłanego w różnorodne lęki, współuczestniczące w modusie jego egzystencji. Elementy stanu esencji i egzystencji są nieodłącznymi modusami, towarzyszącymi każdemu byciu człowieka. Człowiek, zdaniem Tillicha, nie tylko jest ukryty w Gruncie boskiego życia jako człowiek stworzony, jest nie tylko wewnątrz tego Gruntu, ale i na zewnątrz. Posiada swoje korzenie w boskim Gruncie, ale nie jest przez niego trzymany. Człowiek opuścił boski Grunt, aby stanąć naprzeciw siebie i by zaktualizować to, czym jest potencjalnie. Modus esencji wyraża bycie wewnątrz Gruntu, a modus egzystencji jego zewnętrzność.

Argumentem za przejściem człowieka ze stanu esencji do stanu egzystencji, do stanu jego skończonej wolności, jest nieskończoność, która otwiera się w nim przez nieustanne pytanie o samego siebie[5]. To w człowieku paradoksalnie wszystkie wymiary rzeczywistości są w sobie zjednoczone. Człowiek, posiadający w sobie obraz nieskończonego Boga[6], pyta nieustannie, sięgając tym samym nieskończoności. Jednocześnie człowiek jest świadomy, że umiera. Określa to jego uchwycenie przez skończoność. Wyrazem tej syntezy jest skończona i niezaspokojona w pytaniu i poszukiwaniu siebie wolność człowieka.

[2] Ibidem, s. 203 i n.
[3] Ibidem, s. 255.
[4] Ibidem, s. 254.
[5] Idem, *Systematic Theology*, Vol. II, Chicago 1975, s. 31.
[6] Ibidem, s. 33.

Nadzieją dla człowieka jest Nowy Byt, który zdaniem Tillicha przyniósł Jezus zwany Chrystusem. Ów Nowy Byt jest esencjalnym wyrazem nadziei w egzystencjalnym wyobcowaniu, w jakim kształtuje się życie człowieka. Nowy Byt wypełnia lukę między esencją a egzystencją[7]. Ci, którzy należą do Jezusa, uczestniczą również w Nowym Bycie, lecz jedynie fragmentarycznie i poprzez antycypację. Cała bowiem myśl teologii filozoficznej Tillicha skierowana jest już tu i teraz na wydarzenia eschatologiczne, które nastąpić mają na końcu czasów, a dają o sobie znać tu i teraz w konkretnej, żywej i niepowtarzalnej egzystencji każdego człowieka. Dla filozofa bowiem egzystencja Chrystusa, wprowadzająca nowy *eon*, Nowy Byt, jest wyrazem konkretnej esencjalnej jedności w warunkach skończoności i egzystencjalnego wyobcowania.

Na czym więc polega egzystencja? Jakie warunki muszą zaistnieć, aby można było mówić o egzystencji? Pierwszym ważnym elementem egzystencji człowieka jest poczucie jego bezdomności[8]. Bezdomność ta jest rozumiana jako samowyobcowanie się człowieka. Stan ten wynika ze świadomości, że człowiek nie jest tym, kim powinien być, ale też z pewnego jego osamotnienia, można powiedzieć – wyalienowania. Człowiek czuje się obcy nawet wśród swojej pierwotnej wspólnoty.

Innym ważnym czynnikiem kształtującym sytuację egzystencjalną jest chwała Boża. Przy niej egzystencjalna „bieda" człowieka może zostać właściwie zrozumiana jako egzystencjalna podstawa ludzkiej kondycji. Bóg, odpowiadając na egzystencjalną „biedę" człowieka, ukazuje swą chwałę.

Aktualność egzystencji posiada zarówno moralny element odpowiedzialności człowieka za swoją egzystencję, jak i tragiczny element wyrażający się w nieuchronności. Egzystencja jest wyobcowaniem i „ślady" tego wyobcowania są wykrywalne w trzech teologicznych ideach: niewiary, pożądliwości i pychy (*hubris*)[9]. Skutkiem niewiary, dumy (*hubris*) czy pożądliwości jest utrata przez człowieka swojego centrum. Człowiek traci wtedy jedność, którą powinien posiadać jako osoba. Na wskutek wyobcowania dokonuje się jego dezintegracja jako osoby[10]:

> Dlatego wiara nie jest sprawą tylko umysłu lub duszy przeciwstawionej umysłowi, lub sprawą ciała (w znaczeniu wiary instynktownej), ale integralnym poruszeniem całej osobowości ku czemuś, co posiada najgłębszy sens i znaczenie[11].

[7] Ibidem, s. 118 i n.
[8] Idem, *Systematic...*, ed. cit., Vol. I, s. 24.
[9] Idem, *Systematic...*, ed. cit., Vol. II, s. 41 i n.
[10] A. Thatcher, *The Ontology of Paul Tillich*, Oxford 1978, s. 128.
[11] P. Tillich, *Dynamics of Faith*, New York 2009, s. 123.

Rozróżnienie między egzystencją a esencją przebiega również w obszarze rozumienia wolności ludzkiej. Człowiek esencjalnie jest wolnością skończoną i jako taki jest wolny w ramach tej właśnie skończonej wolności. W obrębie tego obszaru jest on wezwany (*asked to*) do wypełnienia tego, czym się powinien stać, do wypełnienia swojego przeznaczenia[12]. Skończona wolność jest stworzonym dobrem, ale również punktem zwrotnym w przejściu od tego stworzonego dobrego, esencjalnego bytu do egzystencji[13]. Przejściu temu towarzyszy niepokój. Zdaniem Tillicha, niepokój i skończoność w człowieku są tożsame w ramach wolności, którą człowieka posiada[14]. Stworzenie skończonej wolności jest ryzykiem (które boska twórczość akceptuje), bowiem człowiecza wolność może w swojej sile przeciwstawić się Bogu samemu oraz swej człowieczej esencjalnej naturze[15]. Człowiek doświadcza niepokoju przez utratę samego siebie, przez aktualizację (bądź jej brak) swoich potencjalności. Przez dokonanie aktualizacji następuje przejście do egzystencji. Człowiek aktualizuje się poprzez aktualizację swojej wolności[16].

Również sama chwała Boża wskazuje na esencjalne rozumienie człowieczej „biedy"[17]. Na czym polega „bieda" człowieka? W jaki sposób sformułowana jest teologiczna odpowiedź na egzystencjalne pytanie o „biedę" człowieczą? W warunkach egzystencji kondycję człowieka kształtują trzy egzystencjały bycia – to one konstytuują „biedę" człowieka: lęk przed niebytem, rozpacz przed skończonością oraz lęk przed bezsensem życia. Lęk przed niebytem jest zneutralizowany przez nieskończoną moc Boga, rozpacz przed skończonością jest przezwyciężona przez Boga, który jest nieskończonym Gruntem męstwa, a lęk przed bezsensem jest pokonany przez pełnię Bytu w Jezusie[18]. W taki sposób objawia się chwała Boga.

Egzystencja jako upadek, opisana w *Księdze Wyjścia* (1-3), wskazuje na cztery etapy tego wydarzenia: możliwość upadku, motywy upadku, samo wydarzenie upadku oraz konsekwencje upadku[19]. Możliwość upadku jest ukształtowana przez dwa czynniki, wyrażające się w skończonej wolności, do jakiej człowiek został uzdolniony. Skończona wolność różna jest do nieskończonego Boga. Stanowi to także różnicę między Bogiem a człowiekiem. Natomiast pojęcie wolności wyróżnia człowieka od innych stworzeń i przedmiotów i przybliża go do Boga. Sytuacja posiadania motywu do upadku jest kształtowana poprzez posiadanie zdolności językowych, przez które człowiek może wyrazić swoją transcendencję, nazywając w danym języku konkretną sytuację. Człowiek jest

[12] Idem, *The courage to be*, Yale 2000, s. 52.
[13] Idem, *Systematic...*, ed. cit., Vol. I, s. 165.
[14] Idem, *Systematic...*, ed. cit., Vol. II, s. 35.
[15] Idem, *Systematic...*, ed. cit., Vol. I, s. 32.
[16] A. Thatcher, op. cit., s. 126.
[17] P. Tillich. *Systematic...*, ed. cit., Vol. I, s. 63 i n.
[18] Ibidem, s. 64.
[19] Idem, *Systematic...*, ed. cit., Vol. II, s. 31.

o tyle wolny, o ile otrzymuje moralny i logiczny imperatyw, wskazujący na to, że może on transcendować poprzez nazywanie warunków determinujących każdy skończony byt.

Tak więc człowiek, dokonując określenia swojej własnej sytuacji, może podejmować refleksję, decydować na podstawie analizy i w efekcie przedsięwziąć działania. Decyzje te mogą być podjęte w obszarze samego siebie jako przeciwstawienie się samemu sobie oraz swojej esencjalnej naturze. Samo wydarzenie upadku jest możliwe, ponieważ skończona, ograniczona wolność człowieka znajduje się w obrębie uniwersalnego przeznaczenia, którym jest Bóg i wobec którego człowiek może się przeciwstawić. Inaczej – właśnie przez to, że istnieje możliwość upadku człowieka, Bóg doznaje większej chwały, ponieważ przez osądzenie i zbawienie człowieka objawia swoją chwałę[20]. Na czym więc polega mit „drzewa rajskiego"? Tillich odpowiada, że pragnienie jabłka z ogrodu Eden nie było złe samo w sobie. Jednak warunki uzyskania owego owocu nie zostały właściwie wypełnione. Inaczej: pragnienie przemienia się w pożądliwość, kiedy nie jest realizowane w jedności z Bogiem[21].

Samo wydarzenie upadku jest poddane osądowi prawa moralnego. Osąd ten jest ważny, ponieważ owo prawo wyraża esencjalną naturę bytu i stawia byt esencjalny przeciwko jego egzystencjalnemu wyobcowaniu. Jest to możliwe poprzez miłość rozumianą jako *agape*. To miłość zawiera ostateczną, chociaż formalną zasadę sprawiedliwości i może być zastosowana do zmieniających się warunków konkretnej sytuacji[22]. Jak brzmi ta formalna zasada sprawiedliwości? Jakie okoliczności muszą zaistnieć, aby prawo moralne, wyrażające esencję, mogło dokonać osądu? Sam imperatyw moralny powinien posiadać swoją ważność, odpowiednią zawartość oraz siłę motywacyjną. *Agape* uzupełnia moralny imperatyw. To właśnie *agape* jednoczy centrum osobowe, dające odpowiedź w każdej sytuacji[23] i odpowiadające na stawiane przez człowieka pytania o swoje bycie. Jeśli odpowiedź jest ważna, akceptowalna, to prawo moralne jest zarówno akceptowalne, jak i transcendowane. Transcendencja prawa moralnego, poprzez miłość wyrażoną w *agape*, polega na przekroczeniu w sobie formy prawnej, tj. tego, co stoi przeciwko człowiekowi w jego egzystencjalnym wyobcowaniu, w jego osądzie czy przerażeniu. Ma to miejsce w momencie przekroczenia i przezwyciężenia odpowiedzi na pytanie, kim powinienem być. *Agape* to nie tylko osąd, lecz również pochylenie się na „biedą" ludzkiej egzystencji. Transcendencja ta jest jednocześnie uwarunkowana przez świadomość tego pytania.

[20] Ibidem, s. 34 i n.
[21] Ibidem, s. 128.
[22] Idem, *Systematic Theology*, Vol. III, Chicago 1976, s. 46.
[23] Ibidem, s. 272.

Na tym polega potwierdzenie tego, czym człowiek esencjalnie jest bądź jak został stworzony. Człowiek jest osobą, która w Nowym Bycie jest podniesiona ze swego wyobcowania i przemieniona uczestnictwem poprzez wiarę w Tego, który przezwyciężył rozłam między esencją a egzystencją:

> Na przykład jeśli zawartością czyjejś troski ostatecznej jest Jezus Chrystus, to wiary [w taką troskę ostateczną – M.B.] nie cechuje pozbawiona wątpliwości pewność; jest to sprawa mężnej odwagi, dopuszczającej ryzyko zawodu[24].

Miłość wyrażona przez *agape* charakteryzuje esencję. *Agape* również, oprócz przezwyciężenia formy prawnej osądu moralnego, musi spełniać pewne wymagania: musi być akceptowalna bezwarunkowo, mimo zaistnienia zniekształconych – w warunkach egzystencjalnego wyobcowania – stanów rzeczy, bytów. *Agape* powinna być akceptowana jako ponowne ustanowienie świętości, wielkości i godności obiektów miłości poprzez ich zaakceptowanie. Przez *agape* bowiem manifestuje się boskie życie[25]. Jak poznać, że właśnie to, co jest, jest miłością? Miłość, zdaniem Paula Tillicha, ujawnia się przez mądrość: mądrość wieku i przeszłego doświadczenia etycznego. Wyraża się ona w moralnym prawie religii albo filozofii. Konsekwencją upadku jest wspomniana wcześniej, powstająca dezintegracja osoby, wyrażona poprzez różnorodne lęki nią targające, a odpowiedzią na taki stan rzeczy jest *agape*.

Esencja aktualizuje się poprzez egzystencję. Mimo to jednak esencja pozostaje poza egzystencją, ukazując się w obrębie zniekształconej egzystencji, kiedy to wyłania się w dwuznaczności swojej aktualności zwanej „życiem”[26]; inaczej: wedle Tillicha, esencja jest poza egzystencją i wszystkim, co znajduje się w jej obrębie[27]. Jednak to wszystko, co „jest”, posiada swoją manifestację poprzez esencję.

W *Teologii systematycznej* Tillich przedstawia sześć możliwych znaczeń esencji:

> Esencja może oznaczać naturę bez jej oceny (*valuation*), może ona oznaczać powszechniki charakteryzujące daną rzecz, może oznaczać ideę rzeczy, która egzystuje w rzeczach poprzez partycypację, może oznaczać normę, według której rzecz jest osądzana (*be judged*), może oznaczać oryginalną boskość wszystkiego, co zostało stworzone, oraz może oznaczać wzór wszystkich rzeczy w boskim umyśle[28].

[24] Idem, *Dynamics*..., ed. cit., s. 118.
[25] Idem, *Systematic*..., ed. cit., Vol. III, s. 138.
[26] A. Thatcher, op. cit., s. 101.
[27] Ibidem.
[28] P. Tillich, *Systematic*..., ed. cit., Vol. I, s. 202.

Następnie autor dokonuje ich klasyfikacji w dwóch podstawowych typach: „logicznym" albo „empirycznym" oraz w typie „wartości". Kiedy esencja jest rozumiana jako natura bytu albo jakość, w której rzeczy uczestniczą, wtedy jest logiczną ideą, poszukiwaną poprzez abstrakcję lub intuicję bez odniesienia się do wartości. Natomiast kiedy esencja jest rozumiana jako „forma" (wspomniana wcześniej forma prawa moralnego), z której nastąpił „upadek" (*fallen*), z prawdziwości i nierozłamanej natury rzeczy, wtedy ujmuje się ją jako podstawę do osądzania według wartości (*the basis of value judgements*)[29].

Esencja ma również, obok etycznego – omówionego powyżej, wymiar ontologiczny. Samo pojęcie „esencja" posiada długą i wyróżnioną w tradycji zachodniej filozofii i teologii historię. Od Platona esencja stanowi wyraz transcendencji empirycznego świata. Transcendencja ta ustanawia wyższy poziom bytu, który realizuje się niedoskonale w obrębie egzystencji.

Esencja bytu ujawnia się również w Duchowej Obecności, która podbija, pokonuje rozłamanie bytu powstałe pod wpływem egzystencji. Podstawą tego twierdzenia jest wspomniana wcześniej osoba Chrystusa i jego Duchowa Obecność, będąca widzialną jednością człowieka z Bogiem. Osoba Chrystusa połączyła w sobie, w warunkach egzystencji, esencję, nie będąc pokonaną przez egzystencjalny rozłam[30]. Sama esencja ujawnia się jako dynamiczna Duchowa Wspólnota Kościołów mimo nieprzezwyciężenia egzystencjalnych dwuznaczności religii (kościoły bowiem, pełniąc funkcję religijną, mogą przesłaniać Boga, na którego powinny wskazywać). Wspólnoty te są poddane „zasadzie", będącej początkową mocą, kontrolującą cały proces ujawniania się esencji w warunkach egzystencji. Duchowa Wspólnota rozwija się najpełniej w relacji Ja-Ty przez dynamikę ujawniania się esencji w miłości – *agape*, w konkretnym czasie i przestrzeni[31].

Czym jest esencja? To, co esencjalne Tillich umieszcza w boskiej głębi każdej egzystującej rzeczy. Z tej głębi esencja obdarza egzystencję siłą bytu, ustanawia i osądza (*empowers and judges*) egzystencję i jej funkcje zarówno na gruncie egzystencjalnego człowieczego męstwa, jak i w znaczeniu i rozumieniu źródła boskości oraz jej świadomości[32]. Tak przedstawiona esencja nie pozwala egzystencji ludzkiej na uchylenie się albo uniknięcie przestrzeni między esencjalną boskością, poszukującą większej realizacji w każdym z bytów, a względnym niedostatkiem tego, co jest i co powinno być zrealizowane[33]. W ten sposób Tillichowe rozumienie esencji posiada zawsze eschatologiczny wymiar. Potwierdzenie obecności esencji w egzystencji, w dynamicznym, stałym pragnie-

[29] A. Thatcher, op. cit., s. 102.
[30] P. Tillich, *Systematic...*, ed. cit., Vol. III, s. 269.
[31] Ibidem, s. 178.
[32] J.P. Dourley, *Paul Tillich, Carl Jung and the Recovery of Religion*, New York 2008, s. 32.
[33] Ibidem, s. 33.

niu osiągnięcia ostatecznej, jednoznacznej spójności każdego bytu, zostanie wyrażone w esencjalnej sytuacji mitycznej, kiedy Bóg będzie wszystkim we wszystkich[34].

O ile egzystencję chwytamy przez proces abstrakcji, której produktem jest powszechnik, na podstawie analizy rzeczy i bytów, to uchwycenie esencji jest zadaniem naszej bezpośredniej intuicji[35]. Wyraża to najpełniej system platońskich idei. Idea platońska jest czymś więcej niż powszechnik, czymś więcej niż pojęciowe określenie bytów. Esencjalna struktura bytu była bowiem reprezentowana w obrębie egzystencji, nim sam stworzony byt popadł w egzystencjalne rozdarcie. Tillich nawiązuje również do Arystotelesa, u którego różnica między potencjalnością a aktualnością stanowi charakterystykę esencji oraz egzystencji. Potencjalność w systemie Arystotelesa to coś, „co jeszcze nie jest", coś, co aktualnie musi przezwyciężyć „względny niebyt". Przezwyciężenie to wyraża esencja. Natomiast „już jest" jest wyrazem egzystencji doświadczanej poprzez uczestnictwo w rozdartym „życiu".

Filozof niemiecki formułuje postulat, aby teologia nie lekceważyła dotychczasowych osiągnięć naukowych człowieka. Teologia potrzebuje osiągnięć twórczych, reprezentatywnych, egzystencjalistycznych dziedzin ludzkiej kultury. Liczne zagadnienia związane z rozpaczą i lękiem człowieka, cechujące kondycję jego egzystencji, opracowane przez psychoanalizę czy psychologię, również mogą być użyteczne, aby wyrazić formuły teologiczne. Teologia musi zreinterpretować tradycyjne symbole religijne i pojęcia teologiczne w świetle materiału otrzymanego od badaczy zajmujących się psychologią i edukacją[36] w oparciu o zasadę miłości, która przejawia się najpełniej w *agape*. Jest to niezbędne, aby przywrócić współczesnemu człowiekowi jego samego.

ABSTRACT

Paul Tillich, a highly regarded thinker from Germany, who developped and completed his work in the US, was not only a theologian but also a philosopher. He used the philosophical method in order to articulate and justify theological theorems contained in Christian Revelation.

According to Tillich, the essence and the existence are means of human being. The differentiation between these two, conducted from the religious point of view, is one of the basic issues for the German philosopher. The article makes an attempt to grasp this subject in accordance with Christian philosophy and to place it within the tradition of Platonic philosophy.

[34] Ibidem, s. 36.
[35] A. Thatcher, op. cit., s. 113.
[36] M.K. Taylor, *Paul Tillich, Theologian on Boundaries*, Glasgow 1987, s. 189.

BIBLIOGRAFIA

1. Dourley J.P., *Paul Tillich, Carl Jung and the Recovery of Religion*, New York 2008.
2. Taylor M.K., *Paul Tillich, Theologian on Boundaries*, Glasgow 1987.
3. Thatcher A., *The Ontology of Paul Tillich*, Oxford 1978.
4. Tillich P., *The courage to be*, Yale 2000.
5. Tillich P., *Dynamics of Faith*, New York 2009.
6. Tillich P., *Systematic Theology*, Vol. I, Chicago 1973.
7. Tillich P., *Systematic Theology*, Vol. II, Chicago 1975.
8. Tillich P., *Systematic Theology*, Vol. III, Chicago 1976.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 3 (2/2011)

MICHAŁ HANKUS

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

„POWABNY WDZIĘK CIAŁ" A KREACJA NOWEJ SZTUKI RELIGIJNEJ W EPOCE WIELKIEJ REFORMY TRYDENCKIEJ

Wielka reforma Kościoła katolickiego, odpowiedź na rozwijającą się z powodzeniem reformację, to czas wieloletnich dysput doktrynalnych, prawnych, historycznych i moralnych podczas soboru zwołanego w Trydencie. Dyskusję tę kontynuowano następnie w rozlicznych pismach teologów oraz w aktywnej działalności wybitnych osobowości 2. połowy XVI i początku XVII wieku, dogłębnie przeistaczających podległe im diecezje.

Hierarchowie Kościoła, obok zmian typowo legislacyjnych oraz reform mających poprawić morale zarówno wiernych, jak i ich duszpasterzy, żywo włączyli się w ambitną odnowę sztuki sakralnej, której przydatność oraz praktyczne i moralne znaczenie wyraźnie zostały nadwątlone przez myśl protestancką, w szczególności przez nauki Jana Kalwina, z ogromną konsekwencją odrzucającego wszelką figurację w Kościele[1]. Jeżeli dla Marcina Lutra obecność pewnych obrazów o kościele miała przede wszystkim dydaktyczną wymowę, to dla kalwinistów jakikolwiek wizerunek w świątyni równał się z idolatrią[2].

[1] J. Kalwin, *Zasady religii chrześcijańskiej (1559-1560)*, [w:] *Historia doktryn artystycznych*, T. II, *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, red. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 127-129; idem, *Kazania o Deuteronomiun (1555-1557)*, [w:] ibidem, s. 129. Cytat: „Pan nasz wielokrotnie stwierdzał, iż nigdy nie zwracał się do swego ludu inaczej jak za pośrednictwem swego głosu, dlatego też czynienie obrazów jest nadużyciem".

[2] M. Luter, *Przeciw niebiańskim prorokom, o obrazach i Sakramencie (1525)*, [w:] *Historia doktryn artystycznych*, op. cit., s. 121-123; idem, *Kazania tygodniowe o Deuteronomium (1529)*, [w:] ibidem, s. 123-124; J. Kalwin, *Kazania o pierwszym liście do Koryntian (1555-1557)*, [w:] ibidem, s. 130.

Słowo i odbierający dźwięki organ słuchu stały się absolutnymi priorytetami dla radykalnych odłamów chrześcijaństwa[3]. Szczególny sprzeciw protestantów, a prędko i samych reformatorów Kościoła katolickiego, wzbudził nadmiar nagości obecny w dziełach o tematyce religijnej. Akt, tak często w starożytności symbolizujący doskonałość cnót, rehabilitowany przez mistrzów XV i XVI wieku, zaadaptowany w wielu dziełach religijnych, stał się celem, do którego skierowali swe pióra teolodzy, teoretycy sztuki, a niekiedy sami artyści. Właściwe ukierunkowanie sztuki sakralnej miało równie skutecznie wpływać na wiernych i ich duszpasterzy, jak odpowiednio rozwijane nauczanie prawd wiary poprzez płomienne kazania czy rozwój szkolnictwa. Zarówno słuch, jak i wzrok zaprzęgnięte zostały w zdecydowane działania wielkiej reformy trydenckiej, mające za zadanie usunięcie wszelkich narastających przez stulecia błędów[4]. Odnowiona sztuka, z jej ogromnym wizualnym potencjałem, stała się efektywnym narzędziem walki w starciu z postępującym dynamicznie protestantyzmem.

Moralny wydźwięk sztuki sakralnej, z której wyeliminowana byłaby „bezwstydna" nagość, miał zostać wzmocniony przez ścisłą współpracę artystów i teologów. Wiadome było, iż pewnych tematów, w których nagość jest nieodzownym i wielce wymownym elementem, wyeliminować nie można. Cóż zatem można było począć ze scenami męczeństwa św. Sebastiana czy z historią pokutującej Marii Magdaleny, która wyrzekła się wszelkich dóbr materialnych, włącznie z odzieniem, tak bardzo kojarzących się z jej dawnym grzesznym życiem? Jak przedstawiać postać św. Jana Chrzciciela, pustelnika skąpo odzianego w wielbłądzią skórę? Wreszcie jak ukazać samego Chrystusa, wcielonego Boga, którego nagie dziecięce ciało tak ostentacyjnie prezentowała Maria na wielu obrazach, Syna Bożego, którego obnażone człowieczeństwo tak okrutnie wydane zostało na męki?

Dylemat ten dotyczył także wielu innych wątków obecnych w sztuce sakralnej. Krytycznemu spojrzeniu poddane zostały np. nagie ciała puttów czy wdzięcznych postaci alegorycznych, ilustrujących przecież jak najbardziej wzniosłe idee, o czym świadczy historia figur zdobiących nagrobek papieża Pawła III Farnesego[5].

Teksty dotyczące sztuk plastycznych, pisane przez teologów, teoretyków sztuki i samych twórców, miały zatem stać się swoistym panaceum, mającym „uleczyć" sztukę, w szczególności tę sakralną, z wszelkich budzących zgorszenie elementów. A jak wyglądało to w praktyce? Na to pytanie postaram się czę-

[3] G. Scavizzi, *Arte e architektura sacra. Cronache e documenti sulla cotroversia tra riformati e cattolici (1500-1600)*, Roma 1982, s. 143; M. Kalenicki, *Muta Praedicatio. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej*, Warszawa 1999, s. 13.

[4] Idem, op. cit., s. 13-14. O szczególnym znaczeniu obrazu w kulcie religijnym pisał św. Ignacy Loyola. Często podkreślał on nawet prymat obrazu nad słowem, co kontrastowało wyraźnie z tezami protestantów, stawiających na pierwszym miejscu siłę słowa.

[5] Z. Waźbiński, *Amor vincit omnia Caravaggia w oczach współczesnych*, [w:] *Sztuka i erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki* (Łódź, listopad 1994), red. T. Hrankowska, Warszawa 1995, s. 210.

ściowo odpowiedzieć w niniejszym tekście. Kwestia oddziaływania wytycznych soborowych na sztukę nowożytną nie została w pełni przebadana, tym bardziej dotyczy to nowego podejścia do cielesności osób świętych[6].

Sobór trydencki nakazywał, aby „obrazów nie malowano i zdobiono z powabnym wdziękiem"[7], a w opinii wielu pisarzy z epoki sam szatan kusił, a niekiedy wcielał się w postać malarza po to, aby powstać mogły budzące nieprzyzwoite uczucia nagie wyobrażenia świętych[8]. Owe nieprzyzwoite wizerunki miałyby przynieść zgubę samemu twórcy, jak i wszystkim, którzy na nie spoglądają. Św. Karol Boromeusz (*Instructiorum fabricae et supellecilis ecclesiasticae libri duo*, Mediolan 1577 rok) czy Gabriele Paleotti (*Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bolonia 1582) w swoich pismach zwracali szczególną uwagę na tzw. decorum – odpowiednią formę i wynikającą z niej przyzwoitość, jaką miały odznaczać się dzieła religijne[9]. Tendencję do dbałości o odpowiednią formę sztuki kościelnej opisują m.in. akta z archidiecezji mediolańskiej. Św. Karol Boromeusz (podobnie jak kilkadziesiąt lat później jego bratanek – Fryderyk), wizytując lombardzkie parafie, zwracał uwagę na dzieła sztuki, które ze względu na nadmiar nagości nie powinny się znajdować we wnętrzu kościelnym. W jednym z takich dokumentów wymieniono rozmaite dzieła plastyczne, pośród których znalazła się figura św. Marii Magdaleny ze zbyt wyeksponowaną piersią, zbyt nagie putta czy wreszcie nagie postacie kobiece, ponad którymi znajdowało się wyobrażenie diabła (być może chodzi o fragment średniowiecznej kompozycji przedstawiającej Sąd Ostateczny)[10]. Dzieła te zapewne zostały usunięte z kościoła; możliwe, iż poddano je swoistej cenzurze poprzez dodanie draperii lub polecono je zniszczyć. Wytyczne wizytatorów włoskich skonfrontować można także z uchwałą synodu krakowskiego na temat malarstwa sakralnego (1621 rok)[11]. W dokumencie czytamy m.in. o poleceniu usunięcia ze świątyń obrazów przedstawiających Adama i Ewę, „które przeważnie maluje się

[6] Interesującym tekstem, traktującym o zagadnieniu nagości i recepcji tego rodzaju przedstawień w sztuce kontrreformacyjnej, jest jeden z rozdziałów książki Marcina Kalenickiego zatytułowanej *Muta Praedicatio. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej* (Warszawa 1999). Ów problem poruszył także Zygmunt Ważbiński przy okazji rozważań nad percepcją niektórych dzieł Caravaggia, przytaczając zwyczaj zakrywania kotarą wizerunku „Amora" Caravaggia, który to proceder zestawił z analogicznym działaniem wobec przedstawień pokutującej Marii Magdaleny pędzla Tycjana (Warszawa 1995). Szerzej o teoretycznych propozycjach odnowy sztuki religijnej, w tym także o stosunku do nagości, pisał Anthony Blunt w wydanej w latach 60. książce *Artistic Theory in Italy 1450-1600* (Oxfortd 1962, s. 103-137).

[7] *Postanowienia Soboru Trydenckiego*, [w:] *Historia doktryn artystycznych…*, op. cit., s. 392.

[8] G.D. Ottonelli, P. Berrettini, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro (1652)*, ed. V. Casale, Treviso 1973, s. 8, 35, 180, 284.

[9] M. Kalenicki, op. cit., s. 15, 17.

[10] Ibidem, s. 33.

[11] *Uchwała synodu krakowskiego o malarstwie sakralnym (1621)*, [w:] *Historia doktryn artystycznych…*, op. cit., s. 428-431.

w sposób swawolny”[12]. Podobnej cenzurze poddane zostały wizerunki św. Marii Magdaleny: „ponadto nie pozwalamy, by na obrazach przedstawiano św. Marię Magdalenę półnagą lub obejmującą krzyż w stroju mało przyzwoitym i barwnym, z włosami oplecionymi wstążkami i kwiatami (...)”[13].

Gilio da Fabriano (*Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pittori circa istorie...*, 1564) miał świadomość, iż sceny staro- lub nowotestamentowe, w których pojawia się akt, niosą często ze sobą duże znaczenie moralne i dydaktyczne, jednak owa nagość powinna być malowana w sposób godny, a szczególnie wstydliwe miejsca muszą być zakryte draperią[14]. Jeżeli da Fabriano dopuszczał obecność takich wątków w świątyniach, to poglądy Johannesa Molanusa (*De picturis et imaginibus saris Liber unus…*, Lovanium 1570) okazały się bardziej radykalne. Odrzucał on zdecydowanie wszelkie wątki starotestamentowe, w których pojawiłaby się sposobność do ukazania aktu[15]. W swoich pismach nie oszczędził on także nagości Dzieciątka Jezus[16], tak wyraźnie podkreślanej na wielu dziełach z XV lub XVI wieku, o czym wspomnę jeszcze w dalszej części tekstu. Rzeźbiarz Bartolomeo Ammanati w swoim wymownym liście do Accademia del Disegno we Florencji (*List do członków Akademii Rysunku*, 1582) ze szczerym żalem wyznaje, iż trapią go wyrzuty sumienia z powodu wykonania w swoim życiu tak dużej ilości nagich posągów, które wzbudzać mogą niemoralne myśli. Sędziwy artysta podkreśla, iż ogromnym błędem jest umieszczenie nagich postaci w kościołach. W miejscu kultu powinny znaleźć się „jedynie rzeźby i malowidła rzeczy przyzwoitych i świętych (...)”[17].

Praktyka wizytatorska hierarchów Kościoła, a także poglądy teoretyków i artystów wpłynęły na powstanie swoistej instytucji cenzury, której poddawane miały być dzieła sztuki. Według idealnego modelu, artyści powinni ściśle współpracować z teologami. Wyrazem takiej idei jest na przykład edykt (*In quorum fidem...*) kardynała Camilla Borghesego z 1603 roku[18]. Zarządził on, iż wszelkie nowo powstałe dla kościołów dzieła sztuki miały być konsultowane z nim lub osobami przez niego wyznaczonymi. Borghese obłożył nawet niepokornych artystów i zarządców kościelnych wysokimi karami. Odgórne zalecenia miały zatem ograniczyć wszelkie nadużycia w sztuce sakralnej.

[12] Ibidem, s. 429.
[13] Ibidem, s. 430.
[14] G. da Fabriano, *Dialogo nel quale si ragiona degli erroi e degli abusi de pittori circa istorie…*, [w:] *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, T. II, oprac. P. Barocchi, Bari 1961, s. 42.
[15] J. Molanus, *De historia Sanctorum Imaginum et picturarum (Lovanium 1570)*, oprac. F. Baespflug, O. Christin, B. Tassel, Paris 1996. Informacje te są zawarte w księdze II, Rozdz. 42.
[16] Ibidem.
[17] B. Ammanati, *List do członków Akademii Rysunku (1582)*, [w:] *Historia doktryn artystycznych…*, op. cit., s. 409.
[18] M. Kalenicki, op. cit., s. 15-16; P. de Vecchi, *Michelangelo's Last Judgement*, [w:] *The Sistine Chapel. Michelangelo rediscovered*, ed. C. Pietrangeli, London 1986, s. 190, 195.

Jak wspomniałem powyżej, wyraźnej krytyce poddano liczne dzieła z XV i XVI wieku. Przez reformatorów kościelnych uznane zostały za nieprzyzwoite ze względu na nagość przedstawionych postaci. Szczególnie silne gromy spadły na prace Michała Anioła, już przez współczesnych uznanego za niedościgły wzór do naśladowania. Dzieła geniusza gorszyły jednak trydenckich teologów i teoretyków sztuki. Malowidło *Sąd Ostateczny*, zdobiące Kaplicę Sykstyńską (powstałe w latach 1534-41), spotkało się wręcz z groźbami uszkodzenia lub całkowitego zniszczenia. Kłębowisko nagich ciał zbawionych i potępionych, powstających z martwych na dzień sądu, uznano za pełne bezwstydności i rozmaitych nadużyć. Pisał o tym nawet Aretino, wyraźnie zgorszony pracą Buonarottiego. W zjadliwych pismach ów wenecki pisarz, notabene sławny z powodu wielce nieprzyzwoitych i wręcz pornograficznych opowiadań, krytykował sykstyński fresk[19]. Papież Paweł IV chciał zamalować fresk. Na szczęście powstrzymano decyzję Ojca Świętego i ograniczono się tylko do zamalowania najbardziej gorszących fragmentów przepaskami. Przemalowań dokonał Daniele da Volterra, artysta pozostający pod ogromnym wpływem Buonarottiego[20]. Jego interwencja pozwoliła na złagodzenie ostrych osądów, chociaż sam artysta zyskał żartobliwy przydomek Il Braghettone („majtkarza")[21]. Nagości w scenie Sądu Ostatecznego bronił częściowo Paolo Lomazzo w swoim traktacie na temat malarstwa (*Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura, divisi in sette libri*, Mediolan 1584). Autor akceptował nagość, jeżeli była umotywowana tematem. Napominał zarazem, aby nagie ciała nie pobudzały zbytnio zmysłów. O fresku z Sykstyny pisał tak: „Michał Anioł nie popełnił błędu, malując nagich zbawionych i potępionych, gdyż tak powinni być malowani (...)"[22]. Lomazzo stwierdził jednak, że Michał Anioł „zbłądził, ukazując wstydliwe i nieprzyzwoite części ich ciał, które powinny być zakryte"[23].

Pamiętać trzeba o interesującym epizodzie związanym z freskiem Michała Anioła i z osobą El Greca, który podczas swego pobytu w Rzymie był gotów zastąpić scenę malowidłem „skromnym i przyzwoitym, malowanym nie gorzej od innych"[24]. Historia ta dowodzi przy okazji wielkiej pewności siebie, jaką odznaczał się młody twórca, będący na usługach możnego kardynała Alessandra Farnesego. Śmiałe słowa El Greca wywołały wściekłość Giorgia Vasariego, a wpływowi rzymscy miłośnicy Buonarottiego skutecznie postarali się o szybkie

[19] Ibidem, s. 29.
[20] Ibidem.
[21] G. Vasari, *Żywot Daniela Ricciarellego zwanego Volterrą, malarza i rzeźbiarza*, [w:] *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. VII, tłum. K. Estreicher, Warszawa – Kraków 1985, s. 50. Przypis redaktora.
[22] G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura, diviso in sette libri*, Milano 1584, ks. VI, rozdz. 23.
[23] Ibidem.
[24] A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1962, s. 119.

usunięcie zdolnego Greka z Wiecznego Miasta[25]. Kolejne przemalowania fresku miały miejsce także w XVIII wieku, a pewne „poprawki" chciano dodać, co ciekawe, nawet w latach 30. XX wieku[26].

Innym kontrowersyjnym dziełem Michała Anioła, które wprowadzało w konsternację teoretyków sztuki i teologów, był marmurowy posąg Chrystusa Odkupiciela (1514-20) z rzymskiego kościoła Santa Maria sopra Minerwa[27]. Wyjątkowa figura przedstawia nagiego, upozowanego w kontrapoście, atletycznie zbudowanego Jezusa, trzymającego dużych rozmiarów krzyż oraz pozostałe narzędzia męki (trzcinową tyczkę z gąbką i sznur). Podkreślić należy, iż Michał Anioł przedstawił Chrystusa nago, niczym antycznego herosa. Antykizujący akt doskonale oddał ideę triumfu nad śmiercią. Piękno muskularnego ciała wyraża boską doskonałość Zbawiciela zamkniętą w stworzonej przecież na Boże podobieństwo ludzkiej powłoce. Posąg prezentowany we wnętrzu kościoła został prędko poddany subtelnej cenzurze. Wstydliwe części ciała Chrystusa zakryte zostały obecnie pozłacanym, imitującym tkaninę kawałkiem brązu. Ów skąpy kawałek okrycia różni się wyraźnie od tego, co przedstawiają ryciny z epoki, na których tkanina opasająca biodra Zbawiciela jest o wiele większa, tworzy perizonium (anonimowa rycina z 1588 roku oraz rycina autorstwa Jakuba Mathama z lat 90. XVI wieku[28]). Ryciny w tym wypadku mogą być dowodem na zastosowanie jako przepaski kawałka tkaniny, mającego łagodzić szok, jaki mogła wywołać naga postać. Jednak piękne ciało Chrystusa nadal gorszyło i wprowadzało w zakłopotanie. Gaspare Celio w krótkim przewodniku po Wiecznym Mieście wspomniał o swoistym epizodzie związanym ze Zbawicielem

[25] C. Strinati, *1570-1575. La situazione della pittura a Roma*, [w:] *El Greco. Identità e trasformazione, cura di J.A. Lopera*, Milano 1999, s. 180; M. Mancini, *El Greco. Creta gli diede la Vita e i pennelli, Toledo una Patria migliore dove cominciare a ot tenere, con la morte, l'eternità*, [w:] *El Greco. Identità e trasformazione*, cura di J.A. Lopera, Milano 1999, s. 140; J. Camon-Aznar, *Dominico Greco*, T. I, Mardid 1970, s. 118-121.

[26] M. Kalenicki, op. cit., s. 29.

[27] Bardzo podobna figura, tzw. Cristo Portacroce, znajduje się w kościele przy klasztorze San Vincenzo w Bassano Romano. Przez wiele lat figurę z owego miasteczka traktowano jako pracę anonimowego artysty, wzorującego się na posągu Odkupiciela z Santa Maria sopra Minerwa. Obecnie niektórzy naukowcy twierdzą, iż Chrystus z Bassano Romano jest pracą samego Michała Anioła, poprzedzającą jego dzieło z rzymskiego kościoła. Statua, ze względu na skazę w marmurze, miała zostać nieukończona przez artystę i dopiero w XVII wieku anonimowy rzeźbiarz dokończył ów posąg. Badacze stwierdzili, iż znajdowała się ona w kolekcji sztuki rodziny Giustinianich. Członkowie rodu przekazali następnie rzeźbę do kościoła San Vincenzo. Statuę zaprezentowano na dużej wystawie dokumentującej zamiłowania kolekcjonerskie rodziny Giustinianich w 2001 roku (wystawa „La Collezione da Caravaggio a Caracci"). [Online]. Protokół dostępu: http://www.repubblica.it/online/cultura_scienze/giustiniani/palazzo/palazzo.html?ref=search [21 stycznia 2001]; http://sanvincenzo.silvestrini.org/info/statua/ [29 grudnia 2011]; http://www.romasette.it/modules/news/article.php?storyid=4712 [12 kwietnia 2009].

[28] L. Steinberg, *The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion*, New York 1983, s. 20.

z Santa Maria sopra Minerwa (*Memoria dell'habito di Christo. Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma*, Neapol 1638). Z tekstu dowiadujemy się, że pewien zgorszony zakonnik pozbawił figurę członka[29]. Wynika z tego, iż posąg nawet z perizonium wzbudzał mieszane emocje, a pomimo autorstwa samego Michelangela nie udało się go uchronić przed wandalizmem – podkreślić trzeba: wandalizmem kierowanym moralnymi i religijnymi odczuciami. Wspomnieć przy okazji należy, iż kreowanie w scenach pasyjnych ciała Chrystusa na wzór antycznego kanonu piękna budziło zwłaszcza u Molanusa obawę przed popadnięciem w błędy herezji, kwestionującej jego ludzką naturę[30], a dla Gilia da Fabriano wynikało z nieumiejętności ukazania prawdy o męce, której nieodzownym elementem są cierpienie i rany[31].

Obok przedstawionych powyżej przykładów cenzurowania dzieł Michała Anioła trzeba wspomnieć także o historii grobowca papieża Pawła III Farnesego, który znajduje się w bazylice watykańskiej. Nagrobek wykonał Guglielmo della Porta (ojciec znanego architekta i rzeźbiarza Giacoma), wzorując się na dziełach Michała Anioła, zdobiących nagrobki Medyceuszy we Florencji[32]. Marmurowej figurze Sprawiedliwości, tworzącej wraz z innymi postaciami ideowy program nagrobka, dodano z czasem wykonaną z brązu draperię[33], tak by nie epatowała zbytnio nagością.

Uczucia niesmaku zaczęły budzić wizerunki Madonny z całkowicie obnażonym Dzieciątkiem (szczególna krytyka Johannesa Molanusa). Tak popularny w XV i XVI wieku motyw, mający podkreślać istotę wcielenia i dogłębnie uświadamiać widzowi prawdę o Synu Bożym w najprawdziwszej, ludzkiej postaci, także stopniowo ulegał swoistym, odpowiadającym zasadom *decorum*, moralnym ograniczeniom[34]. Szczególnej krytyce poddano dzieła manierystów, którym zarzucano zbyt dużą laickość, w tym także upodabnianie Dzieciątka i Marii do mitologicznego, niesfornego Amora i jego matki Wenus (czego przykładem jest obraz Madonny della Rosa autorstwa Parmigianina z ok. 1530 r.[35]).

---

[29] [Online]. Protokół dostępu: http://www.somatotes.pl/index.php/wyklady/nagrania/dr_g_jurkowlaniec [30 grudnia 2010]. Informacje pochodzą z artykułu G. Jurkowlaniec pt. *Ciało eucharystyczne, ciało historyczne, ciało zmysłowe w ikonografii chrystologicznej XV i XVI wieku*.

[30] J. Molanus, op. cit., ks. IV, rozdz. 12.

[31] G. da Fabriano, op. cit., s. 39-40.

[32] J. Pope-Hennessy, *Italian high Renaissance and Baroque sculpture*, Catalogue volume, London 1963, s. 97. Nagrobek powstawał od 1549 roku, z przerwami, do roku 1575. Idem, *Italian high Renaissance and baroque sculpture*, Text volume, London 1963, s. 88. Figury alegoryczne, wyraźnie wzorowane są na personifikacjach zdobiących nagrobki Lorenza i Giuliana de' Medicich w Nowej Zakrystii kościoła San Lorenzo we Florencji.

[33] Z. Waźbiński, op. cit., s. 210; J. Pope-Hennessy, op. cit., s. 89. Brązową draperię, okrywającą postać Sprawiedliwości, dodano w 1595 roku.

[34] L. Streinberg, op. cit., s. 141-142.

[35] M. Vaccaro, *Il Parmigianino e la poesia del disegno*, [w:] *Parmigianiono. I disegni*, eds. S. Beguin, M. di Ciampaolo, M. Vaccaro, Torino – Londra 2000, s. 78. Obraz znajduje się w kolekcji Gemaldegalerie w Dreźnie.

Zmiany w podejściu do cielesności w epoce potrydenckiej zauważyć można na przykładzie wytycznych, według których mieli być przedstawiani święci: Sebastian, Jan Chrzciciel i Maria Magdalena.

Scena męczeństwa św. Sebastiana dla zdecydowanej większości artystów była świetną sposobnością do ukazania nagiego ciała pięknego młodzieńca, bohatersko oddającego życie za wiarę. Nagość świętego zazwyczaj skonfrontowana jest z pełnym rynsztunkiem żołnierzy, którzy na rozkaz cesarza Dioklecjana przeszywają skazańca strzałami. Piękne, czyste moralnie ciało chrześcijańskiego męczennika zostało skonfrontowane z brutalną pogańską siłą. Nagość podkreśliła przymioty ducha. Akt stał się także okazją do zaprezentowania jak najlepszej znajomości anatomii, artystycznych umiejętności oraz obeznania ze sztuką antyczną, czego przykładem są wspaniałe akty pędzla Antonella da Messina, Andrei Mantegni, Jacopa de'Barbariego czy wreszcie Giovanniego Antonia Bazziego, znanego lepiej jako Il Sodoma[36]. Obraz autorstwa Il Sodomy wzbudzał zachwyt, o czym pisze Vasari. Jednak prędko nadano mu wręcz homoseksualne podteksty, wynikające głównie z opinii o autorze[37].

Teolodzy, a także teoretycy sztuki, prędko zaczęli piętnować efektowne wizerunki św. Sebastiana. Giorgio Vasari, wspominając o twórczości florenckiego malarza Fra Bartolomea, który dla florenckiego kościoła San Marco namalował owego świętego, informuje o grzesznych myślach, jakie wywoływać miał wizerunek u spowiadających się w kościele kobiet. Ów pobudzający obraz niebawem usunięto z kościoła[38].

Teologów i teoretyków piszących pod wpływem posoborowych reform irytowało nadawanie świętemu Sebastianowi wdzięcznych, niekiedy wręcz tanecznych póz. Wątpliwości wzbudzał także akt wzorowany wyraźnie na figurach antycznych bóstw i coraz skromniejsze resztki odzienia, które bardziej podkreślało, niż zakrywało nagość.

[36] Wspomniane dzieła to: obraz Antonella da Messina (powstały ok. 1476 roku) znajdujący się w Gemaldegalerie w Dreźnie; św. Sebastian (ok. 1480 roku) pędzla Andrei Mantegni ze zbiorów w Luwrze; rysunek autorstwa Jacopa de' Barbariego przechowywany w Gabinecie Rycin Uniwersytetu Warszawskiego; obraz autorstwa Il Sodomy, służący pierwotnie jako sztandar procesyjny wspólnoty braci Umiliatów w Camolli (G. Vasari, *Żywot Jana Antoniego z Verzelli, zwanego Sodoma, malarza*, [w:] *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. VI, tłum. K. Estreicher, Warszawa – Kraków 1985, s. 255), obecnie przechowywany w muzeum Uffizi.

[37] Ibidem, s. 249. Artystę w negatywnym świetle przedstawił Giorgio Vasari. Napisał między innymi, iż Sodoma był człowiekiem „wesołym, swobodnych obyczajów i zawsze zabawiał i cieszył innych, żyjąc niezbyt cnotliwie. Tak się prowadząc, miał zawsze koło siebie pełno młodzików i gołowąsów, których psuł swoją miłością nieobyczajną, aż zdobył imię Sodomy. Z tego powodu nie odczuwał przykrości ani gniewu, był raczej dumny, układał na ten temat wiersze i pieśni i śpiewał je przy dźwiękach lutni zupełnie otwarcie".

[38] M. Kalenicki, op. cit., s. 28; G. Vasari, *Żywot Fra Bartolomea z klasztoru św. Marka, malarza florenckiego*, [w:] *Żywoty*..., op. cit., t. IV, s. 79.

Odnowiona ikonografia św. Sebastiana miała skupić uwagę nie na powabnym akcie, lecz na samej idei męczeństwa i nagrodzie, która czeka na każdego oddającego życie za prawdziwą wiarę. Powstały na początku lat 70. XVI wieku, późny obraz Tycjana (*Św. Sebastian* ze zbiorów Ermitażu[39]) może być zbieżny z nowymi zapatrywaniami na sztukę sakralną. Uwaga widza skupiona została na strzałach tkwiących w ciele męczennika oraz na jego cierpiącej twarzy, w wymownym geście zwróconej ku niebu, na której maluje się wyraźne uczucie nadziei na pośmiertną nagrodę. Nagie ciało, upozowane w delikatnym kontrapoście, mocno wydobyte z mrocznego pejzażu niewidocznym dla widza źródłem światła, różni się od antykizowanych aktów swoją rozedrganą fakturą. Samotna postać uderza dramatyzmem, pobudza do współczucia i podziwu za gotowość oddania życia za wiarę.

Nowe podejście do ikonografii św. Sebastiana chciałbym przedstawić poprzez prezentację dwóch obrazów z 1. połowy XVII wieku, powstałych pod ogromną inspiracją Caravaggia. Dzieła caravaggionistów właśnie, mimo obiegowej, kontrowersyjnej otoczki, umożliwiły realizację części postulatów, jakie wysuwali teolodzy i teoretycy sztuki na przełomie XVI i XVII wieku. Wiadomo, że teoria pozostaje zawsze teorią, a w praktyce nie wszystko jest możliwe do wykonania, jednak pewne zalecenia kontrreformacyjne świetnie zespoliły się z twórczością malarzy działających w tym okresie w Italii. Dążenie do naturalności i prawdy o ludzkim ciele, pewien dystans do antyku i swoistego kultu idealizowanego ciała zbiegły się z teoretyczną myślą o odnowie moralnej sztuki. Malarstwo różne od dzieł malarzy z połowy XVI wieku, od spuścizny artystycznej Michała Anioła i jego admiratorów (chociaż chętnie korzystające z bogactwa wcześniejszych rozwiązań artystycznych), ukazało ciała przeciętnej urody, niekiedy zniszczone wiekiem. Ciało świętego w wielu wypadkach odarto z antycznej heroizacji i krępującej niekiedy elegancji na rzecz prawdy, mającej wpływać na wiernych, kierować odpowiednio ich uczucia.

Na jednym z obrazów nieznanego autora (dzieło jest przypisywane nawet samemu Caravaggiowi[40]) krępowane przez dwóch oprawców delikatne ciało św. Sebastiana zostało wyraźnie podkreślone za pomocą silnego, sztucznego światła. Mocne światło zaciera i spłaszcza anatomiczne szczegóły. Sprawia wrażenie, że ciało męczennika jest właściwym źródłem jasności, która wydobywa pogrążonych w mroku katów. Wzrok widza podąża poprzez rozjaśniony korpus ku cierpiącemu obliczu, które subtelnie kieruje uwagę na niewidoczną przy pobieżnym spojrzeniu strzałę tkwiącą w boku.

[39] R. Bergerhoff, *Tycjan*, Warszawa 1979, il. 27.

[40] R. Longhi, *Sui margini caravaggeschi*, "Paragone", 21, 1951, s. 20-34. Obraz znajduje się w kolekcji prywatnej w Rzymie. Roberto Longhi wiąże płótno bezpośrednio z osobą Caravaggia.

Nieco bardziej rozbudowana jest kompozycja obrazu przypisywanego Michele (Biagio?) Manzoniemu[41]. Postacie przywiązywanego do drzewa świętego oraz trzech dobitnie charakteryzowanych katów zostały ukazane na tle pejzażu. Dzieło to nie wzbudza takich emocji jak opisany powyżej obraz, jednak uwagę przyciąga postać Sebastiana, niemająca nic wspólnego z wdzięcznymi, antykizującymi ciałami, pojawiającymi się na dziełach sto lat wcześniejszych. Niezgrabne, mocno modelowane światłem ciało wywołuje współczucie; nie ma tu miejsca na zdrożne myśli.

Podobnie jak w przypadku św. Sebastiana, krytykę wzbudzał dotychczasowy sposób przedstawiania św. Jana Chrzciciela. W tym wypadku ciało dojrzałego mężczyzny, tak często kreowane na wzór antycznych herosów o idealnej muskulaturze, nie godziło się z uwagami teologów, którzy podkreślali ascetyczną przecież postawę życiową proroka[42]. Gabriele Paleotti w swoim traktacie uważał za niestosowne przedstawianie św. Jana Chrzciciela nago[43], a wszelkie odstępstwa od wyznaczonych reguł odbierał jako próżne przechwałki artystów, chcących pokazać swoje umiejętności[44]. Także młodzieńcze przedstawienia świętego, którego majaczące w cieniu atrybuty trudno odnaleźć na powierzchni płótna, budziły zmieszanie swoją świeckością i wyraźną afirmacją piękna antyku, czego przykładem jest obraz Angola Bronzina[45].

Z formułą młodzieńczego wizerunku Jana Chrzciciela zmierzył się Michelangelo Caravaggio. Na płótnach przechowywanych obecnie w Kansas City (Nelson-Atkins Museum of Art) i w Rzymie (Palazzo Barberini)[46] pogrążony w myślach młodzieńczy pustelnik okryty jest częściowo tkaniną. Jego przeciętnej urody ciało zostało mocno wydobyte z cienia ostrym strumieniem światła. Inne dzieło Caravaggia (Pinakoteka Kapitolińska[47]) wyraźnie kontrastuje z powagą przedstawionych obrazów. Młodzieńczy święty, ukazany całkowicie nago, uśmiecha się zalotnie do widza, obejmując baranka. Postać przypomina bardziej antycznego bożka niż ewangelicznego krewnego Chrystusa. Ów kontrast w podejściu do tematu jest świetnym przykładem niezależności artysty, nie zawsze dostosowującego się do narzuconych z góry wytycznych. Jest także popisem zdolności dogodzenia klientom zamawiającym obraz oraz umiejętności lawirowania między rozmaitymi konwencjami.

[41] Pinacoteca Communale di Faenza, cura di S. Casadei, C. Casado, Feanza – Ravenna 2007, s. 41. Z tekstu zamieszczonego w owym przewodniku wynika, że malarz Michele (Biagio?) Manzoni wzmiankowany był w regionie Faenzy między 1629 a 1648 rokiem.
[42] M. Kalenicki, op. cit., s. 28.
[43] G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, [w:] *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma*, t. 2, oprac. P. Barocchi, Bari 1961, s. 299.
[44] M. Kalenicki, op. cit., s. 28.
[45] Angolo Bronzino wykonał obraz w latach 1550-1555. Obraz znajduje się obecnie w kolekcji Galerii Borghese.
[46] B.L. Brown, *Between the Sacred and Profane*, [w:] *The Genius of Rome 1592-1623*, London 2001, s. 299.
[47] Ibidem, s. 300.

Według wskazówek teologów i teoretyków sztuki mógł postąpić neapolitański caravaggionista Giovanni Battista Caracciolo[48], malując wyczerpane postami i ascezą ciało św. Jana Chrzciciela, siedzącego być może w mrocznej jaskini, do wnętrza której pada wydobywające postać światło. Postać z wyraźnymi fałdami na brzuchu, o kościstych kolanach i żylastych stopach daleka jest od idealizacji, uderza realizmem zwykłego ciała, na którym widoczne są znaki wyrzeczenia się wszelkich wygód.

Mówiąc o problemie cielesności i ukazywaniu nagości w sztuce religijnej epoki potrydenckiej, nie sposób pominąć popularnej ikonografii pokutującej Marii Magdaleny. Jej postać stała się ideałem dewocji w okresie kontrreformacji, pobudzającym do skruchy, uczącym pokory i nawołującym do odnowy moralnej[49]. Podkreślić należy, że męczeński wydźwięk tematu nie przeszkodził wielu twórcom w wykorzystaniu sposobności do podkreślenia kobiecego wdzięku pokutującej świętej.

Ogromne znaczenie miał dla kardynała Fryderyka Boromeusza obraz Tycjana, ukazujący pogrążoną w modlitewnym rozmarzeniu młodą świętą. Jak wiadomo z zapisów hagiograficznych, Maria Magdalena część życia miała spędzić na pustkowiu, gdzie wyzbywszy się wszelkich dóbr materialnych, oddawała się ascezie i pokucie. Ze względu na brak odzienia jej nagie ciało zostało osłonięte gęstymi włosami. Pokutnica namalowana przez Tycjana okryta jest skrawkiem tkaniny i bujnymi, falującymi puklami włosów. Owo pokutne odzienie nie zdołało w pełni zakryć jej piesi, co bynajmniej nie zgorszyło kardynała, który włączył obraz do galerii przy akademii przygotowującej malarzy w zakresie odpowiedniego tworzenia sztuki religijnej[50]. Boromeusz w swoich pismach traktował Tycjanowską Marię Magdalenę jako najlepszą interpretację tematu pokutnicy. Obraz Tycjana, będący wczesną wariacją na ten temat (późniejsza, ubrana wersja przeznaczona była dla Filipa II, króla Hiszpanii[51]), był dziełem niezmiernie popularnym, czego dowodem były liczne repliki znajdujące się w kolekcji kardynała Francesca Marii del Monte, kardynała Alessandra Montalta czy markiza Vincenza Giustinianiego[52].

Entuzjastyczne podejście kardynała Boromeusza do owego obrazu nie znalazło niestety uznania pośród innych hierarchów Kościoła. Krewny Francesca Marii del Monte, jego spadkobierca Alessandro, biskup Gubbio, krytykował zbyt liberalne podejście do owego tematu[53]. Uznał kopię obrazu Tycjana za nieprzyzwoitą i nakazał zakrywać obraz zasłoną (informacja z inwentarza z roku 1628:

[48] R. Longhi, *Studi Caravaggeschi*, tomo II, 1935-1969, Firenze 2000, il. 130. Obraz znajduje się w neapolitańskiej kolekcji Baratti.
[49] Z. Ważbiński, op. cit., s. 210.
[50] Ibidem.
[51] Ibidem.
[52] Ibidem, s. 209.
[53] Ibidem, s. 210.

„S. Maria Madalena in tela dal mezzo in su cornici tutte indora te ignuta koperta do un velo dal Tiziano”[54]).

Warto wspomnieć historię obrazu, który miał wykonać malarz Andrea Commodi. Epizod ten przytoczyli Ottonelli i Cortona w swoim traktacie jako przykład dylematów artysty skrępowanego częściowo przez wytyczne dotyczące kreowania wątków religijnych w sztuce[55] (*Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, 1652). Florencki malarz Commodi miał namalować nagą Marię Magdalenę, której wizerunek prędko uznano za skandaliczny i wręcz lubieżny, a sam artysta był bliski zniszczenia obrazu. Pewien teolog zapewnił go wtedy, iż postać świętej została oddana z tak wielkim kunsztem, że nie wzbudza nieczystych myśli. Autorzy traktatu wspominają, że malarz podarował obraz pewnemu kardynałowi, miłośnikowi sztuki. Owa anegdota wskazuje, iż poglądy na kwestię nagości i jej obecności w sztuce religijnej nie były jednoznaczne, a naga pokutnica mogła być szczerym uosobieniem odnowy moralnej, a zarazem tylko pretekstem do ukazania aktu, jak na obrazie Guida Cagnacciego, malującego pod wpływem Guida Reniego[56]. Świetliste, wyraźnie skontrastowane z ciemnym otoczeniem, nagie ciało kobiece kojarzy się bardziej z mitologiczną nimfą niż z nawróconą grzesznicą, przez co ów obraz może być rozmaicie interpretowany. W opinii niektórych hierarchów Kościoła takie wizerunki, znajdujące się w miejscach użyteczności publicznej, mogły wywoływać zgorszenie, lecz w zaciszu prywatnej kolekcji cieszyły kunsztem wykonania.

Świetną ilustracją legendy o pokutującej na pustkowiu Marii Magdalenie jest obraz autorstwa Agostina Carraciego, znajdujący się obecnie w Cambridge[57]. Za postacią pokutnicy rozciąga się rozbudowany pejzaż. Widok zdaje się być równorzędnym, a nawet ważniejszym elementem niż osoba świętej, która okryta częściowo błękitnym płaszczem spogląda załzawionymi oczyma ku niebu. Wymowny wyraz twarzy Marii Magdaleny, czaszka spoczywająca na jej kolanach i otaczająca przyroda konkurują ze sobą o uwagę widza. Natomiast nagie ramiona i piersi świętej dostrzec można dopiero po pewnym czasie. Nagość nie budzi tu zgorszenia, potwierdza jedynie zgodność kompozycji z zapisem hagiograficznym.

Przykładami ilustrującymi zupełne odrzucenie cielesnego aspektu w ikonografii Marii Magdaleny są dzieła Caravaggia i Luisa Finsona. Michelangelo Caravaggio w obrazie ze zbiorów rodu Doria-Pamfili[58] skupił się na duchowej,

[54] Z. Ważbiński, *Il cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626. Mecenate di artisti, consigliere di Pontefici e di Sovrani*, Firenze 1994, t. II, s. 589; B.L. Brown, *Between the Sacred and Profane*, [w:] *The Genius of Rome 1592-1623*, London 2001, s. 288. Giovanni Battista Marino (1569-1625) opisał falujące, złociste włosy Marii Magdaleny jako obsceniczne.

[55] D. Ottonelli, P. Berrettini, op. cit., s. 39.

[56] G. Milantoni, G. Cagnacci, [w:] *La scuola di Giudo Reni, cura di E. Negro*, M. Pirondini, Modena 1992, s. 90.

[57] B.L. Brown, *Triumphs the pure landscape*, [w:] *The Genius of Rome 1592-1623*, London 2001, s. 228. Obraz datowany jest na ok. 1598 rok.

[58] B.L. Brown, *Between the Sacred and Profane*, [w:] *The Genius of Rome…*, op. cit., s. 292.

wewnętrznej przemianie młodej, skruszonej kobiety. Pogrążona w myślach Maria Magdalena, odziana jeszcze w kosztowną suknię, odrzuciła już cenną biżuterię oraz wonne perfumy. Jej postać doskonale ilustruje skruchę i żal za popełnione grzechy. Na obrazie Luisa Finsona, Flamanda tworzącego pod wpływem Caravaggia[59], Maria Magdalena pogrążona jest w ekstazie. Światło, mające charakter nadprzyrodzony (o czym świadczy delikatnie rozjaśniony krzyż, jakby unoszący się w ciemnej przestrzeni), mocno wydobywa z mroku odchyloną w tył głowę, wyraźnie podkreśloną szyję i nagie ramiona świętej. Finson za pomocą skromnych środków oddał całą doniosłość cudownego wydarzenia, a nagie fragmenty ciała świętej stały się jedynie mało istotnym dodatkiem.

Jak wspomniałem powyżej, kwestia odnowy sztuki w epoce wielkiej reformy Kościoła nie została dotychczas w pełni opracowana. Badań wymaga także stosunek do nagości w sztuce religijnej, z jednej strony tak bardzo krytykowanej, z drugiej zaś będącej w wielu wypadkach nieodzownym elementem historii Starego i Nowego Testamentu, a także wielu legend hagiograficznych. Przedstawione tu przykłady są niewielką częścią złożonego zagadnienia.

Ojcowie soborowi postanowili, że sztuki plastyczne zostaną poddane odgórnej kontroli teologów, hamującej samowolę artystyczną, pozwalającą na swobodę w kreowaniu świętych postaci i ich historii. Tak sterowana sztuka miała stać się doskonałą bronią przeciw protestantom. Obostrzenia te dotyczyły w szczególności *decorum*, czyli stosowności w sposobie ukazania świętych. Ostrej cenzurze poddane zostały przez teologów i teoretyków sztuki nagie ciała budzące nieprzyzwoite myśli. W mniemaniu wielu z nich nagość powinna zostać zupełnie zmarginalizowana. Dawne dzieła sztuki, przedstawiające zbyt wiele nagich ciał, miałyby być odpowiednio ocenzurowane, przemalowane lub nawet zniszczone, a twórcy powinni unikać sposobności do tworzenia aktów.

Jak wiadomo, sztuka odgórnie sterowana jest zjawiskiem utopijnym i na dłuższą metę szkodliwym. Dosłowne dostosowanie się do wymogów posoborowych, wymagających nawet kar dla niepokornych artystów, spowodowałoby znaczne zubożenie ikonografii. Niektórzy twórcy sprawnie dostosowali się do zasad sztuki kontrreformacyjnej, dla innych sytuacja ta stała się nieznośna. Niezbędny był zatem kompromis, a niekiedy przysłowiowe „przymrużenie oka" na praktykę artystyczną. Brakiem konsekwencji odznaczyli się sami teologowie, piszący o zgorszeniu i złym wpływie nagości świętych na wyobraźnię wiernych, a zarazem lubujący się w przedstawieniach nagiej Marii Magdaleny na pustkowiu lub męczeństwa św. Sebastiana, malowanych przez modnych artystów dla wzbogacenia ich kolekcji sztuki.

[59] *La peinture napolitaine de Caravage a Giordano: Galeries nationales du Grand Palais*, Paris 24 mai – 29 aout 1983, Paris 1983, s. 208-209. Luis Finson (1580-1617) zapoznał się z twórczością Caravaggia wpierw w Rzymie, a około 1612 roku w Neapolu.

Niezbędna stała się zatem równowaga, zdrowy rozsądek i możliwość twórczego wykorzystania osiągnięć warsztatu artystycznego wcześniejszych pokoleń. Nie było możliwe całkowite usunięcie nagości ze sztuki religijnej. W szerszym kontekście zakaz ten byłby równoznaczny z odrzuceniem dziedzictwa antyku i renesansu, z którego tak szczodrze czerpali zarówno świeccy, jak i kościelni myśliciele. Okroić trzeba byłoby także tradycję chrześcijańską, o której zachowanie i ważność tak zaciekle walczono podczas obrad soborowych w Trydencie.

ABSTRACT

The internal reform of the Catholic Church, which was smoothly changing the image of this institution at the turn of the 16th and 17th centuries, occasioned a significant transformation in the religious art of that period. Apart from purely legislative changes and reforms improving morals of congregations and their clergy, members of the Church hierarchy dynamically participated in a very ambitious project of renovation of religious art, whose use and moral sense were weakened by Protestant thinkers.

Particular objection raised by Protestant and Catholic reformers concerned the presence of excessive nudity in religious art. The Renaissance cult of the body quickly became a target of attacks of theologians, art theorists and sometimes artists too. This period was marked by an urgent necessity to perform artistic actions under close scrutiny of the Church. Religious art thus quickly evolved into an effective instrument in the struggle with the progression of Protestantism.

The moral influence of religious art that had eliminated the "shameless" nudity was supposed to be reinforced by close cooperation between artists with theologians. It was evident that some themes which used nudity as a very important, inseparable and most eloquent element were not possible to be excluded. The iconography of Saint Mary Magdalene or nudity of the tortured body of Saint Sebastian became problematic. Doubts were also raised by the manner in which Saint John the Baptist's clothing or the nudity of the little Child Christ were presented. The way in which the body of the Man of Sorrow was presented was also controlled. Nothing was allowed to arouse any kind of improper thoughts.

Numerous works of art created before the Council of Trident also prompted criticism. The "Last Judgement" fresco by Michelangelo was furiously attacked and finally censored by means of painting over some fragments of the textile in order to cover the shocking naked body parts. Other works of art were modified in a similar way; some were destroyed, having been labelled as sacrilegious and kindling impure thoughts. Special treatises were written to define the manner in which the nudity of saints could be exposed. All these requirements beared on the late works of Titian, naturalistic paintings by Caravaggionists or aestheticizing pictures by the Carracci family.

It is well known that controlling art is utopian and harmful in the long run. Literal application of the obligation introduced by the Council of Trident, going as far as to describe punishments for dissenting artists, could cause impoverishment of the iconography. Some artists were well adapted to the rules that began to reign in art in the period of Counterreformation; for another group of artists this new situation became unbearable. Therefore, it was necessary to achieve balance and restore common sense and a possibility to draw on creative achievements of previous generations. Total removal of nudity from religious art was not possible. In the wi-

der context, disappearance of nudity would be tantamount to rejecting the heritage of antiquity and the Renaissance, which inspired secular and clergy thinkers alike. It would also be necessary to limit the Christian tradition, whose continuity and importance were the subject of discussions during the Council of Trident itself.

BIBLIOGRAFIA

1. Bergerhoff R., *Tycjan*, Warszawa 1979.
2. Blunt A., *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1962.
3. Brown L., *The Genius of Rome 1592-1623*, London 2001.
4. Camon-Nazar J., *Dominico Greco*, T. I, Mardid 1970.
5. Kalenicki M., *Muta Praedicatio. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej*, Warszawa 1999.
6. Lomazzo G.P., *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura, diviso in sette libri*, Milano 1584.
7. Longhi R., *Sui margini caravaggeschi*, "Paragone", 21, 1951.
8. Longhi R., *Studi Caravaggeschi*, t. II, 1935-1969, Firenze 2000.
9. Mancini M., *El Greco Creta gli diede la Vita e i pennelli, Toledo una Patria migliore dove cominciare a ot tenere, con la morte, l'eternità*, [w:] *El Greco. Identità e trasformazione, cura di J.A. Lopera*, Milano 1999.
10. Milantoni G., Cagnacci G., *La scuola di Giudo Reni, cura di E. Negro*, M. Pirondini, Modena 1992.
11. Molanus J., *De historia Sanctorum Imaginum et picturarum* (Lovanium 1570), oprac. F. Baespflug, O. Christin, B. Tassel, Paris 1996.
12. Ottonelli G.D., Berrettini P., *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro* (1652), cura di V. Casale, Treviso 1973.
13. Paleotti G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, [w:] *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma*, t. II, ed. P. Barocchi, Bari 1961.
14. *La peinture napolitaine de Caravage a Giordano: Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, 24 mai – 29 aout 1983, Paris 1983.
15. *Pinacoteca Communale di Faenza, cura di S. Casadei*, C. Casado, Feanza – Ravenna 2007.
16. Pope-Hennessy J., *Italian high Renaissance and Baroque sculpture*, Catalogue volume, London 1963.
17. Scavizzi G., *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla cotroversia tra riformati e cattolici (1500-1600)*, Roma 1982.
18. Steinberg L., *The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion*, New York 1983.
19. Strinati C., *1570-1575. La situazione della pittura a Roma*, [w:] *El Greco. Identità e trasformazione, cura di J.A. Lopera*, Milano 1999.
20. Ważbiński Z., *Il cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626. Mecenate di artisti, consigliere di Pontefici e di Sovrani*, t. II, Firenze 1994.
21. Ważbiński Z., *Amor vincit omnia Caravaggia w oczach współczesnych*, [w:] *Sztuka i erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki* (Łódź, listopad 1994), red. T. Hrankowska, Warszawa 1995.
22. Vaccaro M., *Il Parmigianino e la poesia del disegno*, [w:] *Parmigianiono. I disegni*, eds. S. Beguin, M. di Ciampaolo, M. Vaccaro, Torino – Londra 2000.
23. Vasari G., *Żywot Fra Bartolomea z klasztoru św. Marka, malarza florenckiego*, [w:] *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. IV, tłum. K. Estreicher, Warszawa – Kraków 1985.

24. Vasari G., Żywot *Jana Antoniego z Verzelli, zwanego Sodoma, malarza*, [w:] *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. VI, tłum. K. Estreicher, Warszawa – Kraków 1985.
25. Vasari G., *Żywot Daniela Ricciarellego zwanego Volterrą, malarza i rzeźbiarza*, [w:] *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. VII, tłum. K. Estreicher, Warszawa – Kraków 1985.
26. de Vecchi P., *Michelangelo's Last Judgement*, [w:] *The Sistine Chapel. Michelangelo rediscovered*, ed. C. Pietrangeli, London 1986.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 3 (2/2011)

MATEUSZ SOLIŃSKI

(UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU)

TOŻSAMOŚĆ PIĘKNA I DOBRA W MYŚLI HENRYKA ELZENBERGA

Sformułowanie jednoznacznych definicji określających pojęcia piękna i brzydoty nastręcza estetykom niemało problemów. Wielu współczesnych myślicieli, m.in. Umberto Eco, zaprzecza istnieniu obiektywnych kryteriów wyznaczających zakresy obu pojęć. Wartości piękna i brzydoty zostają sprowadzone do sfery naszych subiektywnych odczuć i opinii. „Pojęcia piękna i brzydoty miały charakter względny w różnych kulturach i okresach historycznych, by zacytować Ksenofanesa z Kolofonu (...): «Jeśliby zaś woły i lwy miały ręce, / żeby mogły malować i prace spełniać jak ludzie, / To by z pewnością konie malować zechciały obrazy / Bogów podobne koniom, a woły – wołom podobne, / Ciała też takie by rzeźbić zechciały, jakie i same / Miałyby kształtem podobne i całą także postawą»”[1] – stwierdza Eco. Włoski pisarz identyfikuje subiektywny proces poznawczy z samą wartością piękna czy brzydoty. U podstaw relatywizmu Eco leży uproszczona i ogólnikowa definicja piękna. Pisarz ogranicza się do ukazania nam czysto estetycznych różnic i podobieństw cechujących wspomniane wartości, nie próbując odszukać tego, co stanowi ich metafizyczną podstawę.

W kontekście rozważań Umberta Eco na szczególną uwagę i przypomnienie zasługuje myśl estetyczna Henryka Elzenberga. Toruński filozof, odwołując się do spuścizny swoich poprzedników, analizuje problem statusu piękna w szerszym, aksjologicznym kontekście. Próbując ustalić zarówno ontologiczną podstawę, jak i zewnętrzny charakter przejawiania się wartości piękna, szuka jego „obecności” w sferze ludzkich czynów.

[1] U. Eco, *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 13-14.

DEFINICJA PIĘKNA W UJĘCIU HENRYKA ELZENBERGA

Henryk Elzenberg nie podaje żadnych precyzyjnych granic, wyznaczających zakres pojęcia piękna. Piękne może być zarówno to, co zmysłowe, jak i to, co niezmysłowe – to, co tylko pomyślane albo wyobrażone. „Piękne są i postępki, i charaktery, i dusze (...), i dowody matematyczne, i budowa matematyki jako całości (...)”[2]. Elzenberg nie twierdzi, tak jak np. św. Bonawentura, że wszystko, co istnieje, zawiera w sobie piękno[3], ale można go zaliczyć do myślicieli opowiadających się za istnieniem piękna metafizycznego, które przejawia się także w przedmiotach fizycznych. Zniszczenie pięknego przedmiotu (jego fizycznej postaci) nie unicestwia piękna w nim istniejącego. Piękno pozostaje, używając platońskiego określenia, w świecie idei. Można powiedzieć, że piękno jest jakością ponadmaterialną. O fakcie tym świadczy sposób, w jaki go doznajemy. Gdy stykamy się z pięknem w przeżyciu kontemplacyjnym (o którym będzie mowa nieco dalej), nieistotne dla nas jest, czy przedmiot naszego przeżycia jest fikcyjny, czy rzeczywisty. „Z postawą kontemplacyjną w ujęciu estetycznym wiąże się (...) obojętność na rzeczywisty lub nierzeczywisty charakter tego, co się kontempluje. Z jednym wszakże zastrzeżeniem: przedmiot na pewno trzeba widzieć jako mniej rzeczywisty, niż się widzi samego siebie”[4]. Piękno nie jest również wyłącznie domeną sztuki. Piękne mogą być przedmioty natury, ludzkie ciało czy chociażby polny kwiat. Zakres pojęcia w rozumieniu Elzenberga jest bardzo szeroki. Praktycznie wszystko, z czym styka się człowiek, zarówno w świecie zewnętrznym, jak i w wewnętrznym świecie przeżyć psychicznych, może być medium piękna. Szeroko rozumiane pojęcie piękna jest dla autora *Kłopotu z istnieniem* tożsame z pojęciem piękna estetycznego. Nie zawęża terminu „piękno estetyczne” do zakresu „piękna zmysłowego”, tak jak czyni to np. Władysław Tatarkiewicz, gdyż sferę tego, co estetyczne, rozumie o wiele szerzej. Jest to konsekwencja Elzenbergowskiej teorii przeżycia estetycznego, które stanowi swoiste kryterium piękna (estetycznego). W przeżyciu estetycznym kontemplacyjnie przeżywamy bądź kontemplujemy to, co piękne. Pogrążając się w kontemplacji, nie dochodzimy do tego, czy piękno, które kontemplowaliśmy, istnieje w materialnym obiekcie, czy w jakiś inny sposób. W danym momencie jest to nieistotne. Substancjalne „rozpoznanie” nie ma miejsca w akcie kontemplacji. Dlatego bardzo niefortunne wydaje się Elzenbergowi sprowadzenie piękna estetycznego do piękna zmysłowego. Pięk-

[2] H. Elzenberg, *O różnicy między „pięknem” a „dobrem”*, [w:] *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń 2005, s. 22.
[3] „Wszystko, co jest bytem, ma jakąś formę, to zaś, co ma jakąś formę, ma zarazem i piękno”. Zob. Św. Bonawentura, II Sent. D. 34 a. 2 q. 3 (Quaracchi, V, 300), [w:] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, Wrocław 1962, t. 2, s. 275.
[4] H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*. *Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1963, s. 451.

nem estetycznym jest każde piękno, które uobecnia się w przeżyciu estetycznym, a to, co wchodzi w obszar przeżycia estetycznego, daleko wybiega poza sferę zmysłowości.

Granica pomiędzy tym, co piękne, a tym, co piękne już nie jest, nie znajduje się zatem w świecie zewnętrznym, lecz leży we wnętrzu człowieka. To on w pewien sposób „decyduje" o tym, co należy uznać za piękne. Mówiąc precyzyjniej, przesądza o tym jego „odczucie" albo – jak powiedziałby Kant – „zmysł smaku". Piękne jest to, co wywołuje określone przeżycia, pewne konkretne stany psychiczne. „«Piękną» tedy nazywamy, jak się zdaje, rzecz jakąś przede wszystkim wtedy, gdy ją oceniamy jako wartościową, i gdy ją w tym samym czasie, z wyraźną świadomością jej wartości, kontemplujemy albo kontemplacyjnie przeżywamy. Przez kontemplację rozumiem pewien rodzaj przedłużonego oglądania, taki mianowicie, przy którym w przedmiot oglądany nie wnikam już dalej poznawczo"[5]. Piękno uobecnia się w tych dwóch stanach. Próbując je opisać, używamy terminu „piękno". Można powiedzieć, że pojęcie to spełnia w tej sytuacji jednocześnie „pewną funkcję ekspresyjno-liryczną"[6]. Powyższą definicję autor *Kłopotu z istnieniem* uszczegółowia jeszcze jedną uwagą. Mianowicie przedmiotem pięknym może być przedmiot, którego w danej chwili nie kontempluję, ale tylko wspominam fakt jego kontemplowania. „W jednej skrótowej formule można te wszystkie wypadki objąć w sposób następujący: przedmiot wartościowy nazywam pięknym wtedy, kiedy go czy to rzeczywiście, czy we wspomnieniu, czy przez antycypację kontempluję albo kontemplacyjnie przeżywam"[7]. Można by Elzenbergowi postawić zarzut, że zakres tego, co piękne, sprowadza do sfery subiektywnych przeżyć jednostki. Każdy człowiek może kontemplować inne przedmioty, inaczej rozumiejąc jakość piękna. Tym sposobem piękno może zostać utożsamione z tym, co „się podoba", i stać się wartością relatywną, zależną od ludzkich gustów. Henryk Elzenberg zdecydowanie przeciwstawia się powyższej tezie. Dla niego wartość piękna istnieje w sposób obiektywny. Jednak mimo obiektywnego istnienia samej wartości piękna jej poznanie, które dokonuje się w subiektywnym przeżyciu estetycznym, nie jest intersubiektywne. To znaczy nie jesteśmy w stanie ocenić, czy dane dzieło sztuki jest piękne, jeśli sami go nie zobaczyliśmy. Doświadczenie piękna wymaga koniecznie bezpośredniego z nim obcowania.

Elzenberg odróżnia subiektywność procesu poznawczego od samego obiektywnego istnienia wartości piękna. Piękno postrzegamy w subiektywnym doświadczeniu, „(...) o pięknie przedmiotu orzekamy «bez pojęcia» na podstawie jego oglądu, jako konkretnego i indywidualnego. Doznajemy «wrażenia»

[5] Idem, *O różnicy między „pięknem" a „dobrem"*, ed. cit., s. 33.
[6] Ibidem, s. 33.
[7] Ibidem, s. 34.

estetycznego i na tej podstawie orzekamy: «ten przedmiot jest piękny»"[8]. Ale w jaki sposób odbiorca może mieć pewność, czy piękno, które dostrzega, jest czymś istniejącym obiektywnie, czy tylko jego subiektywnym przeżyciem, odczuciem niewyrobionego estetycznie „widza". Tym, co ma świadczyć o zetknięciu się z obiektywnie istniejącą wartością piękna, jest proces wartościowania, którego dokonuje odbiorca. „Nie wystarczy mu czuć, chcieć i czynić; zależy mu na tym, by w tym, co czuje, by w tym, co chce i czyni, mieć rację, i racji tej szuka w wartościowaniu"[9]. Jednak zarówno o fakcie „zauważenia", że coś jest piękne, jak i o wartościowaniu tego przedmiotu można powiedzieć, że będą to procesy subiektywne, a wartość piękna nadana danemu przedmiotowi będzie zależna wyłącznie od uposażenia aksjologicznego wartościującej osoby. Stanisław Ossowski wysuwa zarzut, że wszelkie oceny estetyczne odwołują się do przyjętych *a priori* i autorytatywnie objawionych kryteriów wartości[10]. Jednak Elzenberg jednoznacznie stwierdza, że oceny estetyczne są sprawdzalne i podlegają procesowi poznawczemu. Ale jak można oceny estetyczne zweryfikować i orzec, które są właściwe, a które nie? Po pierwsze, istotne są warunki, w jakich odbiorca te sądy wydaje. Oczywiście, bardziej wiarygodna będzie dla nas osoba dokonująca oceny w warunkach fizycznie i psychicznie komfortowych niż odbiorca, którego percepcję zaburzają różne czynniki. Po drugie, i ten argument jest chyba najistotniejszy, o wiarygodności ma decydować zgodność bezstronnych, niezależnych od siebie obserwatorów (stanowiących autorytety), którzy działają w komfortowych warunkach[11]. „Czy w razie podobnej zgodności wszystkich niezależnych od siebie, pracujących w warunkach właściwych sędziów wartości nie mielibyśmy rozsądnego powodu także ich spostrzeżenia przyjąć za swoje?"[12]. Osoba dokonująca oceny musi być również „znawcą" tematu. „Odbiorca musi niewątpliwie być obdarzony wrażliwością estetyczną i mimo wszystko powinien wykazywać przygotowanie teoretyczne do percepcji przedmiotów estetycznie wartościowych"[13] – pisze Lesław Hostyński. Dlatego nie wszystkie oceny wartościujące należy przyjmować za słuszne. Mieczysław Wallis stworzył teorię „przeżyć estetycznie właściwych", która wydaje się być bliska stanowisku Elzenberga. Wallis pisze: „«Przez przeżycie estetyczne właściwe» rozumiemy przeżycie estetyczne wobec pewnego przedmiotu P, w którym odbiorca

[8] L. Hostyński, *Estetyka Henryka Elzenberga. Wstep*, [w:] H. Elzenberg, *Pisma estetyczne*, opracował L. Hostyński, Lublin 1999, s. XI.
[9] H. Elzenberg, *Estetyka jako dyscyplina wartościująca*, [w:] *Wartość i człowiek...*, op. cit., s. 59.
[10] Zob. S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966, s. 268-276.
[11] Elzenberg nie wyjaśnia nigdzie, co rozumie przez „właściwe warunki pracy", możemy tylko się domyślać, że chodzi mu o warunki zapewniające pełne przeżycie kontemplacyjne ocenianego przedmiotu (tzn. odpowiednia temperatura, oświetlenie itp.).
[12] H. Elzenberg, *Estetyka jako dyscyplina wartościująca*, ed. cit., s. 64.
[13] L. Hostyński, *Henryka Elzenberga teoria przeżyć estetycznych*, [w:] *Henryk Elzenberg (1887-1967). Dziedzictwo idei. Filozofia – aksjologia – kultura*, red. W. Tyburski, Toruń 1999, s. 131.

aktualizuje wszystkie istotne możliwości estetyczne przedmiotu P i w którym działanie przedmiotu P na odbiorcę nie jest zmodyfikowane przez «tło» tego przedmiotu, przez działanie osób postronnych lub przez pewne stany lub dyspozycje odbiorcy”[14].

Z pojęciem piękna jako wartości łączy się również pojęcie powinności, ponieważ piękno w systemie Elzenberga jest wartością perfekcyjną. Wartość perfekcyjna to wartość sama w sobie, którą realizujemy z uwagi na nią samą, a nie ze względu na doraźną korzyść, która byłaby wynikiem realizacji tej wartości. Jest to wartość, która wręcz domaga się urzeczywistnienia. „Dana wartość perfekcyjna, czy da się, czy nie da urzeczywistnić, w zasadzie p o w i n n a być urzeczywistniona”[15]. Wynika stąd, że piękno jest wartością, która powinna być urzeczywistniana, i to w sposób bezinteresowny[16]. Jest to wartość, która nas w pewien sposób zobowiązuje. Przedmiot posiadający wartość perfekcyjną to przedmiot taki, jaki powinien być. Tę wewnętrzną powinność trafnie przedstawia Władysław Stróżewski. Człowiek w zetknięciu z pięknym obrazem, intuicyjnie czuje piękno, z którym obcuje. Posiada przy tym świadomość, że najdrobniejsza zmiana w układzie barw czy kształtów pozbawiłaby obraz jego piękna. Dzieło musi koniecznie pozostać takie, a nie inne. Można zatem dwukrotnie użyć słowa powinność. Wartość piękna powinna zostać urzeczywistniona (powinność w sensie zewnętrznym) i powinna być w zetknięciu z odbiorcą taka, a nie inna (powinność wewnętrzna). „Wydaje się (...), że wśród jakości, które determinują wartość estetyczną jakiegoś przedmiotu, wyodrębnić należy jakieś stałe i zmienne (...). Otóż taka stała, która narzuca się chyba w każdym przedmiocie pięknym, to znamię k o n i e c z n o ś c i. Polega ono na tym, że poszczególne elementy, układy i jakości tego przedmiotu nie mogą «być inaczej», że najmniejsza zmiana, która by się wśród nich dokonała, doprowadziłaby do zmiany bądź utraty tej wartości, która aktualnie przedmiotowi przysługuje. Mamy tu więc do czynienia ze swoistym wewnętrznym n a p i ę c i e m przedmiotu pięknego, napięciem tak skrajnie granicznym, że wyższy jego stopień jest już nie do pomyślenia, jakiś «niższy» zaś, czy po prostu inny, doprowadziłby do kategorialnej zmiany estetycznej wartości (jakości) owego przedmiotu”[17].

---

[14] M. Wallis, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949*, Kraków 1968, s. 56.
[15] H. Elzenberg, *Pojęcie wartości perfekcyjnej*, [w:] *Wartość i człowiek*..., op. cit., s. 18.
[16] Elzenberg jako perfekcjonista posuwa się do twierdzenia, że cenimy piękno wyłącznie ze względu na nie samo, że obcujemy z pięknem tylko dla wrażeń czysto estetycznych i również że artysta – twórca piękna – zawsze za jedyny cel stawia sobie zrealizowanie perfekcyjnej wartości piękna, pomijając wszelkie możliwe odniesienia dydaktyczno-społeczne, które mogą pojawić się jedynie w sposób zupełnie przypadkowy. Tadeusz Szkołut określa to stanowisko mianem tzw. „estetyzmu samowystarczalności piękna w postaci niehedonicznej”, zauważając jednocześnie, że Elzenberg pomija istotny fakt, który wcale nie burzy spójności jego systemu, że odbiorcy, jak i twórcy piękna, często przybierają postawę hedonizmu, dydaktyzmu czy też intelektualizmu estetycznego. Zob. *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918-1939*, red. S. Krzemień-Ojak i W. Kalinowski, Warszawa 1975, s. 197-199.
[17] W. Stróżewski, *Istnienie i wartość*, Kraków 1981, s. 332.

Podsumowując, zdaniem Elzenberga, piękne mogą być również przedmioty niezmysłowe. Medium piękna może być cała otaczająca człowieka rzeczywistość. Dostrzeżenie piękna jest procesem subiektywnym, jednak łączy się z aktem wartościowania, który jest weryfikowalny i obiektywnie sprawdzalny. Piękno spełnia funkcję ekspresyjno-liryczną i jest wartością perfekcyjną, którą cechuje wewnętrzna konieczność.

TOŻSAMOŚĆ PIĘKNA I DOBRA

Stanowisko tożsamościowe może, według Elzenberga, przybrać dwie postacie: merytoryczną i formalną. Teza merytoryczna mówi, że dobro i piękno to nie to samo, ale ta sama cecha czyni przedmioty dobrymi i pięknymi. Posiadają tę samą cechę wartościotwórczą. Jednak Elzenberg uchyla się od analizy tego stanowiska i koncentruje się na uzasadnieniu tezy formalnej, która utrzymuje, że to, co obiektywne, w obu pojęciach jest tożsame. Różnica między nimi jest natury subiektywnej. To znaczy, że oba pojęcia są w przedmiocie tożsame, różne są zaś podmiotowo – co innego zwykliśmy nazywać pięknym, a co innego dobrym. Elementem różnicującym jest „czynnik subiektywny: nasza własna postawa wobec wartości, w chwili gdy ją nazywamy «pięknem» lub «dobrem» (...). Co prawda sama postawa oceniająca jest jedna, czy w wyniku oceny orzekamy, że coś jest «dobre», czy że jest «piękne»; zajęciu jednak postawy oceniającej mogą towarzyszyć raz takie, drugi raz inne dodatkowe procesy psychiczne, i zależnie od tego, jakie one będą, sąd nasz sformułujemy w słowie *dobry* albo w słowie *piękny*”[18].

Piękno i dobro łączy pojęcie wartości. Piękno i dobro są dwoma aspektami jednej wartości perfekcyjnej (nie ma różnicy w stopniu powinności, oba rodzaje wartości są jednakowo bezwzględne, w równej mierze domagają się urzeczywistnienia). Mają wspólny korzeń w wartości. Nie można oddzielić piękna – wartości estetycznej – od dobra – wartości etycznej – i od prawdy – wartości poznawczej. Wszystkie te pojęcia łączy wartość jako podstawa ich istnienia, ich ontologiczny status. Trzeba jednak zaznaczyć, że dobro może być tożsame z pięknem tylko wówczas, gdy rozumiane jest jako wartość ostateczna czy własna, tzn. taka wartość, dla której racją istnienia nie jest wartość żadnego innego przedmiotu. Obiektywna tożsamość statusu piękna i dobra łączy się z subiektywną różnicą ich percepcji. „W sensie ontologicznym te dwie wartości są tożsame, nie są natomiast tożsame w sensie epistemologicznym ani także w sensie psychologicznym. Poznanie piękna odbywa się przez kontemplację, a poznanie dobra przez wolę”[19]. Innymi słowy, różnicę między obiema wartościami Elzenberg upatruje w sposobie „odnoszenia się” bądź „ujmowania”. „Uznanie warto-

[18] H. Elzenberg, *O różnicy między „pięknem” a „dobrem”*, ed. cit., s. 32.
[19] L. Hostyński, *Estetyka Henryka Elzenberga. Wstęp*, [w:] H. Elzenberg, *Pisma estetyczne*, ed. cit., s. XI.

ści za piękno lub dobro jest uzależnione od postawy psychicznej oraz punktu widzenia odbiorcy. Rzecz nazywamy «piękną», gdy oceniamy ją jako wartościową, tzn. «taką, jaka powinna być», i gdy jednocześnie z wyraźną świadomością jej wartości kontemplujemy ją albo kontemplacyjnie przeżywamy. «Dobrą» natomiast określamy rzecz wartościową, rozpatrywaną jako przedmiot chcenia"[20]. Piękno w danym przedmiocie przeżywamy inaczej niż dobro, zachodzą w nas inne procesy psychiczne i dlatego raz mówimy o przeżyciu piękna, a innym razem o przeżyciu dobra. Gdyby człowiek nie postrzegał rzeczywistości na swój indywidualny i subiektywny sposób, piękno i dobro niczym dla niego by się nie różniły. Wartość perfekcyjna poznawana w postawie etycznej określana jest mianem dobra, w postawie estetycznej – piękna. Dlatego tak trudno byłoby podać jedną uniwersalną formułę dla obu pojęć, która obejmowałaby wszystkie przypadki ich występowania. O subiektywnym wymiarze percepcji wartości (w tym wypadku wartości piękna) świadczy też jej emocjonalny charakter. „Elzenbergowskie przeżycie estetyczne ma naturę emocjonalną. Jest ono procesem, który w różnych stanach ma różny stopień natężenia uczuciowego, od przedłużonego oglądu do zapomnienia o sobie i zatracenia się w przedmiocie"[21]. Najsilniejszym ze stanów uczuciowych występujących podczas kontemplacji piękna jest miłość. Trudno chyba o bardziej subiektywny stan emocjonalny. „(...) równolegle z miłością rodzi się w kontemplacji świadomość: to jest piękne. Świadomość piękna i miłości, jako równoległe, zlewają się w pewną całość. Dlatego można sensownie – choć nieściśle – mówić o «miłości piękna», chociaż właściwie jest to tylko miłość kontemplowanych przedmiotów wartościowych lub nawet cech wartościotwórczych, które w tym samym kompleksie przeżyciowym uświadamiamy sobie jako piękne"[22]. Piękno staje się wartością, która uobecnia się w człowieku i przez człowieka za sprawą miłości. Piękno jest jej kształtem. Myśl tę trafnie wyraża Cyprian Norwid w poemacie *Promethidion*:

„Cóż wiesz o p i ę k n e m?..."
...„KSZTAŁTEM JEST MIŁOŚCI" –
(...)

K s z t a ł t e m m i ł o ś c i p i ę k n o j e s t – i t y l e,
Ile ją człowiek oglądał na świecie,
W ogromnym Bogu albo sobie – pyle,
(...)

[20] T. Szkołut, *Poglądy estetyczne Henryka Elzenberga*, [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918-1939*, op. cit., s. 195-196.
[21] L. Hostyński, *Estetyka Henryka Elzenberga. Wstep*, [w:] H. Elzenberg, *Pisma estetyczne*, ed. cit., s. XIX.
[22] H. Elzenberg, *Motywacja etyczna*, „Studia Filozoficzne" 1968, nr 12, s. 17.

Tyle o pięknem człowiek wie i głosi –
Choć każdy w sobie cień p i ę k n e g o nosi
I każdy – każdy z nas – tym p i ę k n a p y ł e m[23].

Łącząc piękno z dobrem, Elzenberg daleki jest od postawy moralizatorstwa w sztuce. Niechętnie patrzy na redukowanie zjawisk artystycznych do kwestii etycznych[24]. Jego stanowisko prędzej można by określić mianem estetyzmu etycznego niż moralizmu estetycznego, przy czym kolejność tych terminów jest bardzo istotna. Elzenberg, będąc daleki od moralizatorstwa, w aksjologii szczególną uwagę zwraca na czynnik estetyczny. Sam określa swój „system" jako „perfekcjonizm z przewagą elementu estetycznego". Choć uważa dobro i piękno za równorzędne aspekty jednej wartości perfekcyjnej, jest skłonny zaakceptować pewną wyższość wartości piękna, „(...) bo jeśli «pięknem» jest wartość, którą kontemplacyjnie przeżywam, a «dobrem» – wartość, którą chcę kontemplacyjnie przeżywać, to wolno wtedy powiedzieć: «dobrem jest wartość, co do której dopiero pragnę, by dla mnie stała się pięknem»"[25]. Takie ujęcie omawianej relacji oznaczałoby nadrzędność wartości piękna. Jest to ewentualność, której Elzenberg ostatecznie nie wyklucza.

Związek piękna i dobra objawia się również poprzez ludzkie działanie. Człowiek, realizując bądź pragnąc zrealizować jedną wartość (piękno lub dobro), automatycznie urzeczywistnia drugą. Dążenie do piękna, niezależnie od rezultatu, moralnie doskonali. „Piękno zdobywane przez artystę w heroicznym trudzie (...) z nie mniejszym wysiłkiem odkrywane przez odbiorcę służy zbliżeniu do wyższych, idealnych celów, o których z góry wiadomo, że są nieosiągalne. Mimo to dążenie do nich nie jest całkowicie bezużyteczne, gdyż «moc dokonywanych wysiłków» pozostawia niezatarte ślady w psychice człowieka. W trakcie tej «walki» o piękno jednostka osiąga rezultat niezamierzony, a jednak niezwykle wartościowy – własną czystość, godność, doskonałość wewnętrzną"[26]. Człowiek, poszukując piękna, „staje się lepszy", dociera do dobra. Z drugiej strony, podnosząc własne kwalifikacje moralne, łatwiej docieramy do sfery wartości estetycznych. Dążenie do piękna moralnie ubogaca, a duchowy rozwój zbliża do piękna. Te dwa procesy wzajemnie się przenikają. Piękno okazuje się być nierozerwalnie złączone z dobrem, a dobro z pięknem. Pozytywny wpływ piękna wynika też stąd, że obcowanie z pięknem zobowiązuje

[23] C.K. Norwid, *Promethidion*, w. 107, 108, 114-120, [w:] *Pisma wybrane*, wybrał i opracował J.W. Gomulicki, Warszawa 1968, t. 2, s. 214.
[24] „Nie jestem zwolennikiem koncepcji, według której zbliżenie między sztuką a sferą etyczną miałoby (...) przybierać formę redukcji zjawiska artystycznego do etycznego. Zaliczyłbym się natomiast do zwolenników samego zbliżenia (...)". H. Elzenberg, *Etyczny charakter sztuki*, [w:] *Pisma estetyczne*, ed. cit., s. 30.
[25] Idem, *O różnicy między „pięknem" a „dobrem"*, ed. cit., s. 36-37.
[26] T. Szkołut, *Poglądy estetyczne Henryka Elzenberga*, [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918-1939*, op. cit., s. 206-206.

człowieka do rozwoju duchowego, do podnoszenia własnego poziomu moralnego, bo kto raz zetknął się z wyższymi wartościami (w tym przypadku z wartością estetyczną – pięknem), ten czuje się zobowiązany do troski o ich nieustanną obecność; „(...) kto się zna na wyżynach, powinien – i ten obowiązek ciąży na nim bardziej niż na kimkolwiek – sam stać się istotą wysoką; nie wolno mu, najwyraźniej nie wolno, hodować w sobie tej dysproporcji między poznaniem a bytem, między dobrem, z którym obcuje i na którym się «zna», a własnym czy to złem, czy to po prostu przeciętnością i nijakością”[27]. Dążenie do doskonałości moralnej jest nieustannym zmaganiem się z własną, ułomną naturą, rezygnowaniem z wartości niższych na rzecz wyższych. „Wyrzeczenie się, wyrażające [się] w aktywnych formach samoprzezwyciężania, wymaga największego wysiłku, gdyż polega na pokonaniu instynktu samozachowawczego, przeciwstawieniu się własnej biologicznej naturze, prowadzącym do panowania istoty duchowej w człowieku. Trud i wysiłek wnoszony w to dzieło jest heroizmem”[28]. Elzenbergowska etyka wyrzeczenia przypomina średniowieczną postawę gloryfikacji piękna duchowego – piękna ludzkiego wnętrza. Człowiek wieków średnich piękno zmysłowe (dostrzegając jego wielką wartość) traktował jedynie jako drogę do piękna duchowego. Wyrzekał się go, jak i całej zmysłowej „strony” swej natury, koncentrując się na tym, co nadzmysłowe. Podobnie Elzenberg, choć nigdzie nie mówi tego wprost, nie traktuje piękna zmysłowego jako celu samego w sobie. Piękno zmysłowe stanowi rodzaj symbolu-przejścia. Zaś dotarcie do tego, co ponadzmysłowe, koniecznie musi oznaczać konflikt z własną ludzką naturą. „Doskonalenie bowiem to heroiczny proces wykorzeniania błędów i złych skłonności, to ciągłe zmaganie się z samym sobą, gdyż *człowiek jest czymś, co musi być przezwyciężone*”[29]. Jednocześnie człowiek, który nie dąży do doskonałości moralnej, nie jest w stanie właściwie percypować wartości. Nie jest zdolny przejąć się ani wartością dobra, ani piękna. Pozostaje na nie głuchy. „W przekonaniu filozofa doskonalenie się moralne jest ponadto nieodzownym warunkiem przebicia się do świata wartościowego. Tym, co pozwala poznać świat jako wartościowy, jest bowiem wartość osobista poznającego (...), pierwszą zatem rzeczą jest osiągnięcie określonego poziomu wartości własnej”[30]. Ktoś, kto pozostaje moralnie zdeprawowany, nie potrafi tak naprawdę poznać wartości piękna. Nie jest w stanie wykorzystać piękna jako narzędzia służącego nieprawym celom, bo go nie posiada. „Mimo wszystko jednak nie możemy mówić o ambiwalentnym charakterze piękna. Gdy działa samo w sobie, zawsze pociąga ku górze, niekiedy nawet ku wartościom, które przekraczają je samo. Użyte wyłącznie jako narzędzie przestaje być *de facto* sobą. Ale tak sa-

[27] H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*..., ed. cit., s. 300.
[28] W. Tyburski, *Głos do biografii twórczej Henryka Elzenberga*, [w:] *Henryk Elzenberg (1887--1967. Dziedzictwo idei. Filozofia – aksjologia – kultura*, red. W. Tyburski, Toruń 1999, s. 30.
[29] Ibidem, s. 31.
[30] Ibidem, s. 32.

mo dzieje się przecież także z dobrem”[31] – pisze Władysław Stróżewski, trafnie ujmując Elzenbergowski perfekcjonizm estetyczny. Innymi słowy, piękno nie może prowadzić do zła. Choć jednocześnie trzeba podkreślić, że doświadczenie piękna nie jest zarezerwowane wyłącznie dla osób o wysokiej kulturze duchowej. Wręcz przeciwnie: kontakt z pięknem, choć wymaga pewnego przygotowania, ukazuje człowiekowi jego własne braki. „Przeżycie estetyczne to nie przyjemność. To szczęście, przy tym szczęście bolesne. Bo szczęściem jest się zetknąć z pięknością, ale bólem – poczuć własną swą małość”[32]. Dostrzeżenie dysproporcji między percypowanym pięknem a własną osobą mobilizuje człowieka do działania. Postrzeganie wartości piękna nie jest przywilejem ludzi moralnie nienagannych, ale tę czystość ma dopiero pomóc osiągnąć.

Związek między pięknem a dobrem, automatyzm występowania dobra w momencie pojawiania się piękna i odwrotnie jest jeszcze jednym potwierdzeniem ich tożsamości w sferze obiektywnej. Tożsamość obiektywna dobra i piękna przejawia się tym, że artysta, tworząc piękne dzieło, będzie oddziaływał nie tylko na zmysły odbiorcy. Ponieważ piękno i dobro są „u źródeł” tym samym, dostrzeżenie piękna będzie wiązało się z doświadczeniem dobra. Obiektywna tożsamość piękna i dobra powoduje, że pomimo dzielącej ich subiektywnej różnicy, ich występowanie jest wzajemnie zdeterminowane. Papież Jan Paweł II określał tworzenie piękna – sztukę i moralne postępowanie – mianem dwóch ludzkich sprawności, powiązanych i jednocześnie oddzielonych. „Istotne jest, aby dostrzec odrębność, ale także powiązanie tych dwóch aspektów ludzkiego działania. Odrębność jest oczywista. Czym innym jest sprawność, dzięki której każdy człowiek staje się sprawcą swoich czynów, odpowiedzialnym za ich wartość, czym innym zaś jest sprawność, dzięki której człowiek jest artystą – to znaczy umie działać odpowiednio do wymogów sztuki (...). Chociaż to rozróżnienie ma fundamentalne znaczenie, nie mniej istotne jest też powiązanie między tymi dwoma sprawnościami – moralną i artystyczną, które wzajemnie bardzo głęboko się warunkują”[33].

Podsumowując, możemy stwierdzić, że dla Elzenberga tożsamość dobra i piękna ma charakter przedmiotowy, tzn. obie wartości są obiektywnie tym samym. Stanowią dwa różne aspekty jednej wartości perfekcyjnej, która jest ich wspólnym korzeniem. Inaczej mówiąc, są ontologicznie tożsame, różnią się za to w sensie epistemologicznym i psychologicznym. Inne stany psychiczne towarzyszą człowiekowi, gdy poznaje dobro, a inne, gdy poznaje piękno, pomimo ich obiektywnej tożsamości. Różnica, którą dostrzegamy między nimi, jest wynikiem subiektywnej percepcji. Płynie stąd wniosek, że postrzeganie wartości ma emocjonalny charakter, w którym dodatkowo uwidacznia się nasza głęboko subiektywna i indywidualna postawa. Ponadto stanowisko Elzenberga, dalekie

[31] W. Stróżewski, *W kręgu wartości*, Kraków 1992, s. 169.
[32] H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*..., ed. cit., s. 143.
[33] Jan Paweł II, *List do artystów*, „L'Osservatore Romano” 2000, nr 4.

od moralizatorstwa w dziedzinie estetyki, można określić mianem estetyzmu etycznego. Dążenie do piękna zbliża człowieka do dobra – moralnie go doskonali, zaś duchowy rozwój uwrażliwia go na piękno. Z drugiej strony człowiek moralnie nieprawy nie jest w stanie prawdziwie poznać świata wartości, dlatego też autentyczne piękno może służyć tylko dobru.

Henryk Elzenberg dążył do jasnego i precyzyjnego określenia, co znaczą takie pojęcia jak „dobro", „piękno" czy „prawda". Wierzył, że są to terminy ciągle potrzebne, odsyłające nas do konkretnych, nieustannie obecnych w naszym codziennym życiu wartości. Traktowanie wartości piękna i dobra jako subiektywnych odczuć równoznaczne było dla Elzenberga z pozbawieniem ludzkiego życia tego, co w nim najistotniejsze. „Właściwie nie wątpię, że w sprawach aksjologicznych mam słuszność, że słuszny jest ten perfekcjonizm, który – nie bez nawiązania do licznych rasowych myślicieli – wyznaję, i że te aksjologiczne terminy («dobro», «piękno» itp.) rzeczywiście na coś wskazują i nie dadzą się wyrugować, jak by tego chcieli naturaliści (dziś, jak czytam, także i inni, od naturalizmu dalecy). Ale są chwile, kiedy mi się wydaje, że to właśnie ten perfekcjonizm skazuje człowieka na słabość: bo, ukazując cel, jednocześnie odbiera co silniejsze motywy dążenia (te hedonistyczne, utylitarne). No i to uwikłanie w sprzeczności między zbyt ambitnym programem a faktyczną realizacją, gdzieś aż do granic, gdzie się zaczyna obłuda – grzech, od którego «nierasowi» tak wspaniale są wolni"[34]. Filozof widział jednocześnie pewną utopijność swojej myśli, trudność w jej konsekwentnej realizacji w świecie doczesnych pragnień i dążeń. Wbrew naturalizmowi i coraz modniejszemu relatywizmowi pozostał do końca wierny swoim idealizującym poglądom. Za wartości szczególnie ważne uznał piękno i dobro. Pragnąc przeciwstawić się wszechobecnej tendencji do nadawania relatywizującej wieloznaczności wszelkim wartościom, Elzenberg chciał ukazać nierozerwalny związek między pojęciem dobra i piękna, udowodnić, że wartości piękna i dobra mają jasno określone konotacje i nie można ich dowolnie używać do własnych, partykularnych celów. Bronił tezy, że wspomniane wartości są ciągle obecne w życiu ludzkim i niezbędne do jego właściwego rozwoju. Wątpiąc w sens przemian dziejowych, w sens tworzenia kultury, ludzkie powołanie widział w twórczym rozumieniu i realizacji wartości dobra i piękna. Przez całe swoje życie starał się potwierdzać ich obiektywny status, zastanawiając się nad ich absolutnym charakterem. „Czy wartości są czymś absolutnym? W każdym razie ja swego życia nie chcę mieć czym innym jak tylko walką, najprzód o poznanie, a potem o wytwarzanie wartości"[35]. Czy można krytykować go, że idealizował charakter wartości piękna i dobra? Widział w nich, a w szczególności w wartości piękna, możliwość nadania sensu ludzkiej egzystencji, wielokrotnie traconego przez lata przeżytych wojen i okupacji. „Bez piękna (oczywiście nie tylko zmysłowego) świat jest mało potrzebny,

[34] H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*..., ed. cit., s. 254.
[35] Ibidem, s. 67.

odrobina natomiast piękna wystarcza, by go usensownić"[36]. Nie do przyjęcia była dla niego postawa Tadeusza Kotarbińskiego, który był gotowy zgodzić się na świat bez piękna, o ile nie byłoby w nim też brzydoty[37]. Swój „system" Elzenberg określał jako „perfekcjonizm z przewagą elementu estetycznego".

Jeden z bohaterów powieści Fiodora Dostojewskiego, książę Myszkin, przepojony ideą czynienia dobra wypowiada znamienne słowa: „piękno zbawi świat". Jest to postać tragiczna – jego altruizm pozostaje niezauważony, szczerość wyśmiana. Szlachetność nie zostaje doceniona, ale nie osłabia to ani trochę jego wiary w człowieka i uzdrawiającą moc piękna i dobra. Stanowisko Elzenberga bliskie jest postawie bohatera *Idioty*. Jest to opór wobec zła i heroiczna postawa pomimo wrogości świata materii. „Etyka jest nauką o mężnym zachowaniu się wobec bytu" – napisał w 1922 roku Henryk Elzenberg. Autor *Kłopotu z istnieniem* wierzył, że jedyną skuteczną bronią przeciw niegodziwości świata jest naiwna szlachetność i uczciwość – wartości pozornie bezużyteczne dla człowieka goniącego za doczesnym sukcesem, ale jednocześnie wartości, które wiernemu ich głosicielowi przynoszą moralne zwycięstwo w momencie całkiem nieoczekiwanym.

ABSTRACT

The article discusses the thoughts of Henryk Elzenberg on the nature of beauty and good as well as on their mutual relations. The definition of beauty given by the Polish philosopher points out that this notion exceeds greatly the scope of material beings. Although the perception of beauty as a process is subjective, it is inevitably associated with an act of evaluation which can be measured objectively. Furthermore, apart from performing an expressive and lyrical function, beauty itself is a perfect value, marked with its inner necessity. As a consequence, Elzenberg advances the thesis about the subjective identity of beauty and good which constitute two aspects of one perfect value, the only difference between them being of epistemological and psychological nature.

BIBLIOGRAFIA

1. Eco U., *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Poznań 2005.
2. Elzenberg H., *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1963.
3. Elzenberg H., *Motywacja etyczna*, „Studia Filozoficzne" 1968, nr 12.
4. Elzenberg H., *Pisma estetyczne*, opracował L. Hostyński, Lublin 1999.
5. Elzenberg H., *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń 2005.
6. Elzenberg H., *Z historii filozofii*, wybór, opracowanie i wprowadzenie M. Woroniecki, Kraków 1995.
7. Elzenberg H., *Z filozofii kultury*, wybór, opracowanie i wprowadzenie M. Woroniecki, Kraków 1991.

[36] Idem, *Z filozofii kultury*, ed. cit., s. 306.
[37] Zob. ibidem, s. 306.

8. *Henryk Elzenberg (1887-1967). Dziedzictwo idei. Filozofia – aksjologia – kultura*, red. W. Tyburski, Toruń 1999.
9. Jan Paweł II, *List do artystów*, „L'Osservatore Romano" 2000, nr 4.
10. Norwid C.K., *Myśli*, wybór K. Tur, Białystok 1993.
11. Norwid C.K., *Promethidion*, [w:] *Pisma wybrane*, wybrał i opracował J.W. Gomulicki, Warszawa 1968, t. 2.
12. Ossowski S., *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966.
13. Stróżewski W., *Istnienie i wartość*, Kraków 1981.
14. Stróżewski W., *W kręgu wartości*, Kraków 1992.
15. *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918-1939*, red. S. Krzemień-Ojak i W. Kalinowski, Warszawa 1975.
16. Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, Wrocław 1962.
17. Wallis M., *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949*, Kraków 1968.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 3 (2/2011)

MIKOŁAJ LEWICKI

(UNIWERSYTET WROCŁAWSKI)

O JEANA PAULA SARTRE'A PROJEKCIE CZŁOWIEKA W SYTUACJI

WSTĘP

Pojęcie projektu jest konstytutywne dla rozumienia Sartre'owskiej koncepcji wolności człowieka. Czytelnik głównego dzieła francuskiego filozofa, *Bytu i nicości*, z łatwością dostrzeże, iż projekt jest jakoby dopełnieniem sensu wolności na planie „ontologii fenomenologicznej" tegoż dzieła. Literatura przedmiotu dostarcza jego kompleksowej, „kompletnej" krytyki, a ściślej – niekonsekwencji dualizmu antropologicznego, stanowiącego osnowę *Bytu i nicości*. Zwraca między innymi szczególną uwagę na problem antynomii istnienia „absolutnej" wolności człowieka wobec istnienia absolutnego bytu. Możemy tu mówić o sprzeczności między wolnością a logicznym prymatem determinującej natury bytu, na który zespalają się wszelkie warunki ludzkiej egzystencji zwane przez Sartre'a „sytuacją". Innymi słowy, sytuacja człowieka jako faktyczność jego bytu jest tym, od czego człowiek nie może być wolny, a fakt jego wolności znosi się sam. Sartre'owska formuła, „iż człowiek jest projektem człowieka", jest pewnym 'katalizatorem' owego problemu na gruncie antropologicznej ontologii *Bytu i nicości* jako jej konsekwencja.

Jeżeli człowiek według Sartre'a jest wolnością, to najpierw jest bytem wolności. Wolność jest przede wszystkim sensem bytu człowieka jako autoreferencyjnej świadomości sensu, który konstruuje on przez poznanie znaczenia świata. Człowiek komunikuje się ze światem, rozumie ten świat, bo jest możliwością rozumienia znaczenia. Gdy dorasta, poznaje i wie „cokolwiek" poprzez samoświadomość jako świadomość niebycia światem i Innymi. Samo to bycie

świadomości jako niebycie światem jest dla Sartre'a ontologiczną wolnością od bytu. Jej sens – właśnie ontologiczny – Sartre nazywa nicością bytu, nicością „fenomenalistyczną", źródłem sensu zerwania z wszelkim bytem, jego negacją czy „nicościowaniem"[1], także źródłem wszelkiej „możliwości sensu", która z antropomorficznej konieczności nie może być immanentna bytowi, światu. W tym świecie człowiek w swej jedności psychosomatycznej jest „dziurą ontologiczną". I choć Sartre przyznaje, że ontyczną podstawą sensu bytu jest byt-w-sobie, to istnieje on tylko dzięki wolności samoświadomości – bytowi-dla-siebie.

Jedność polega na samym w sobie życiu człowieka, natomiast rozumienie tego życia na byciu po trosze dla-siebie i w-sobie, przy czym w żadnym momencie nie są one tożsame. Wynika to z samej możliwości jakiegoś rozumienia swojego życia, inaczej: z wolnego projektowania „fakultatywnego" rozumienia życia wobec zastanego (ciągle) życia w-sobie – bytu człowieka. I tak projektujące dla-siebie (samoświadomość) nie jest tym, czym jest – w-sobie, ponieważ nieustannie transcenduje swą bytową faktyczność przez samą samoświadomość własnego życia. Mówiąc językiem Heideggera, człowiek wyprzedza samego siebie[2]. Dzieje się tak dlatego, że człowiek jest czasowym sposobem bycia w deseniu bytu, który po prostu (tylko) jest (teraz). Świadomość (przeżywania) czasu, jak gdyby czas był identyczny z człowiekiem[3], to nic innego jak ontologiczna wolność, negująca byt, gdyż „nie jest". Samoświadomość (wolność) to projekcja bytu w przyszłość, która porzuca przeszłość – faktyczność (byt-w-sobie), na przykład wszelkie fenomeny takie jak: charakter, osobowość, zdrowie czy relacje z innymi, wartości etc. Sartre'owi chodzi o to, że są one każdorazowo wybierane w procesie świadomego życia, a i taka supozycja petryfikuje człowieka w byt. To znaczy w sens jego bytu jako bytu.

Niewątpliwie człowiek nie zrywa ze swoim bytem, przeszłością w pełni. Jest nią na sposób niebycia nią. Gdyby sens bytu człowieka zamykał się, jak twierdzi Sartre, w opisie biologii, neurofizjologii i socjologii, redukcjonizm ów zredukowałby człowieka do automatu, który nie miałby o sobie żadnej wiedzy – niczego by nie rozumiał, nie będąc intencjonalną konstytucją wszelakiego sensu.

[1] Realność, jaką Sartre przypisuje nicości, M. Kowalska wprost określa realnością metafizyczną, która nie jest jedynie sensem, zjawiskiem, lecz: „metafizyczną istotą aktów świadomych, jako ich realna «zawartość», jako sposób istnienia". Por. M. Kowalska, *W poszukiwaniu straconej syntezy. J.P. Sartre i paradygmaty filozoficznego myślenia*, Warszawa 1997, s. 39. W innym miejscu zaś autorka pisze, że nicość nie jest tym samym co obiektywność bytu-w-sobie, rozumiana jako ontyczna realność – niezależna od świadomości. Por. Eadem, *Jean-Paul Sartre: problem nicości*, , Białystok 1991, s. 113. Rozważając oba tropy interpretacji, obiektywność nicości możemy uznać za obiektywność ontologiczną (jako sposób bycia świadomości) w tym znaczeniu, iż jest to ludzka obiektywność świadomości (subiektywności) jako źródła wszelkich sensów. Zatem „nicość" jest tu warunkiem możliwości sensu tego, co w ogóle obiektywne.

[2] Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007, s. 425-436.

[3] Por. L. Kołakowski, *Filozofia egzystencji i porażka egzystencji*, [w:] *Filozofia egzystencjalna*, red. L. Kołakowski, K. Pomian, Warszawa 1965, s. 16.

A jednak sens jest możliwy dzięki „ubytowieniu" człowieka, dzięki faktyczności w którą jego świadomość została „wrzucona" i którą w jakiś sposób jest, ale to „jest" należy rozumieć inaczej, jako zdolność, potencjalność i wybór, czyli to, co ontologia neguje jako „jest". Świadomość dopiero „ma być", bo jest możliwością bytu. Warunki narodzenia, socjalizacji, geny etc., to wszystko, co jest i jest w-sobie i to, czym jest, jest przeszłością i nie może nie mieć istotnego wpływu na działanie wolności. Lecz czy te warunki jako sytuacja człowieka, czy też po prostu „światowość", wykluczają samą wolność? V. Frankl wskazywał, że choć warunki te mają istotny wpływ na ludzką wolność, to nie są absolutnymi determinantami; stanowią „energię" (jak np. popędy) wolności i poczucia sensu, czynią człowieka zdolnym do rozumienia i samotworzenia swojego fakultatywnego życia[4], człowiek je „po to wykorzystuje". Podobnie Sartre, uznaje je za warunki możliwości realizacji wolności.

Sytuacja zostaje pojęta przez człowieka jako zastana, gdy refleksja obejmie fakt, iż sytuacyjność bytu ludzkiego jako sens jest jego świadomością sytuacji. Świat determinujący charakter ludzkich możliwości przez jawiącą mu się dotychczasową określoność sensu zostawia przestrzeń na wolność tych możliwości – wolność do (tych) sytuacji. Sytuacja człowieka jest wszakże ograniczona, dla Sartre'a nie ma nieograniczonej wolności. Świadomość sytuacyjnego projektowania, na przykład z uwagi na bycie ograniczonym przez inne wolności, nie niweluje ontologicznej świadomości człowieka, którą jest pewna niezbywalność faktu, iż człowiek ma być, dopóki jest. Skończone możliwości człowieka podlegają wolnej „interpretacji"[5]: skoro „mam być", zawsze mogę siebie i „coś" zmienić, ta możliwość jest pewną koniecznością, na którą człowiek jest skazany – jakże zwulgaryzowana to myśl na gruncie sartre'owskiego egzystencjalizmu. Tak jak nie mogę się nie komunikować, nie mogę nie „projektować".

CZŁOWIEK JAKO PROJEKT

Fakt, iż człowiek „ma być" człowiekiem, oznacza, że jego wolność wykazuje pewien margines, zgodnie z którym jest on zdolny do bycia jakimś człowiekiem. J. Ortega y Gasset pisał[6] o człowieku, który istnieje jako *faciendum*, jako istnienie „do uczynienia", „zrobienia". Sartre tymczasem – z pewnym podobieństwem – wskazywał, iż ontologiczna wolność człowieka ma go uczynić człowiekiem i dlatego jest ona projektem. Dla Sartre'a pojęcie projektu jest izomorficzne z sensem wolności człowieka, jednak mówiąc nieco eufemistycz-

[4] Por. V. Frankl, *Homo patiens*, tłum. R. Czernecki, J. Morawski, Warszawa 1976, s. 94-97.
[5] Por. B. Buchan, *Situated consciousness or consciousness of situation? Autonomy and antagonism in Jean-Paul Sartre's „Being and nothingless"*, "History of European Ideas" Vol. 22, No. 3 (1996), s. 198-200.
[6] J. Ortega y Gasset, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, tłum. P. Niklewicz, H. Woźniakowski, Warszawa 1982, s. 36.

nie, jest ono tożsame z sensem tego, jak wolność człowieka „działa". Wszystkie wybory, jakie podejmuje egzystencja, począwszy od afektywnych decyzji, „ruchów" świadomości, pragnień, a skończywszy na refleksyjnych aktach wolności jako woli, odsyłają do projektu człowieka. Na projekt człowieka składa się wielość konkretnych wyborów, które manifestują jakiś źródłowy czy też pierwotny wybór człowieka, dalej zwany przez Sartre'a właśnie projektem podstawowym – egzystencjalnym.

Każde działanie świadomości właściwie nie różni się od istnienia samoświadomości zwanej przez Sartre'a wolnością ontologiczną. To samo działanie w wymiarze konkretnych czynów człowieka w świecie „odsłania" dwa jednoczesne aspekty egzystencji, które poszczególnym wyborom nadają sens. Chodzi o projekt egzystencjalny człowieka jako projekt jego samego i świata, będący idealnym celem i dążeniem – realizacją owego celu, który jest ostateczny i nie redukuje się do żadnego innego celu. Ma to oznaczać, według Sartre, jedność struktur pobudki, motywu, celu i działania jako wybór podstawowy, w swym sensie nieróżniący się od istnienia samoświadomości. Jak pisał:

> Odkąd istnieje motyw i pobudka, czyli waloryzacja rzeczy i struktur świata, istnieje już układ celów i – w konsekwencji – wybór. Działa on tylko z posiadaną przez nas świadomością samych siebie. Ta świadomość, wiemy to, mogłaby być jedynie niepozycyjna: jest ona świadomością-nas, ponieważ nie odróżnia się od naszego bytu. I tak jak nasz byt jest dokładnie naszym pierwotnym wyborem, świadomość wyboru jest tożsama z jego świadomością, którą mamy[7].

Innymi słowy, wybór i świadomość są tym samym. Należy bowiem być świadomym, aby wybierać, i należy wybierać, aby być świadomym.

Źródłowy projekt względem wszelkich aktów wolności człowieka nie ma charakteru genetycznego. Nie jest tak, że w jakiejś abstrakcyjnej postaci człowiek realizuje projekt będący aprioryczną ideą, zewnętrzną determinantą lub głęboką nieświadomością. Gdyby tak było, istnienie człowieka jako projektu pojmowalibyśmy esencjalnie. Wszelkie wybory, dalej działanie oraz świadomość afektywna wyczerpują się w znaczeniu projektu podstawowego, nie posiadając w nim przyczyny jako takiej, a będąc z nim w relacji manifestacji, symbolizowania czy wyrażania[8]. Przez konkretną świadomość projekt – wybór zasadniczy – w ogóle może się nam „przejawić", nie wyłączając w tym naszej świadomości jakichkolwiek uczuć i emocji[9].

[7] J.P. Sartre, *Byt i nicość*, tłum. J. Kiełbasa, P. Mróz, R. Abramciów, R. Ryziński, P. Małochleb, red. T. Macios, Kraków 2007, s. 565.

[8] Por. A. Iskra-Paczkowska, *Antynomie sartre'owskiej koncepcji egzystencji autentycznej*, Katowice 2008, s. 106-111.

[9] „Nie ma żadnej różnicy: pragnąć kochać i kochać są jednym, ponieważ kochać, to wybrać siebie kochającego i mającego świadomość kochania". J.P. Sartre, op. cit., s. 566

Dla Sartre'a to nic innego, jak wniosek opisu samoświadomości, która działa jako istnienie wolne. Wolność nie może być wyłącznie ontologicznym zerwaniem z bytem, lecz ma być przy tym równocześnie wyborem (wyborami) praktycznym, empirycznym (działającym). Sens wolności działającej oddaje projekt egzystencjalny, gdyż: „Dla-siebie jest bytem, w którym byt, o którym mowa, znajduje się w swoim bycie w formie projektu istnienia"[10]. Człowiek jest projektem, ponieważ „ma być", jest świadomością czasową. Znaczenie projektu jest znaczeniem wolności w sensie kierunku jej działania wyznaczanym w sposób ciągły przez elementarne wybory człowieka. Jest to związane w jakiejś mierze z tym, że ów każdy wybór zapoczątkowuje działanie zmierzające do realizacji celu, który odsyła do celu, po którym nie ma już regresu. Swobodny projekt tym samym „decyduje" o kształcie działania w ramach pewnej faktyczności człowieka – sytuacji, której nadaje takie, a nie inne znaczenie. Spróbujemy opisać, w jaki sposób projekt człowieka jest „motywotwórczym" sensem działania wolności lub po prostu jak działa wolność człowieka według Sartre'a.

Podstawową manifestacją działania wolności ludzkiej jest czyn. Pojęcie czynu zasadza się na intencjonalnym sposobie bycia samoświadomości. Daje się uchwycić właściwie wyłącznie w związku z wolicjonalną świadomością tego, co w możliwościach człowieka „jest do uczynienia", np. zmiana kształtu stanu rzeczy przez posłużenie się odpowiednimi środkami, mająca na uwadze pewien cel. Tym samym możemy powiedzieć potocznie, iż ktoś popełnił czyn wtedy, gdy zachował się intencjonalnie („wiedząc", co czyni) w kierunku realizacji jakiegoś zamierzonego uprzednio projektu i zarazem konstytutywnie dlań. „Działanie zakłada jako swój warunek konieczny rozpoznanie tego, co pożądane, czyli przedmiotowego braku albo nawet *bytu zaprzeczonego we własnej strukturze*"[11]. Czyn wymaga, zdaniem Sartre'a, „nicościującego" zerwania z bytem, ponieważ za swój cel, a więc warunek działania, bierze coś, co wprost nie pochodzi ze stanu wcześniejszego, tudzież przeszłości. Człowiek, aby działać, musi obrać cel – przyszłość, pewien nieistniejący stan rzeczy. Przy czym żaden stan faktyczny bytu nie może determinować świadomości, aby taki, a nie inny cel został wyznaczony.

Cel czynu nie może różnić się zatem od jego pobudki. Czyn byłby czynem bez pobudki, gdyby ujmować go jako pozbawiony intencji, a więc „nienakierowany na" wybrany cel, co nigdy nie zachodzi. Pobudka zawsze będzie znajdować się na horyzoncie celu – przyszłości. W tym znaczeniu człowiek mniej bądź bardziej refleksyjnie konstytuuje sens pobudki. Lokuje go dla przykładu w psychosomatycznym stanie rzeczy swojej przeszłości, który ma naturę bytu-w-sobie, lub w motywach obranych celów, zawsze jednak, według Sartre'a, w jedności celu i pobudki (motywów), co odpowiada sensowi działania ludzkiej wolności.

[10] Ibidem, s. 620.
[11] Ibidem, s. 534.

Choć struktura działania człowieka pozwala wyróżnić momenty pobudek, czynów i celów, nie da się, zdaniem Sartre'a, wskazać podstawowego wyboru człowieka, który stanowiłby o jego wolności. Ciągłość działania czy wybory „nieustanne", pokrywające się z samym działaniem, mogą stwarzać pozory deterministycznej „natury" człowieka. Taka wizja uznaje fakty psychiczne (znowu byt-w-sobie) za wystarczające determinanty, jakościowo przekładające się na podejmowanie konkretnych decyzji, działanie. Sartre w *Bycie i nicości*, przyjąwszy samoświadomość, która jest „oddzielona nicością" od siebie i bytu, kategorycznie odrzuca taki pogląd. Właściwie można by rzec, iż jego filozofia w tym miejscu po prostu odrzuca wszelki monistyczno-naukowy światopogląd dotyczący pytania, kim jest człowiek w sposób definitywny. Jakikolwiek mechanistyczny pryzmat ujmowania człowieka będzie, zdaniem Sartre'a, dobrą monetą na rzecz uznania, że wolność człowieka jest pełną spontanicznością *cogito* (prerefleksyjnego) – świadomości irrefleksyjnej, gdyż ta „spontaniczność wyzwala samą siebie poprzez wewnętrzną negację"[12].

Podobnie rzecz ma się z tak zwaną wolnością woli człowieka. Także wola jest negacją bytu i samej siebie jako refleksji nad chceniem tego, co nią nie jest. Ludzka wola jest fenomenem wtórnym, jawi się jako świadoma, podjęta po namyśle decyzja, która odnosi się do określonych celów. Sama w sobie jednak tych celów nie tworzy. Jest zaledwie sposobem bycia wobec nich, postanowieniem dążenia do celów poprzez świadome, poddane pomyślunkowi działanie.

To wybór celu jest zasadniczym momentem działania wolności, który w pełni nie ujawnia się w żadnym z możliwych do wyróżnienia fragmentów działania wolności. Realizacja czynu ze względu na motyw i pobudkę (z osobna) nie oddaje tego, w jaki sposób źródłowo wolność człowieka dokonuje wyboru celu. Tylko pojęcie tych trzech elementów działania w jedności samego istnienia bytu ludzkiego jako wolności, według Sartre'a, może odsłonić charakter działania człowieka. „Wydaje się oczywiste, że motyw, pobudka i cel są trzema terminami nierozerwalnymi, związanymi z erupcją świadomości żywej i wolnej, która projektuje siebie wobec swoich możliwości i definiuje siebie"[13]. Dzieje się tak dlatego, że człowiek w sensie swojego bycia nie różni się niczym od swego wyboru zasadniczego – projektu. Sam jest wyborem, a działanie w całościowej formie kompleksu zdarzeń i fenomenów odzwierciedla ów wybór, aczkolwiek negatywna struktura świadomości nie pozwala na utożsamienie się z którymkolwiek z momentów działania. Pobudki, motywy, cele przeszłe i obecne oraz przyszłe motywy i cele organizują się w „nierozerwalną" całość, jaką jest istnienie człowieka jako wolności, dzięki której powyższe się wyłaniają, lecz ono samo się w nich nie wyczerpuje.[14]

[12] Ibidem, s. 545.
[13] Ibidem, s. 551.
[14] Por. ibidem, 552.

Możemy przy tym powiedzieć, że człowiek, jeżeli „jest" jakimś czynem lub motywem dla siebie, to tylko w takim sensie, w jakim ten czyn jest stale odnawianym, założonym przez wolność człowieka projektem, o ile jest bezwzględnym wyborem jego samego w świecie i konstruowaniem znaczenia świata, który świadomość napotyka. Sartre zdawał się pisać, iż na tym polega przymus wolności. Wybór, czyli projekt, jest koniecznym sposobem bycia człowieka i wynika z jego czasowości, z faktu egzystencjalnego, iż „ma wybrać", ma się „uprzeszłościowić" i ma to czynić nieustannie, póki istnieje świadomie. W tym znaczeniu wybór jako projekt jest absolutny, lecz „wrażliwy"[15].

Przede wszystkim wybór jako projekt może być wyrażony wyłącznie w faktyczności ludzkiego bytu i na te warunki bytu wybór podstawowy jest właśnie wrażliwy. Sartre nazywa je sytuacją ludzkiego bytu. Owa sytuacja polega na tym, że wszelkie warunki faktyczności egzystencji nie mogą nie mieć wpływu na wolność człowieka, lecz nie niweczą absolutnej możliwości wyboru. Sytuacja człowieka wyznacza pewne możliwości, które człowiek „odnajduje" w świecie. Projekt podejmowany jest mimo wszystko w deseniu tych możliwości i dzięki nim, ale w takim znaczeniu, że wybór dokonuje się jakby „sam", oświetlając znaczeniem te możliwości i stając się poprzez to motywem zasadniczym dla innych wyborów i działań, które w świetle pierwotnego zyskują właściwy sens. Tak więc wybór konkretnego projektu ma charakter arbitralny, jednak zawężony do pewnych możliwości człowieka w świecie.

W istocie gdyby projekt nie był „ograniczony" jakimiś możliwościami, w ogóle nie moglibyśmy o nim mówić albo wręcz nie miałby możliwości zajścia. W tym sensie wolność człowieka nie jest (pozornie) absolutna, bo odnajduje granice w Innym i odnajduje je wraz z narodzeniem się „gdzieś" w świecie – jest, mówiąc wprost, umiejscowiona. Paradoksalnie, tylko dzięki granicom wolności możemy odnaleźć jej zasadniczy sens w wyborze jakiegoś projektu. Bez pewnych faktycznych możliwości nie dałoby się w ogóle wybierać, bowiem nie byłoby czego afirmować lub negować: nie byłoby żadnego wyboru. Jednak wybór ma miejsce, ponieważ człowiek „ma" między czym wybierać i w tym nie ma już żadnego oparcia. Nie ma on nigdy jednej bądź dwóch możliwości wyboru w bądź co bądź pewnym ograniczeniu. Jego wybór jest motywotwórczy, co czyni go w pewnym sensie wyborem absurdalnym[16].

[15] Por. ibidem, s. 568.

[16] „W ten sposób wolność nie jest czystym i prostym przypadkiem, który zwraca się do swojego bytu, by pojąć go w świetle swojego celu, jest stale ucieczką od przypadku, jest uwewnętrznieniem, nicościowaniem i subiektywizacją przypadku, który w ten sposób przekształcony przechodzi w całości w dobrowolność wyboru". Ibidem, s. 584.

SYTUACJA WOLNOŚCI CZŁOWIEKA

Jak zauważył W. Gromczyński, wolność, która nie realizuje się jako projekt bytu, realnej rzeczywistości zastanej przez człowieka, nie różni się niczym od sennego marzenia[17]. Innymi słowy, wyznaczenie sobie jakiegoś celu przez człowieka może się odbywać wyłącznie w pewnym *residuum* egzystencji, którym jest świat. Aby realizacja jakiegoś celu mogła się ziścić, samo zamierzenie musi się całkowicie odróżniać od ostatecznego wyniku działania. W innym przypadku człowiek byłby skazany na ogląd świata, który zmieniałby się stosownie do zmian jego świadomości. Dla Sartre'a zasadna jest argumentacja, iż wolność jest usytuowana w świecie, który ogranicza część możliwości człowieka, ale zawsze wyznacza poprzez to pewien zbiór możliwości, które są w jego zasięgu. Faktyczność, jaką jest byt świata, generuje z reguły jakiś współczynnik oporu, jednakże to, jakie on ma znaczenie, zależy od aktywności intencjonalno-konstytutywnej świadomości. Nie sam fakt dokonania czynu jako realizacji celu manifestuje wolność człowieka, lecz możliwość dokonania wyboru w świecie znaczącym, z którym człowiek się komunikuje.

Jednym z problemów sytuacji wolności jest pytanie, czy człowiek nadaje warunkom swej egzystencji wręcz „frywolne", całkowicie subiektywne znaczenie, co może być sprzeczne z potocznym ludzkim doświadczeniem. Tego rodzaju wątpliwość ujmuje człowieka jako pewnego rodzaju *tabula rasa*, zawsze zdolną do zerwania z ciągłością swej kondycji psychofizycznej, wynikającej z rozwoju świadomości w określonych warunkach itd. Sartre jest w związku z tym przekonany, że mimo tych (tak czy inaczej) ontycznych warunków człowiek na pewnym stopniu refleksyjności jest do tego absolutnie zdolny. Wynika to z ontologicznej koncepcji wolności. Samo jej istnienie jest działaniem i „erupcją" znaczenia w świecie. Jednak konstruowanie znaczenia świata przez człowieka w formie ograniczonych możliwości jest komunikacją ze światem znaczącym, którego człowiek zdążył się „nauczyć". Stąd wiedza jest świadomością działania lub inaczej: wiedzieć znaczy działać. Nietrudno zatem utożsamić wiedzę z refleksją nad tym, „co w ogóle wiem". Takie zresztą, jak sądzimy, są intencje Sartre'a. Aby wolność była autentycznym wyborem, musi się sama sobą zająć w sposób refleksyjny[18].

Czymś naturalnym jest, jak sądzimy, to, że człowiek ze swą świadomością siebie ma „pamięć bytu" i zdolność do bycia człowiekiem, którego zawsze w jakiejś mierze może wybrać. Sartre nie analizuje konkretnego wpływu środowiska i warunków rozwoju świadomości na stopień ich determinacji względem wyborów ludzkich, a w szczególności projektu zasadniczego. W jego mniemaniu człowiek nigdy nie jest pełną zgodą (lub komplementarnie pełną negacją)

[17] Por. W. Gromczyński, *Człowiek, świat rzeczy, Bóg w filozofii Sartre'a*, Warszawa 1969, s. 117-118. Zob. J.P. Sartre, op. cit., s. 586-588.
[18] Por. ibidem, s. 590-596.

wobec bytu, rzeczy i ludzi, którzy stanowią o jego zmiennej, a zarazem trwałej sytuacji. Człowiek jest zawsze jakąś znaczącą odpowiedzią na byt, a jego wolność jest możliwością odpowiedzi negatywnej bądź afirmacyjnej. To sprawia, że nie możemy uznawać jednoznacznego wpływu kształtu świata na „kształt" człowieka. Jeżeli w ogóle Sartre przystałby na tego rodzaju jakościowe, obiektywne w pełni oddziaływanie, to jedynie pod pozorem tego, że człowiek współkształtuje się z drugim człowiekiem lub że człowiek uczy człowieka być w świecie (każda odmowa czy afirmacja bytu ma charakter komunikacyjny, ma sens dzięki Innemu), albo jeszcze inaczej: że człowiek kształtuje się wraz ze światem równolegle, symultanicznie, odsłaniając/konstruując jego znaczenie, które zarazem zadaje człowiekowi pewne możliwości pośród innych, które dosłownie „frywolnie" wytwarza w świecie.

Wynika to z sytuacji. Człowiek w swym istnieniu zostaje „wrzucony" w świat. Każda świadomość pojawia się, według Sartre'a, jako już zaangażowana w świat znaczący, będący nośnikiem pewnych wartości. Fundamentalna w Sartre'owskim opisie bytu człowieka dyferencja, która wskazuje na ontologiczną „szczelinę bytu", wskazuje na co najmniej dwa rozumienia tej samej wolności: po pierwsze, wolności prerefleksyjnego *cogito* jako negatywnej, pożądliwej spontaniczności działania, wynikającej z „pustej" samoświadomości, oraz po drugie, wolności „dobrowolnej" jako refleksyjnego wyboru projektu i odpowiedzialności za ów wybór. Aspekt drugi ujawnia, iż „szczelina bytu", jaką jest człowiek, pozwala mu na postawę apodyktycznie dyktującą znaczenie jego sytuacji. Wtedy każda granica wolności (jak i składowa pozorna determinacja) staje się rozpoznaniem i uznaniem znaczenia granicy jako mojej możliwości sytuacji. W tym znaczeniu jeżeli uznaliśmy człowieka Sartre'a za wolnego, to w refleksji człowiek ten dopiero wolny się staje, afirmując zależność sensu sytuacji od siebie. Dlatego, jak pisał Sartre: „Wolność musi decydować o swoim byciu jako byciu czymś wolnym, to znaczy musi być nie tylko wyborem pewnego celu, ale również wyborem siebie samej jako wolności"[19].

DYSTANS CZŁOWIEKA A OPÓR ŚWIATA

Jeżeli człowiek „wybiera" siebie jako wolnego, jego wolność, mówiąc metaforycznie, umiejscawia się wobec bytu „w oddali". Bez względu na ograniczenie sytuacyjne jego egzystencja znajduje się w dystansie do wszelkich (z nierefleksyjnego punktu widzenia) determinujących ją czynników świata otaczającego. Ów dystans świadomości do bytu jest zarazem „zerowy" i nieskończony[20]. Z jednej strony świadomość jest niemal zupełnie uwikłana w świat. Wynika to z nierefleksyjności działania świadomości i jej intencjonalnego zaangażowania

[19] Ibidem, s. 590.
[20] Por. W.A. Luijpen, *Fenomenologia egzystencjalna*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1972.

w zadane jej („narzucone") znaczenie sytuacji lub także z bezsilności oddziaływania, popadnięcia w kwietyzm wolności, która „nie wierzy" w realną zmianę świata wedle pewnych możliwości. Natomiast z drugiej strony istnienie wolności jest niejako istnieniem fakultatywnym wobec wolności wyboru niewybranego. Człowiek, zwracając się ku niewykorzystanym możliwościom, rozjaśnia – jak pisał Sartre – pełnię bytu i swoją relację doń, co innymi słowy umiejscawia go pośród świata[21].

Wolność w ujęciu Sartre'a jest „różnym dystansem", a wybór własnej wolności nie różni się od samoświadomości jako struktury bytu ludzkiego. Jednakowoż refleksja (pewne „wyższe" stadium świadomości) nad naszą wolnością rzutuje na sposób naszego bycia-w-świecie. Działanie (refleksyjne) sprawia, że mogę być „nieskończenie odległy" od mojej sytuacji. Mogę manifestować swą wolność właśnie empirycznie i praktycznie. Każdej rzeczywistości, która „napiera na mnie", mogę powiedzieć „nie". W tym sensie jestem w stałym (możliwym) negatywnym, „uwalniającym się" stosunku i dystansie do świata. Nie ma takiej sytuacji, która mi nie pozostawia wolności dążenia to takiego czy innego celu (negacji). Sytuacja o tyle warunkuje wolność człowieka, o ile istnieje po to, by człowieka paradoksalnie nie przymuszać.

Zarazem jednak, gdy afirmuję swą wolność sytuacyjną i na horyzoncie ograniczeń wybieram projekt bycia, nigdy nie mówię absolutnego „tak". We własnej refleksji niejako neguję siebie, pozostawiając wciąż możliwość wyboru, co jest emanacją struktury świadomości. Natomiast im bardziej mam (refleksyjną) tego świadomość, tym „lepiej", bardziej adekwatnie rozumiem, czym jest moje bycie-w-świecie i czym jest ów świat. Sartre'owi chodzi o to, że wówczas „to, co dane, jest po prostu czystą przygodnością, którą wolność stara się w praktyce zakwestionować, czyniąc się wyborem"[22]. W tym znaczeniu im „bardziej relatywnie" wybieram swą wolność, tym bardziej świat jawi mi się jako przypadkowy z punktu widzenia mojej autonomii względem sytuacji. Wtedy też owa sytuacja jawi mi się jako zasadniczo moja. Z tego względu, zdaniem Sartre'a, podejmowanie podstawowego wyboru jest paradoksalną negatywną zgodą na świat, w który zostałem rzucony. Jakby świadomie uznaję, że faktyczność jako niezbywalne *datum*, z którego wyrastam, nie jest ani przyczyną mojej wolności, ani jej racją, ani uzasadnieniem, *datum* to jest przypadkowe. Jest jedynie moją przeszłością i „ciałem jako pewnym punktem widzenia"[23], a więc tym, co w-sobie, istotą, do której się odnoszę. A odnoszę się tak samo jak do bytu, który wykorzystuję w działaniu, czyli poręcznie i instrumentalnie, co wszakże nie wyklucza autoteliczności.

[21] J.P. Sartre, op. cit., s. 592.
[22] Ibidem, s. 593.
[23] Ibidem, s. 605.

Współczynnik oporu rzeczy świata w sytuacji powzięcia przez świadomość jakiegoś wyboru (projektu) jest modulowany przez ów wybór. Rzeczy są dla człowieka przystępne lub nie, „przyjazne lub wrogie", będą stanowić dla niego przeszkodę bądź ułatwienie w zależności od projektu jego samego. Przykładowo dla alpinisty – jak pisał Sartre – skała będzie źródłem zachwytu, ale też może być bolączką. Byt świata ma charakter neutralny, sam w sobie po prostu jest. Opór bytu nie jest immanentny owemu bytowi, jest raczej cechą akcydentalną, która zależy od mojego wartościowania. Charakter oporu bytu odzwierciedla sposób, w jaki jestem w świecie, to znaczy jakie cele przed sobą stawiam. Nie chodzi jednak o to, czy projekt udaje się zrealizować, czy nie, ale czy biorę na siebie wolność tworzenia. Czy w dramatycznych momentach trwania egzystencji nie zawiodę, czy trudna sytuacja będzie dla mnie raczej pozorem, w którym odnajdę się jako masochista bądź od którego będę uciekał (eskapizm), a może będzie motywem do walki? Czy w końcu, cierpiąc, będę „chciał" cierpieć, czy też będę robił „wszystko", co w mojej mocy, by unicestwić źródło cierpienia (wszystkich ludzi)? Rozumienie własnej wolności niekoniecznie będzie dawało odpowiedzi, jednak – jak chce Sartre – pozwala ono na świadome, autonomiczne stanowisko wobec świata, wolne bycie-w-świecie. „I w ten sposób zaczynamy dostrzegać paradoks wolności: wolność jest tylko w *sytuacji*, zaś sytuacja jest tylko za sprawą wolności. Rzeczywistość ludzka napotyka wszędzie opory i przeszkody, których nie stworzyła; ale te opory mają sens jedynie za sprawą i w ramach wolnego wyboru, którym *jest* sama rzeczywistość ludzka"[24].

ZAKOŃCZENIE

Myśl Sartre'owska w literze *Bytu i nicości* zdaje się nieść przesłanie, iż skoro człowiek „ma być", to winien istnieć „w zgodzie" ze swoim rozdartym statusem ontologicznym – wolnością w determinacji, nicością w bycie, podmiotem w przedmiocie czy „istnieniem w istocie". Wszystkie te mniej lub bardziej zbieżne z sobą określenia człowieka *implicite* wskazują na to, że pewnym zasadniczym zobligowaniem człowieka jest bycie „zadaniem w świecie". Zadanie wymaga angażu i odpowiedzialności za wolność angażu wkładanego w jego „wykonanie". Z innej strony patrząc, egzystencja jest zadaniem – wolnością nieukończoną i nierozwiązaną, a zatem problematyczną. Wszelako taka jest w przekonaniu Sartre'a „prawda wolności", bowiem – jak pisał – „prawda to stan, w którym nie ma problemu". Dlatego jeżeli człowiek chce żyć i myśleć autentycznie, winien siebie zaakceptować jako wolność absolutną w absolutnym świecie, który go otacza, nawet jeśli miałaby temu przyświecać banalna dyktoryjka: „myśl globalnie, działaj lokalnie". Bo im bardziej jesteśmy zdecydowani

[24] Ibidem, s. 596.

na otaczający nas świat, tym bardziej jesteśmy wolni. Im bardziej refleksyjnie ujmujemy świat i siebie, tym lepiej wiemy, jak decydować. Pisał o tym Kartezjusz w oparciu o kategorie „jasności" i „wyraźności" (*claritas et distinctio*)[25], o czym Sartre, zdaje się, doskonale wiedział i czemu dał wyraz.

ABSTRACT

The article refers primarily to the phenomenological analysis of two concepts: project and situation. They constitute an important part of the extensive Sartre's work – *Being and Nothingness*. The author tracks the meaning of the correlation of these two concepts from two perspectives. On the one hand he shows that the formula 'man is a human project' is both the existential and anthropological result of the ontology propounded in *Being and Nothingness*; moreover, he simultaneously explains what this formula means. On the other hand, the author points out that the meaning of the project lies in its necessity of existence 'in the situation' which reveals the seemingly indelible paradox of the 'existence' of absolute freedom and of the absolute being. In this context, the article analyses phenomena of 'distance' and 'task', which expose the problem of freedom of the human being's project in the situation. In conclusion, the author indicates that human reflection determine the autonomy of self-consciousness – which is the absolute choice of men and women.

BIBLIOGRAFIA

1. Descartes R., *Rozprawa o metodzie dobrego powodowania swoim rozumem i szukania prawdy w naukach*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 1918.
2. Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007
3. Frankl V., *Homo patiens*, tłum. R. Czernecki, J. Morawski, Warszawa 1976.
4. Ortega y Gasset J., *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, tłum. P. Niklewicz, H. Woźniakowski, Warszawa 1982.
5. Sartre J.P., *Byt i nicość*, tłum. J. Kiełbasa, P. Mróz, R. Abramciów, R. Ryziński, P. Małochleb, red. T. Macios, Kraków 2007.
6. Buchan B., *Situated consciousness or consciousness of situation? Autonomy and antagonism in Jean-Paul Sartre's „Being and nothingless"*, „History of European Ideas" Vol. 22, No. 3 (1996).
7. Gromczyński W., *Człowiek, świat rzeczy, Bóg w filozofii Sartre'a*, Warszawa 1969.
8. Iskra-Paczkowska A., *Antynomie sartre'owskiej koncepcji egzystencji autentycznej*, Katowice 2008.
9. Kołakowski L., *Filozofia egzystencji i porażka egzystencji*, [w:] *Filozofia egzystencjalna*, red. L. Kołakowski, K. Pomian, Warszawa 1965.
10. Kowalska M., *W poszukiwaniu straconej syntezy. J.P. Sartre i paradygmaty filozoficznego myślenia*, Warszawa 1997.
11. Kowalska M., *Jean-Paul Sartre: problem nicości*, Białystok 1991.
12. Luijpen W.A., *Fenomenologia egzystencjalna*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1972.

[25] Zob. Descartes, *Rozprawa o metodzie dobrego powodowania swoim rozumem i szukania prawdy w naukach*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 1918, s. 62-79.

RECENZJE, SPRAWOZDANIA, DYSKUSJE

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 3 (2/2011)

PAULINA TENDERA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

DEMOCRITUS JUNIOR

Robert Burton, *Religijna melancholia*, tłum. Anna Zasuń,
Seria Thesaurus, Wydawnictwo NOMOS, Kraków 2010, 225 stron

Prezentowana książka jest pierwszym całościowym tłumaczeniem dzieła Roberta Burtona (ur. 8 lutego 1577 r.), które wcześniej dostępne było polskiemu czytelnikowi jedynie w postaci fragmentarycznej. Tom stanowi pierwszą część serii Thesaurus, której zamierzeniem jest – jak pisze redaktor Izabela Trzcińska – prezentacja tekstów źródłowych, stanowiących swoiste świadectwo rozwijającej się na przełomie wieków koncepcji racjonalności. Teksty prezentowane w ramach serii ujawniają znaczący wpływ elementów irracjonalnych, mitologicznych na racjonalizm, przedstawiając oba nie jako przeciwne sobie składniki rzeczywistości kulturowej, lecz jako dynamiczne i mieszające się aspekty ludzkiego myślenia. Znaczącym wyróżnikiem omawianej serii jest jej interdyscyplinarność, która ma zostać osiągnięta na drodze prezentacji możliwie szerokiego *spectrum* koncepcji racjonalistycznych, których analiza ujawni wieloznaczność pojęcia racjonalności i *ratio*.

Zaprezentowany tekst autorstwa Burtona doskonale urzeczywistnia to założenie: myśliciel wykorzystuje różnorodne koncepcje naukowe (np. medyczne) i irracjonalne (np. religijne), aby przełamać barierę między tym, co naukowe i nienaukowe, a w konsekwencji zasadami nauki opisać fenomeny duchowości człowieka, w tym przypadku – melancholię.

Książka Burtona jest pierwszą pracą, w której problem melancholii odgrywa centralną rolę, wcześniej czytelnik spotykał raczej rekonstrukcje poglądów dawnych, greckich i rzymskich myślicieli, które próbowano dostosować do potrzeb nauki i filozofii renesansu. Inaczej dzieje się w przypadku Burtona –

ten „zobaczył cały świat w perspektywie melancholii". Tak ujęta rzeczywistość staje się pierwiastkiem dominującym, zyskuje cechy uniwersalności i determinuje świat człowieka. W konsekwencji mamy do czynienia z dziełem specyficznym, literackim, o odmiennych od dzisiejszych kryteriach prawdziwości i wrażliwości, stanowiącym doskonały przykład siedemnastowiecznego encyklopedyzmu.

Burton identyfikował swoją twórczość z dziełem Demokryta; publikując po raz pierwszy *Religijną melancholię*, podpisał się nawet *Democritus Junior*, dając tym samym wyraz podążania za ideą przewodnią myśli swojego mistrza, w praktyce jednak znacznie się od niego różniąc co do przedmiotu badań i głoszonych tez. Burton uważał, że miłość stanowi obraz kreatywnej siły, działającej w przyrodzie, będąc jednocześnie synonimem wszelkich ludzkich namiętności o charakterze irracjonalnym, dającym początek całemu *spectrum* przesądów i zabobonów. Z nimi właśnie próbował rozprawić się w swojej książce. Twierdził, że patologiczne aspekty wiary i religijności w znacznym stopniu przyczyniają się do szerzenia stanów melancholii. Burton uważał także, że wiele odmian współczesnego mu chrześcijaństwa, katolicyzmu czy protestantyzmu nie różni się w swej istocie od dawnych wierzeń pogańskich. Takie spostrzeżenie pozwoliło autorowi porównać ze sobą *Iliadę* Homera, *Bajki* Ezopa czy *Złotą legendę* Jakuba z Voragine, co doprowadziło go do stwierdzenia, że dzieła chrześcijańskie mają w sobie tyle samo prawdy co mity greckie i pokazują bolesną prawdę o strukturach i podwalinach kościoła siedemnastowiecznego, budowanego na baśniowych i kłamliwych opowieściach, błędnych założeniach i doktrynach.

Jednak Burton zachowuje się trochę jak Sokrates, którego znamy z dialogów Platona: z jednej strony konsekwentnie krytykuje mity, z drugiej często je przywołuje, cytuje też autorów piszących językiem nienaukowym i poetyckim. Metoda alegorycznego tłumaczenia tekstów religijnych, szczególnie Biblii, miała dla Burtona znaczenie podstawowe. Zauważa on, że sama metoda nie może stanowić argumentu świadczącego o prawdziwości przekazu biblijnego, chociaż może się tak wydawać, ponieważ jej zastosowanie daje jednorodną, pełną i pozbawioną sprzeczności interpretację Biblii. Jednak czy teksty pogańskie, do których zastosuje się metodę alegoryczną, stają się przez to bardziej prawdziwe?

Popadanie w religijną melancholię jest fenomenem społecznym, który, zdaniem Burtona, nasilał się w siedemnastym wieku, powodował fascynację innymi wierzeniami, odchodzeniem od religii, a także ateizmem (tu rozumianym specyficznie, bowiem nie jako zaprzeczenie istnienia Boga, lecz jako wątpienie w jego absolutną dobroć i doskonałość). Burton uważał, że taki stan duszy nazwać należy samobójstwem lub też wiecznym zatraceniem. Tym, co łączy wszystkie religie, jest przesąd i zabobon, które są objawem działania diabła i innych negatywnych sił oddziałujących na człowieka, do których zaliczał autor księży i kapłanów. Z tego punktu widzenia melancholia przedstawia się jako wynik działania sił nadprzyrodzonych. Burton, uwzględniwszy działalność proroków, szcze-

góły kultów i prawa religijne, stwierdził, że na melancholię religijną narażeni są szczególnie mnisi, pustelnicy, bałwochwalcy, głupcy i ludzie przesądni. Jak pisze Anna Zasuń: „chorobliwość w religii została tu sprowadzona do ogólnej utraty szacunku do życia kosztem religijnego poświęcenia" (s. LI).

Melancholia jest sytuacją egzystencjalną, która dotyka wszystkich ludzi, chociaż w różnym stopniu, o tyle, o ile łączy ich wspólnota dusz odczuwających ułudę świata, bezsens, zwątpienie czy też samotność. W dziele Burtona doszukać się można jedynie cienia nadziei, że stan melancholii może być zapowiedzią przyszłego odrodzonego człowieka, którego filozof oczekiwał.

Czym właściwie była melancholia, o której pisał Burton? Melancholia odsłania na przełomie wieków różnorodne oblicza: stanowi objaw choroby psychicznej, rezultat upadłej natury człowieka (co oznaczać miało, że nie występowała w raju w stanie absolutnej pełni i harmonii), karę boską lub obłęd. W wyniku traktowania jej jako specyficznego stanu ducha, usposobienia i temperamentu, przepełnienia ambiwalencją, ale jednocześnie głębokiego zamyślenia i refleksji, począwszy od XV wieku melancholia stawała się elementem mody.

W swej twórczości Burton daje się poznać jako wszechstronny i otwarty światopoglądowo filozof. Jego praca nie zdradza wykształcenia teologicznego, raczej typowo renesansowe. Burton odwoływał się do poglądów starożytnych Egipcjan i Chaldejczyków, znał pisma Platona, Hipokratesa, Arystotelesa, Seneki, Awicenny czy Awerroesa, szczególnie upodobał sobie Hieronima i Augustyna. U podstaw jego teorii melancholii leży twierdzenie Hipokratesa o naturze ludzkiej, która składać się ma z czterech elementów: krwi, flegmy, żółci czarnej i żółci. Zmieszanie tych elementów miało powodować różnorodność w usposobieniach i charakterach między ludźmi. Burton wzbogaca tę teorię, twierdzi mianowicie, że uzyskanie równowagi między elementami organizmu nie jest możliwe, gdyż nierównowaga spowodowana jest sytuacją egzystencjalną daną każdemu człowiekowi. Gdyby udało się doprowadzić do równowagi w organizmie, otrzymalibyśmy człowieka doskonałego, wolnego od grzechu, a nawet nieśmiertelnego!

Książka, którą tu zaprezentowano, stanowi barwny obraz epoki, niemniej wiele też mówi o czasach współczesnych. Na uwagę zasługuje nie tylko temat podjęty przez autora – tajemnicza i pociągająca melancholia – ale również styl literacki i wszechstronne, iście renesansowe ujęcie problemu. Burton zawarł w swej *Religijnej melancholii* aspekty medyczne, kulturowe, literackie, artystyczne, historyczne, a przede wszystkim filozoficzne fenomenu o wielu obliczach, którym bez wątpienia jest melancholia. W kolejnych tomach w ramach serii Thesaurus przewiduje się wydanie między innymi: *Cene Urene*, żydowskiego modlitewnika dla kobiet, którego autorem był Jakub Ben Izaak Aszkenazi, oraz komentarze Marsila Ficina do Platońskiej *Uczty* oraz *Fajdrosa*.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 3 (2/2011)

TOMASZ MIRECKI

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

TO NIE JEST KSIĄŻKA ROMANTYCZNA

Jacek Filek, *Życie, etyka, inni. Scherza i eseje filozoficzne*,
Wydawnictwo Homini, Kraków 2010, s. 351.

Czytać książkę napisaną przez współczesnego i czynnego filozofa to przyjemność niemała. Czytać książkę napisaną oryginalnie w ojczystym języku to przyjemność jeszcze większa. Czytać książkę, która stanowi zbiór przemyśleń etycznych, to przyjemność filozoficzna, bo książka ta dla jednych będzie odpychająca, a dla innych naturalnie bliska. Dla tych, którzy przyjmą owe treści jak własne, wczytanie się w ponad czterdzieści krótkich rozdziałów, podzielonych na trzy części, będzie doświadczeniem mądrości. Dla tych, którzy potrzebują zachęty, by przebrnąć przez całość, niech będzie motywacją poznanie mądrości autora, jego przemyśleń i interpretacji takich filozofów, jak Levinas, Heidegger, Nietzsche (kolejność ma znaczenie).

Chcąc wyrazić swoje uwagi dotyczące książki Filka *Życie, etyka, inni*, zdałem sobie sprawę, że to zadanie trudne. Wydawać by się mogło, że najsłabszą częścią jest najobszerniejsza i pierwsza w kolejności, licząca ponad dwadzieścia rozdziałów część o życiu. Zawarte tam myśli nie mają struktury rozprawy filozoficznej, są zbiorem przemyśleń i obserwacji autora w kwestiach życia odpowiedzialnego, głębi życia, twórczości, zła, prawdy, miłości czy siły. Wymieniając tylko niektóre kwestie poruszone przez Filka, należy wspomnieć o utajonej wartości życia człowieka. Wartość człowieka nie wyraża się przez wielkość, nie jest też popularna, a już na pewno nie może być wystawiana na pokaz. Wielkość człowieka staje się prawdziwa tylko w chwili jej utajenia. Filek zauważa też, że najwyższą wartością jest przyjaźń, a ta nie trafia do encyklopedii: „(...) zarówno wielki błazen, jak i wielki kapłan będą w encyklopedii, natomiast Ty – jako wielki przyjaciel – nie. Więc zostań nim". Powyższy cytat pokazuje

skłonność autora: bezpośrednie zwracanie się do czytelnika, wskazujące na to, co ma on zrobić, jak ma się zachować czy jak ma myśleć. Taki zabieg powtarza się w części pierwszej kilkakrotnie i wielu czytelników może razić. Jest to jednak język daleki od pouczeń czy tonu mentorskiego. Ta forma przekazu jest bardziej odwagą autora-filozofa i próbą bezpośredniego zwrócenia się czytelnika. Tak jakby starał się powiedzieć, że poruszane kwestie dotyczą nas bezpośrednio, a nie są jedynie suchymi koncepcjami. Wymieniając najważniejsze problemy pierwszej części książki, należałoby powiedzieć jeszcze o wrastaniu jednostki w świat, problemie grzechu, okrucieństwa, biedy czy problemach wyrzeczenia i prawdy. Nie warto – jak sądzę – odkrywać myśli autora w tych kwestiach, by nie zdradzać czytelnikowi sedna. Muszę jednak zwrócić uwagę na słaby rozdział części pierwszej, traktujący o wzajemnej relacji Gołoty i Hawkinga. Filek gotów jest przyznać, że siła mięśni to o wiele mniej niż moc umysłu, z czym trudno się zgodzić. Autor rozgranicza zbyt radykalnie te dwa elementy życia człowieka: moc i siłę, stawiając jednoznacznie na moc. Co więcej, wydaje się mówić, że człowiekowi potrzebna jest ta pierwsza. Nie jest przekonująca przede wszystkim jednostronna afirmacja życia według mocy[1] umysłu kosztem siły fizycznej (podobnie jak nie przekonałaby mnie relacja odwrotna). Filek powtarza za Platonem, że: „siła mięśni jest zaletą niewolnika, nad którym mocą swojego ducha panuje wolny Ateńczyk. Siła więc jest «fizyczna», moc «duchowa»". Cytat ten zawarty został już w pierwszym akapicie wypowiedzi, co wprowadza milcząco czytelnika w ową relację. Autor nie przyznaje niestety, że to, jak było, nie oznacza, jak być powinno. Prawdą jest, że historycznie niewolnik musiał być silny, by stanowić dobre narzędzie dla tego, który był mocny i wolny jednocześnie. Nieprawdą jest jednak, że tak powinno było być. W dalszej części Filek zasadnie mówi za Schererem o różnicy pomiędzy siłą a mocą. Rekonstrukcja myśli Scherera jest tu jak najbardziej na miejscu, bowiem uwidacznia problem. Przechodząc do wniosków, autor stwierdza, że władcy chętniej korzystają z silnych, by się promować; mówi, że siła się podoba, że jest łatwiejsza – z tym trzeba się zgodzić. Uważam jednak, że Filek w swojej tezie dokonuje nieuprawnionej ekstrapolacji. Z opisu świata przeszłego i teraźniejszego wysnuwa marzenie dotyczące mocy. Twierdzi, że świat ludzi mocnych będzie światem lepszym od tego, który trwa obecnie[2]. Mówi o świecie, a wydaje się, jakby mówił do czytelnika: bądź człowiekiem bardziej mocnym niż silnym. W tym miejscu uwidacznia się problem. Możliwe, że świat powinien być rządzony przez filozofów, ale jestem przekonany, że człowiek powinien być silny i mocny jednocześnie. Faworyzowanie jednego elementu kosztem drugiego zawsze jest naruszeniem równowagi.

[1] Człowieka mocnego, czyli takiego, który posługuje się mocą umysłu. W dalszej części tekstu (podobnie jak Filek, który powtarza to za Maksem Schelerem) będę o człowieku mocnym umysłowo mówił „mocny", a o takim, który posługuje się siłą mięśni – „silny".

[2] Autor nie mówi tego wprost. Teza ta wynika z całego rozdziału, nie da się więc przytoczyć stosownego (i krótkiego) cytatu.

O książce *Życie, etyka, inni* można powiedzieć, że jest zbiorem esejów filozoficznych, które powstawały w różnym okresie i dotyczą różnych problemów, stąd miejscami widać brak ciągłości myśli pomiędzy rozdziałami. Filek to jednak filozof subtelny. Każdy jego esej można odczytywać na różnych poziomach. Nie chcę powiedzieć, że myśli mogą być odczytywane na wiele sposobów, bo to niejako oznaczałoby wieloznaczność. Myśl jest bezsprzecznie spójna, a doświadczenie i oczytanie autora sprawia, że książka będzie dobrą lekturą zarówno dla czynnego filozofa, jak i dla kogoś mniej związanego z tematem. Autor czyni liczne aluzje i robi wycieczki do tekstów filozofów, ale w całości widać odrębny styl. Filek unika języka zapożyczonego, co w wielu przypadkach mogłoby być niebezpieczne i prowadzić do spłaszczenia problemu. Ponadto z całej książki przebija wielkie doświadczenie życiowe autora. Wiele rozdziałów na pierwszy rzut oka wydaje się opisywaniem oczywistości, ale przy uważnym czytaniu i zwróceniu uwagi na myśli zawarte między wierszami, rzucone mimochodem, aluzyjne można wyciągnąć wnioski znacznie głębsze. Książka jest przemyślana i choć jest zbiorem tekstów przeznaczonych na różne okazje, jest umiejętnie dobrana, z „mocną”[3] strukturą i pewną ciągłością.

Najważniejszym wątkiem książki jest temat dialogiczności. Problem odpowiedzialności za drugiego pojawia się niemalże w każdym rozdziale. W tych rozdziałach, w których nie jest on *stricte* przedstawiony, należy sprawę tak ujmować, by problem dialogu z drugim był kluczem do jego rozwiązania. Ponadto wydaje się, że dla autora sprawa odpowiedzialności jest kluczowa dla życia współczesnego człowieka. Mieszczą się tu takie problemy, jak życie poważne, oparte na wartościach, życie, w którym nie marnuje się czasu, i życie, w którym wzywa się do myślenia. Problemy życia kontrastuje autor z obecnym modelem postępowania, opartym na „oglądactwie” wszystkiego jako zastępniku aktywności twórczej człowieka. Dialogiczność zdaje się też doprowadzać nas do odinstrumentalizowania życia. Autor krytykuje podejście matematycznie współczesnego człowieka do egzystencji. Mówi, że dzisiaj słowo odpowiedzialność, które winno kłaść ciężar na mnie jako jednostkę, jest zastępowane zwrotem „liczę na (Ciebie)”, które kładzie ciężar bardziej na drugiego. Pojawia się też lekcja o tym, że największe wartości są milczące. We wszystkich przemyśleniach jest zawarte wezwanie do powiązania tej kwestii z odpowiedzialnością życia rozumianą na dwa sposoby. Pierwszym będzie potoczne znaczenie, w którym biorę odpowiedzialność za drugiego. W znaczeniu tym odpowiedzialność odnosi się do osób trzecich. Jestem odpowiedzialny za kogoś przed kimś. Drugim znaczeniem będzie to proponowane przez Levinasa: odpowiedzialność wynikająca z dialogu, z wezwania i odpowiedzi. Odpowiedzi jednostki z czasem stają się odpowiedzialnością – nie jest to tylko gra językowa, lecz myśl, która posiada głębokie znaczenie. Dialog dwojga staje się odpowiedzialny; to znaczy, że spaja rozmówców, zbliża ich do siebie i wiąże. Autor posługuje się tym zna-

[3] W znaczeniu mocy omawianej powyżej.

czeniem bardzo umiejętnie i całość odczytywana w tym świetle powinna stanowić intelektualną przygodę dla wszystkich sympatyków Levinasa.

Najbardziej urzekły mnie rozważania o starości, śmierci oraz grzechu. Autor w bardzo osobliwy sposób przedstawia problem grzechu i życia jako dwóch nierozerwalnych elementach. Najmocniejszy zaś wydał mi się rozdział o dziecku jako kategorii filozoficzno-etycznej. Dziecko to jedyna szansa ludzkości na przetrwanie i wyjątkowa sytuacja etyczna: bierzemy całkowitą odpowiedzialność za jednostkę, z którą nie ma dialogu, która nam nie odpowie. To najwyższy rodzaj odpowiedzialności. Odpowiadamy więc nie tylko za drugiego, za dziecko, ale również za trzeciego w sensie jednostkowym i zbiorowym. Dlatego autor w drugiej części książki, części etycznej, zwraca uwagę czytelnika na kwestię przemocy. Przemoc jest nieunikniona. Począwszy od przemocy względem samego siebie, poprzez przemoc odpowiedzialną, a skończywszy na przemocy jawnie negatywnej – absolutnej. Autor przedstawia inspirujący podział na przemoc przed jej powstaniem, w trakcie jej trwania i po jej ustąpieniu. Najważniejsze jednak jest przedstawienie przemocy jako nieuniknionej konieczności życia i wzięcie za nią odpowiedzialności. W tym samym rozdziale czytelnik może poznać różnicę pomiędzy wolnością i swobodą. Ten, kto jest swobodny, jeszcze nie stał się wolny. Niby proste, ale wmyślenie się w te słowa daje głębię filozoficzną, odkrywa nieuświadomioną tajemnicę codziennej przemocy, której dopuszczamy się na najbliższych.

Trzecią częścią książki jest wyjście ku innemu, a w tym wypadku ku innym filozofom. Na szczególną uwagę zasługuje rozdział o Nietzschem. Autor nie tyle przywiązuje wagę do jego filozofii, co pokazuje czytelnikowi, że to temat „gorący", łatwy do dyskutowania i mnożący sprzeczki. Filek krytykuje współczesnych nietzscheanistów nie za ich zainteresowania filozoficzne, ale za postawę filozofa, który specjalnie wybiera tematy kontrowersyjne, by pozyskać słuchaczy. Nie zdradzając jego dalszego toku myślenia, zaznaczę jedynie, że mówienie o „Nieckim" jest dzisiaj modne, „podgrzewa" filozofię. Owa moda zabija wszystko, co wartościowe w jego filozofii. Filek nie tylko pokazał tu postawę współczesnego studenta, ale też postawę naukową.

Wbrew temu, co mógłby odczuć czytelnik czytający rozdziały wyrywkowo czy pobieżnie, książka ta nie jest romantyczna. Liczne rozważania o miłości czy bliskości wynikają z odpowiedzialności jednostki, a nie z jego romantycznego nastrojenia. Natomiast rozważania autora stanowią bardziej jego prze-myślenia (metamyśli), a mniej myśli na dany temat, co sprawia, że lektura jest głęboka. Dotyczy najważniejszych spraw nie-filozofa i filozofa. Książka ta stanowi zbiór „prze-myśleń" przeznaczonych dla tych, którzy bardziej filozofują, niż pracują jako filozofowie. Jednocześnie nie jest ona „gorąca", nie zawiera myśli, które będą żywo dyskutowane na forach studenckich czy doktorskich. Książka wchodzi w głąb, wymaga czasu i cierpliwości czytelniczej. Całość jest interesująca i nie należy jej polecać na długie zimowe wieczory. Świat i człowiek znajdują się w kondycji, która potrzebuje myśli o odpowiedzialności już teraz. Prze-myślenia Filka polecam więc na dzisiaj.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 3 (2/2011)

PAULINA TENDERA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

JĘZYK SZTUKI I MUZYKI

International Conferences: "The Language of Art and Music: A Three Piece Puzzle – The Relationship between Culture, International Relations and Globalization" (London, 25-29 August 2011)

Konferencja zorganizowana przez Institut fot Cultural Diplomacy (zob. www.culturaldiplomacy.org) odbyła się w Portcullis House brytyjskiego parlamentu. Obrady odbywały się ponadto w Ambasadzie Bułgarii w Londynie oraz w Londyńskim Centrum Kultury Żydowskiej.

W obradach udział wzięli znakomici goście. Głos zabrali między innymi: Bill Cash (brytyjski parlamentarzysta), Saman Ekanayake (minister edukacji i kultury Sri Lanki), Mona Deeley (dyrektor fundacji „Zenith"), Johan Verbeke (ambasador Belgii w Londynie), Lyobomir Nedkov Kyochykov (ambasador Bułgarii w Londynie), Miguel A. Solano Lopez (ambasador Portugalii w Londynie), Mauricio Rodrigez Munera (ambasador Kolumbii w Londynie), Maria Beatriz Souviron (ambasador Boliwii w Londynie), Tony Langford (dyrektor „Kinetica Museum"), ponadto wielu naukowców, dziennikarzy, studentów i doktorantów oraz ambasadorów kultury.

W ramach konferencji podjęto szereg kwestii związanych przede wszystkim z potrzebą rozwijania europejskiej dyplomacji kulturowej, pod pojęciem której rozumiano szereg inicjatyw pozarządowych, mających na celu budowanie dialogów międzykulturowych. Zamierzeniem organizatorów konferencji była integracja środowisk naukowych, kulturalnych i politycznych, która miałaby zaowocować promocją kultur narodowych państw Europy, upowszechnieniem wiedzy dotyczącej multikulturowych społeczeństw, a także dyskusją na temat problemów społeczeństw XXI wieku. Założenie organizatorów zostało bardzo różnorodnie zinterpretowane przez referentów. Płaszczyzny zainteresowania

oraz prywatnej pracy zawodowej sprawiły, że w czasie obrad mieszały się wypowiedzi osobiste, czasem nawet emocjonalne, z naukowymi i teoretycznymi, te zaś przybierały charakter konkretnych i szczegółowych referatów lub ogólnych dywagacji dotyczących kondycji kultury współczesnej.

Próby podzielenia się osobistymi doświadczeniami życiowymi i zawodowymi podejmowali szczególnie przedstawiciele państw afrykańskich, np. Kenii i Zimbabwe. Jak podkreślali referenci, Afryka boryka się współcześnie przede wszystkim z brakiem nowoczesnych narzędzi komunikacyjnych (dostęp do internetu), które umożliwiłby promocję kultury narodowej, prezentację artystów czy wreszcie sprzedaż prac i rękodzieła miejscowych twórców. Ponadto pedagodzy i wychowawcy zwracali uwagę na konieczność integracji i edukacji młodzieży i dzieci pochodzenia afrykańskiego pod kątem znajomości kultur narodowych. Dużą grupę uczestników stanowili goście ze Stanów Zjednoczonych oraz Niemiec; ich wypowiedzi dotyczyły takich zagadnień jak historia tańca, muzyki, teatru itd., referaty te odbiegały więc od głównego tematu konferencji. Niestety, poza ogólnymi refleksjami i diagnozami dotyczącymi kultury współczesnej i jej związków z polityką, a także uzależnieniem od napływu środków finansowych, trudno było znaleźć referat, który stanowiłby faktyczną i konkretną ofertę współpracy międzynarodowej. Wyjątek stanowił bardzo ciekawy referat Tony'ego Langforda, dyrektora londyńskiego muzeum „Kinetica" – wystąpienie spotkało się z dużym zainteresowaniem nie tylko ze względu na przedstawione możliwości współpracy artystycznej, naukowej i dydaktycznej, ale także ze względu na pasję referenta i godną podziwu znajomość tematu oraz upór w realizacji przedsięwzięć artystycznych.

W ramach konferencji "The Language of Art and Music" zaprezentowano projekty badawcze realizowane w ramach Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, których kierownikiem jest prof. Leszek Sosnowski. Prezentacja ta miała przyczynić się do rozszerzenia kręgu współpracowników o przedstawicieli zagranicznych ośrodków naukowych oraz pomóc w nawiązaniu kontaktów z osobami, które badają w swojej pracy zawodowej zbliżone do strony polskiej kwestie filozoficzno-artystyczne. W ramach konferencji zaprezentowano między innymi następujące przedsięwzięcia:

„Od filozofii światła od sztuki światła. Heglowska interpretacja przemian pojęcia" jest projektem promotorskim finansowanym ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, realizowanym od 2010 roku. Jego celem jest napisanie oraz obrona pracy doktorskiej, która poświęcona będzie historii metafizyki światła, ze szczególnym uwzględnieniem roli, jaką odegrała ona w rozwoju filozofii sztuki i estetyki począwszy od starożytności, a kończąc u progu XXI wieku. Szczególne znaczenie odegrała tu filozofia Platona, pod której wpływem rozwijały się wszystkie nurty średniowiecznej metafizyki światła. W ujęciu ściśle filozoficznym praca zakończy się omówieniem koncepcji Hegla. Zakończenie projektu badawczego przewiduje się na czerwiec 2012 roku.

"Polish Journal of Aesthetics" jest przedsięwzięciem naukowo-redakcyjnym, którego głównym celem jest stworzenie czasopisma anglojęzycznego, wydawanego w ramach Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Aby przedsięwzięcie to zakończyło się sukcesem, konieczne jest zbudowanie sprawnie działającego zespołu redakcyjnego oraz pozyskanie zagranicznych współpracowników, szczególnie z krajów anglojęzycznych, którzy posiadają ponadto szeroką wiedzę z zakresu filozofii. "Polish Journal of Aesthetics" powstaje pod kierunkiem prof. Leszka Sosnowskiego, redaktora naczelnego czasopisma „Estetyka *i Krytyka*". Mamy nadzieję, że podjęte starania zaowocują powstaniem interesującego i atrakcyjnego czasopisma, z którym współpracę nawiążą nie tylko polscy, ale i zagraniczni autorzy.

„Ekspresja – od E. Verona to R. Colingwooda" to projekt dydaktyczno-redaktorski, który prowadzony jest już od kilku lat. Jego efektem jest ukazanie się dwóch z trzech planowanych publikacji, które zainspirowane były potrzebą zaprezentowania wyników badań dotyczących pojęcia ekspresji w filozofii począwszy od XVIII wieku. Dwie pierwsze książki autorstwa Leszka Sosnowskiego ukazały się już w Wydawnictwie Collegium Columbinum, ostatnia stanowi rezultat pracy seminaryjnej, która poświęcona była translacjom tekstów mało znanych w Polsce autorów, jak Croce, Ducasse, Bosanqet, Parker, Reid, Collingwood czy Santayana. Na początku 2012 roku ukaże się ostatni tom omawianej serii.

"Arthur C. Danto and The Beginning of Art. Form Academism to Popartism" stanowi tytuł międzynarodowego projektu badawczego, który realizowany będzie w Instytucie Filozofii we współpracy z amerykańskim Colambia University. Głównymi punktami projektu badawczego będą: dwie konferencje międzynarodowe, które odbędą się w Krakowie, wizyta polskich uczonych w Columbia University, publikacja monografii dotyczącej ww. zagadnienia, nagranie filmu stanowiącego reportaż z prac badawczych, a także wywiad z Arthurem C. Danto, przeprowadzenie zajęć z polskimi oraz amerykańskimi studentami oraz odbycie kwerendy w Andy Warhol Museum w Pensylwanii.

Konferencja stanowi jedno z wielu przedsięwzięć kulturalno-naukowych prowadzonych przez Institut for Cultural Diplomacy. Wszystkich zainteresowanych kolejnymi przedsięwzięciami instytucji zachęcam do zapoznania się ze stroną internetową, na której znajdują się informacje o nowych konferencjach, archiwum zakończonych przedsięwzięć oraz wszelkie informacje dotyczące funkcjonowania ICD.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 3 (2/2011)

IWONA MARIA MALEC

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

Rozumienie wartości w kulturach Wschodu,
„Estetyka *i Krytyka*", nr 22 (3/2011), red. Małgorzata Ruchel, Ada Augustyniak, Barbara Cichy, Kinga Kłeczek-Semerjak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 340.

Rozumienie wartości w kulturach Wschodu jest rezultatem zorganizowanej we wrześniu 2009 roku konferencji naukowej. W wydanym przez Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego zbiorze tekstów, który wpisuje się w tradycję kontaktów kultury wschodniej z zachodnią, czytelnik odnajdzie teksty autorstwa uznanych specjalistów, a także doktorów i doktorantów. Rozważania dotyczące świata wartości kultury Wschodu rozpoczyna artykuł Łukasza Trzcińskiego, który rozpatruje możliwość efektywnego dialogu międzykulturowego. Przybliżając czytelnikowi pewne teorie kultury, autor analizuje „odpowiednie warunki konieczne i wystarczające do procedowania wartości" (s. 13), co umożliwi nawiązanie międzykulturowego porozumienia. Pozostałe artykuły zbioru zostały podzielone na sześć grup tematycznych, należących do obszaru zagadnień z filozofii, estetyki, etyki i religii Wschodu.

Pierwszą grupę, zatytułowaną *Wokół sztuki i piękna*, otwiera tekst Rafała Banki pt. *Sztuka współczesna jako próba oceny przemian w społeczeństwie chińskim*, który przedstawia zmiany, jakie zachodzą w świadomości kulturowej Chińczyków, na podstawie wybranych dzieł sztuki współczesnej. Jakub Petri z kolei w artykule *Dom jako tymczasowe schronienie – efemeryczność w architekturze japońskiej* zastanawia się nad rozumieniem piękna w architekturze japońskiej, zderzając ją z zachodnim sposobem wartościowania. Analiza wartości piękna w pozostałych dziedzinach sztuki japońskiej jest przedmiotem artykułu Barbary Cichy *Wabi sabi. Estetyczny ascetyzm w sztuce zen.* Autorka stara się przedstawić zen i jego stosunek do świata. Analiza, którą prowadzi B. Cichy, pozwoli człowiekowi Zachodu lepiej rozumieć estetyczne upodobanie Japończyków

do przedmiotów niedoskonałych. Ostatni artykuł tej części, autorstwa Vlatislava Matouška, dotyczy muzyki i jej roli na drodze do wyzwolenia w tradycji zen. Artykuł ten z punktu widzenia muzykologii tłumaczy współczesne trendy muzyczne w religii japońskiej i praktyce medytacji.

Teksty zamieszczone w drugiej grupie łączy zagadnienie etyki. Pierwszy w kręgu rozważań etycznych jest tekst Beaty Szymańskiej *O bezwartościowych wartościach*, w którym autorka omawia postulat nieoceniania – charakterystyczną postawę rozumienia świata wartości przez buddyzmu chan i zen. *Źródła tybetańskiej etyki* Joanny Greli to artykuł, który pozwoli poznać poglądy społeczności tybetańskiej na naturę świata, jej podejście do kwestii dobra i zła, a także pozwoli lepiej zrozumieć jej niejednorodny system wartościowania. Szczegółowiej temat etyki wschodniej podejmuje w swoim artykule *Prawda metafizyki – prawda etyki. Problem etycznego statusu człowieka na gruncie filozofii Śankary* Kinga Kłeczek-Semerjak. Prowadzi w nim rozważania nad problemami etycznymi, nad sensem ludzkiej egzystencji w filozofii indyjskiej. Ostatnim artykułem z kręgu rozważań etycznych jest tekst Marty Kudelskiej *Determinizm – wolność – konieczność w ortodoksyjnej myśli indyjskiej*, w którym autorka analizuje tytułowe pojęcia na gruncie metafizyki filozofii indyjskiej.

Kolejna grupa tekstów dotyczy społecznego wymiaru jednostki. Czytelnik odnajdzie tu trzy artykuły: Pawła Sajdka *Rytuał u Xunzi*, Svena Sellmera *Indyjski schemat „celów człowieka"* oraz Leszka Sosnowskiego *Natura – ciało – kultura. Uwagi na temat Japonii.* Pierwszy analizuje zagadnienia rytuału, obrzędowości z punktu widzenia filozofii konfucjańskiej. W drugim autor rozpatruje dogłębnie cele życia ludzkiego z punktu widzenia kultury indyjskiej. Trzeci, natomiast przenosi nas do Japonii. Autor ukazuje w nim odmienną od zachodniej relację Japończyków do natury, do cielesności własnej i innego, co stanowi ważną część japońskiej tożsamości kulturowej.

Artykuły zamieszczone w grupie zatytułowanej *Człowiek w perspektywie religijnej* dotyczą w dużej mierze relacji człowieka do bóstw, sposobu percepcji bóstwa w odniesieniu do tradycji islamu, hinduizmu i buddyzmu. Tę część otwiera artykuł Przemysława Piekarskiego *Po to bóg przestał być człowiekiem, żeby człowiek stał się bogiem. Horyzontalny wymiar nirgunicznego bhakti*, pokazujący przeobrażenie postawy religijnej w indyjskim średniowieczu i rozumienie Boga i człowieka na podstawie poezji *bhakti*. Rozumienie natury ludzkiej i analizę żeńskiego pierwiastka każdej istoty ludzkiej na płaszczyźnie tybetańskiego buddyzmu odnajdziemy w artykule Karoliny Pospisilovej *The Female Wisdom. The Female Aspect in Buddhism.* Dwa kolejne artykuły, a zarazem ostanie w tym zestawieniu, to różne ujęcia interpretacji myśli Shinrana. Maciej Kanert w artykule *Pojęcie „wiary" u Shinrana* pyta o związek wiary jako daru Amidy z wolnością człowieka w kontekście koncepcji religijnej japońskiego filozofa. Robert Szuksztul z kolei w artykule *O darze i obdarowanym, czyli problem z soteriologią Shinrana* zastanawia się, dlaczego tak niewielu osiąga wyzwolenie, skoro jest ono „uzależnione od mocy Amidy, w której mogą partycypować wszystkie istoty" (s. 205).

Przedostatnia część tomu traktuje o wartości poznania i wiedzy. Rozpoczyna się artykułem Stanisława Tokarskiego pt. *Māyā, doxa i rytm,* który porównuje dwa pojęcia z dziedziny poznania, wywodzące z się z różnych kręgów kulturowych, oraz przedstawia wypływające z tej analizy różnice. Artykuł Ady Augustyniak *Kontrowersje wokół rozumienia zagadnień logicznych* przedstawia analizę zachodniego rozumienia dawnej filozofii chińskiej oraz wymagania, jakie sobie stawiają zachodni interpretatorzy starochińskich pism filozoficznych. Dwa kolejne artykuły dotyczą filozofii indyjskiej. Ołena Łucyszyna analizuje rozumienie prawdziwego poznania, zagłębiając się w teksty klasycznej i poklasycznej *sāmkhyi*. Marta Dmuchowska natomiast rozpatruje relację wiedzy i niewiedzy, a także przedstawia drogę uzyskania poznania w świetle filozofii Shinrana.

Ostatnia grupa tekstów zatytułowana jest *W zetknięciu z tym, co najwyższe* i traktuje o sprawach ostatecznych. Otwiera ją artykuł Wiesława Kurpiewskiego *Wachlarz wartości w tekście Trzeciego Karmapy Rangdziung Dordże*, który porusza i omawia poglądy zawarte w tytułowym tekście z perspektywy aksjologicznej, odsłaniając cały wachlarz wartości, jakie ten tekst zawiera. Artur Przybysławski w swoim artykule *Kilka uwag o poglądzie gzhan strong w filozofii tybetańskiej* opisuje rozumienie pustki według tybetańskiego *gzhan strong*. W kręgu rzeczy ostatecznych mieści się również artykuł Marka Szymańskiego *Nirwana jako summum bonum we wczesnym buddyzmie,* w którym autor ukazuje buddyjski sposób rozumienie nirwany. Ostatnim artykułem tej części, jak również całego tomu, jest tekst Krzysztofa Kosiora *Summum bonum religii chińskiej*. Autor za pomocą metafory obrazu *Huxi saxiaotu* (*Trzech śmiejących się mężczyzn nad strumieniem Tygrysa*) ukazuje jedność religii chińskiej w myśl przysłowia „trzy nauki stanowią jedno" (s. 323).

Rozumienie wartości w kulturach Wschodu to książka gruntownie przygotowana od strony redakcyjnej. Zaletą tekstów zamieszczonych w tej wyjątkowej kolekcji jest różnorodność tematyczna oraz szeroki krąg kulturowy, w który się wpisują. Zgrupowanie artykułów ułatwi czytelnikowi odnalezienie się w obszarze przedstawianych treści. Podział ten stanowi jednocześnie logiczny związek z tytułem pracy i od strony redakcyjnej przypomina podręcznik porządkujący poruszaną problematykę. Kompozycja tomu stopniowo rozbudza zainteresowanie omawianymi kwestiami, umożliwiając odbiorcy z kręgu kultury Zachodu kontakt z najistotniejszymi zagadnieniami zawartymi w bogatej propozycji tekstów z zakresu filozofii i religii Indii, Chin, Japonii i Tybetu. Nowy numer „Estetyki *i Krytyki*" popularyzuje wschodnią myśl filozoficzną, a drzwi znajdujące się na okładce zachęcają do głębszych poszukiwań i refleksji nad bogactwem myślowym kultury Wschodu. Czytelnik znajdzie w tomie szereg pozycji bibliograficznych, które zainteresowanym ułatwią prowadzenie samodzielnych poszukiwań.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 3 (2/2011)

PAULINA TENDERA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

„KRYZYS CZY PRZEMIANA? POSTACIE «KOŃCA SZTUKI» WE WSPÓŁCZESNEJ MYŚLI FILOZOFICZNEJ"

W dniu 18 listopada 2011 roku odbyła się w Krakowie konferencja poświęcona zagadnieniu przemian w sztuce, jakie zaszły w XX i u progu XXI wieku. Konferencja zorganizowana została przez zespół badawczy kierowany przez dra hab. Leszka Sosnowskiego, działający w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Poza zaproszonymi gośćmi z polskich ośrodków akademickich w konferencji uczestniczyli również członkowie zespołu badawczego. Organizatorami tegorocznej konferencji byli mgr Iwona Malec, mgr Dominika Czakon oraz dr hab. Leszek Sosnowski. Współorganizatorem instytucjonalnym konferencji było Towarzystwo Doktorantów UJ.

Celem badawczym spotkania konferencyjnego było omówienie problemu powracającego w różnorodnych nurtach filozofii sztuki i estetyki, wyrażanego zwrotem „koniec/zmierzch/śmierć sztuki". Organizatorzy przyjęli, że głoszenie tak wyrażonego hasła nie jest wyrazem intelektualnej mody, jednak odrzucili również twierdzenie, jakoby sztuka współczesna przeżywała kryzys lub upadek. Znany jest pogląd, że okres przemian nie musi być równoznaczny z kryzysem, natomiast perturbacje w obrębie dziedziny zawsze bardzo pozytywnie wpływają na jej rozwój, w tym wypadku na rozwój teorii i filozofii sztuki. Sytuacja taka wynika z konfliktu tworzącego się pomiędzy tym, co nowatorskie i przełomowe, a tym, co tradycyjne i konserwatywne w naszej kulturze. Zdarza się i tak, że sytuacja konfliktowa przybiera postać dramatyczną, wykraczając poza granicę, którą wytyczyło tradycyjne poczucie moralności. Przekraczanie tej granicy jest tym częstsze i powszechniejsze, im ważniejszą rolę dla współczesnego twórcy odgrywają wartości takie jak nowość czy nowatorstwo własnych działań artystycznych. Sztuka, na drodze, której celem jest ciągłe przekraczanie barier,

wkracza we wszystkie sfery życia codziennego człowieka, jak również w sferę *sacrum*, tym samym rozszerzając problem filozoficzny „końca sztuki" na ogólnohumanistyczne zagadnienie przemian kultury i kondycji człowieka XX i XXI wieku.

W trakcie konferencji problematyka końca sztuki stała się przedmiotem rozważań w kontekście zasadniczych nurtów filozoficznych dwóch ostatnich wieków: historiozoficznego, psychoanalitycznego, fenomenologicznego, hermeneutycznego, formalistycznego, egzystencjalistycznego. Te nurty skonfrontowane zostały z licznymi działaniami współczesnych artystów. Organizatorzy i uczestnicy konferencji pragnęli wykazać, że ujęcie tak nakreślonego problemu wykracza poza wąsko rozumianą estetykę, przywołując filozofię współczesną, która dostarcza poręczniejszych narzędzi do analizy tego zagadnienia.

Wśród zaprezentowanych referatów znalazł się odczyt prof. dra hab. Ignacego Fiuta pt. *Koniec sztuki w ujęciu Arthura C. Danto i Donalda Kuspita*, w którym zaprezentowano i porównano koncepcje filozofii sztuki obu współczesnych myślicieli. Prezentacja dokonana została na podstawie ściśle heglowskiego pojęcia „końca sztuki", które w tych koncepcjach zyskuje istotne dla rozumienia sztuki treści, prowadzące do łatwego pokazania różnic. Wystąpienie to miało charakter wprowadzający; zostały w nim przywołane najważniejsze nazwiska współczesnej filozofii sztuki oraz źródłowy sens pojęcia „końca sztuki". Podobny charakter miało również wystąpienie prof. dr hab. Beaty Frydryczak pt. *Sztuka, doświadczenie estetyczne i piękna natura. Próba ponownego odczytania koncepcji T.W. Adorna*. W referacie zwrócono uwagę, że interpretacje refleksji Adorna w dużej mierze sprowadzają się do ujęcia sztuki w znaczeniu fenomenu społeczno-historycznego. Tymczasem studia nad Adornowską „teorią estetyczną" ujawniają zainteresowanie autora estetyką przyrody. Frydryczak dowodziła, że filozof traktował doświadczenie piękna przyrody jako warunek konieczny autentycznego i estetycznego doświadczenia sztuki. Z tej perspektywy Adorno jawi się jako piewca współczesnej eko-estetyki. Zagadnienia te podjęła również w czasie sesji popołudniowej prof. Anna Zeidler-Janiszewska.

Ważne dla rozważanego problemu było wystąpienie dra hab. Rafała Solewskiego pt. *Trwanie klasycznego w epoce końca sztuki*. Referent wybrał współczesne przykłady malarstwa, instalacji i instalacji wideo autorstwa między innymi Bernharda Prinza, Davida Ligare'a, Adriana Gottlieba i Billa Violi, w których wskazał obecność klasycznych inspiracji i zasad. Prace te na drodze interpretacji wpisane zostały w kontekst teorii zwrotu ikonicznego, pojawiającego się równolegle z koncepcją końca sztuki. Na uwagę i uznanie zasługuje wnikliwość analiz artystycznych, jakich dokonał Solewski, jego biegłość w ocenie różnorodnych aspektów dzieła, wyczucie równowagi między tym, co domniemane, a tym, co zawarte w dziele sztuki. Omówienie wybranych dzieł prowadziło do postawienia i uzasadnienia pytania o trwanie w czasach współczesnych elementów metafizycznych i racjonalnych, tych, które postulowali Platon, Kant czy Scheler.

Na konferencji wystąpili doktoranci Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz innych polskich ośrodków naukowych. Warto wspomnieć m.in. wystąpienia Marcina Lubeckiego oraz Bogumiły Śniegockiej. Lubecki przedstawił referat pt. *Kryzys uczucia metafizycznego niepokoju a „koniec sztuki" – hipoteza upadku w obrębie całościowej wizji katastrofizmu Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Referent wskazał, że prezentowana przez Witkacego hipoteza „końca sztuki" wpisana jest w kontekst całego *spectrum* jego twórczości, zaś przeczucie katastrofy wyrażone zostało w postaci licznych, charakterystycznych realizacji artystycznych. Lubecki wykazał, że katastrofizm Witkacego jest wyrazem rozpadu kultury, która stanowi źródło i sens metafizycznego niepokoju i uczucia metafizycznego, zaś w czasie owego kryzysu sztuka jawi się jako „ostatni bastion" Tajemnicy Istnienia. Mgr Bogumiła Śniegocka reprezentowała na konferencji podejście historyka sztuki. Jej referat pt. *Powtórzenie w sztuce polskiej od lat 90. XX wieku a problem końca sztuki* dotyczył wieloaspektowości i niejednolitej tożsamości kategorii powtórzenia. Wydaje się, że podniesienie zagadnienia powtórzenia w sztuce i próba scharakteryzowania tego fenomenu stawia w nowym świetle znaczenie „nowości" w sztuce, a także samo pojęcie „końca sztuki", które w źródłowym rozumieniu zakłada jeśli nie powtarzalność, to co najmniej nierozwojowość współczesnych działań artystycznych. Śniegocka wskazała na sens i celowość występowania powtórzenia w sztuce, punktem wyjścia analiz artystycznych czyniąc działalność Andy'ego Warhola. Ostatecznie pojęcie powtórzenia przeanalizowano w kontekście dyskursów krytyki sztuki – estetycznych, feministycznych, społecznych i geograficzno-historycznych; przywołano prace Sasnala, Maciejowskiego, Ziółkowskiego, Sawickiej i Bogackiej.

Konferencja zakończyła się późnym wieczorem. Goście zaproszeni zostali do zwiedzenia podziemi Rynku Głównego i Sukiennic, a następnie udali się na uroczystą kolację. Można oczekiwać, że następne lata przyniosą kolejne przedsięwzięcia naukowe. Zespół badawczy dra hab. Leszka Sosnowskiego koncentruje się nie tylko na indywidualnych planach badawczych doktorantów, ale przede wszystkim łączy je razem pod szyldem wspólnego, długoterminowego programu naukowego. Konferencja „Kryzys czy przemiana?..." była owocem rocznej pracy seminaryjnej, której konsekwencją będzie publikacja naukowa wydana w ramach czasopisma „Estetyka *i Krytyka*". Zespół współpracuje również na poziomie wydawniczym i merytorycznym z „Zeszytami Naukowymi Towarzystwa Doktorantów UJ".

INFORMACJE O AUTORACH

MACIEJ BOGDALCZYK – doktorant na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Papieskiego w Krakowie; absolwent Wydziału Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego; interesuje się sportem, religią i hip-hopem.

MICHAŁ HANKUS – absolwent historii sztuki na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego; od 2009 r. doktorant Wydziału Historycznego UJ. Zainteresowania: sztuka dawna i najnowsza; członek Stowarzyszenia Artystycznego OTWARTA PRACOWNIA.

MATEUSZ SOLIŃSKI – filozof, absolwent Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz podyplomowego studium z zakresu zarządzania kulturą na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Zajmuje się krytyką literacką i plastyczną. Korespondent londyński pisma artystycznego „Format"; od 2007 r. pracuje w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

MIKOŁAJ LEWICKI – filozof, absolwent Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: egzystencjalizm.

PAULINA TENDERA – doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania naukowe: filozofia i sztuka światła.

TOMASZ MIRECKI – absolwent Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania naukowe: estetyka.

IWONA MARIA MALEC – doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania naukowe: francuska filozofia, estetyka i sztuka dziewiętnastego wieku.