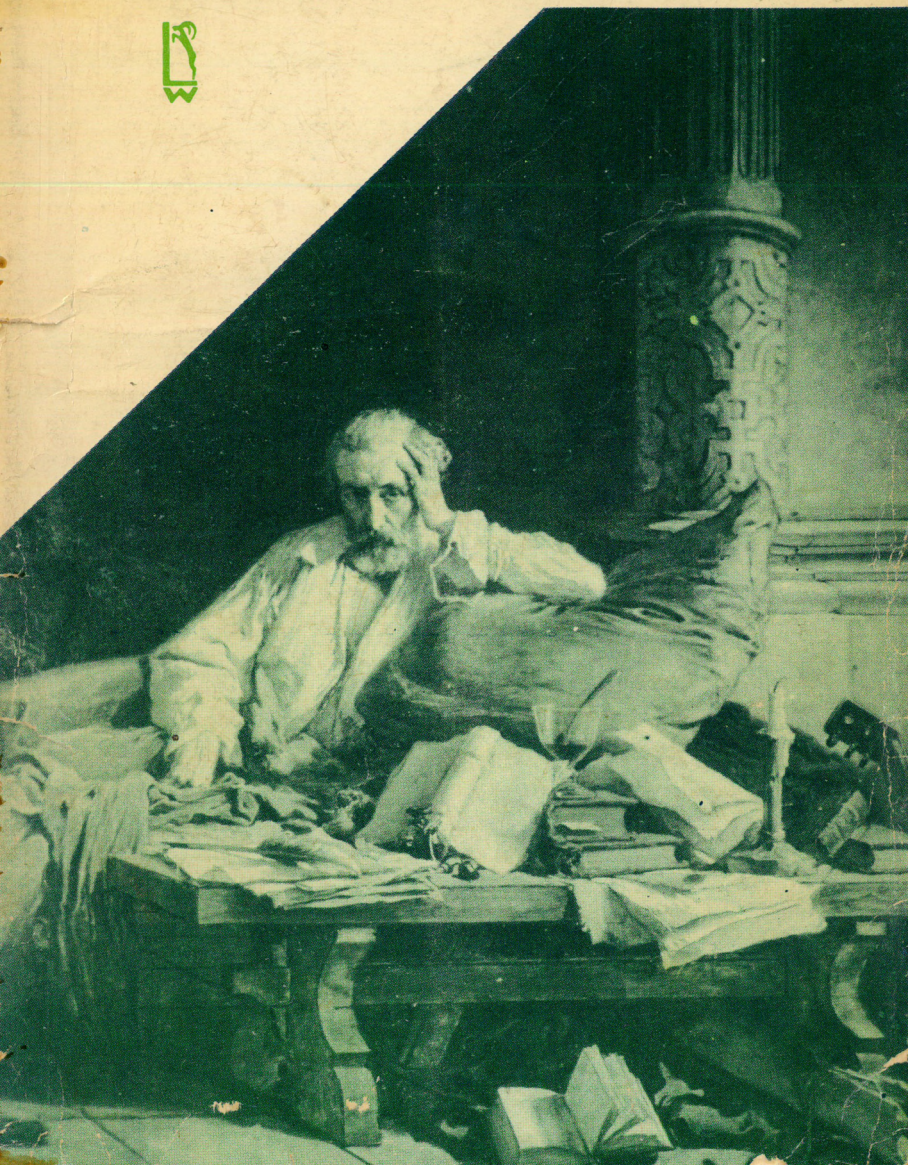
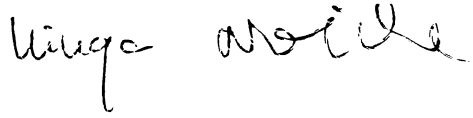
PORTRETY FILOZOFÓW

Andrzej Nowicki





Ninga Moika

PORTRETY FILOZOFÓW

ANDRZEJ NOWICKI

PORTRETY FILOZOFÓW

w poezji, malarstwie i muzyce

WYDAWNICTWO LUBELSKIE

Projekt okładki i karty tytułowej
KRZYSZTOF KURZĄTKOWSKI

Skorowidz osób i rzeczowy
ANDRZEJ NOWICKI

Fotografie ze zbiorów Autora

© Copyright by Wydawnictwo Lubelskie
Lublin 1978

SPIS TREŚCI

Przedmowa 7

Wstęp.

O POTRZEBIE POSIADANIA PORTRETÓW

§ 1. Czy istnieją myśli „niczyje", poza czasem, poza przestrzenią i poza człowiekiem? 10
§ 2. Projekt klasyfikacji form spotkań z filozofem 15
§ 3. O potrzebie teorii spotkań 16
§ 4. O „karmieniu gwiazd własnym światłem" . . 23
§ 5. O potrzebie teorii przekształceń 25
§ 6. O wielowarstwowej strukturze dzieł poetyckich, malarskich i muzycznych 32
§ 7. O semantycznej irradiacji 37

Część I.

WIERSZE O FILOZOFACH

§ 8. Wiersze o filozofach starożytnych (ze zbioru Diogenesa Laertiosa) 40
§ 9. Portret Epikura w poezji Lukrecjusza . . . 47
§ 10. Poetycki portret Grzegorza z Sanoka sporządzony przez Filipa Kallimacha 68
§ 11. Wiersze o pisarzach polskich ze zbioru Szymona Starowolskiego 78
§ 12. *Muzea* Imperialego 87
§ 13. Wiersze o Koperniku 96
§ 14. Uwagi o tytułach wierszy i o wytwarzaniu po-

stawy oczekiwania na poetycki portret myśliciela 118
§ 15. Wiersze o Brunie 124
§ 16. Wiersze o Vaninim 146
§ 17. Wiersze o „Palladzie śląskiej" 155
§ 18. W brazylijskich „ogrodach Augusta Comte'a" . 158

Część II.

RYSUNKI, OBRAZY I POSĄGI

§ 19. Sokrates na obrazach Anselma Feuerbacha i na rysunkach Władysława Witwickiego . . . 168
§ 20. Renesansowa filozofia Rafaela 198
§ 21. Różne oblicza Grzegorza z Sanoka 210
§ 22. Klonowic Leopolskiego jako „człowiek w świecie dzieł" 219
§ 23. Giordano Bruno w świecie malarstwa i rzeźby 225
§ 24. Vanini w świecie malarstwa i rzeźby . . . 250
§ 25. Ikonografia Campanelli 272
§ 26. Ikonografia Łyszczyńskiego 280
§ 27. Od Elżbiety Heweliuszowej do Marii Curie-Skłodowskiej 280

Część III.

DŹWIĘKOWE PORTRETY FILOZOFÓW

§ 28. Szopenowski portret Staszica 298
§ 29. Dźwiękowy portret Nietzschego sporządzony przez Ryszarda Straussa 306
§ 30. Dźwiękowy portret Vaniniego sporządzony przez Josefa Matthiasa Hauera 320
§ 31. *Heraklitiana* Bogusława Schäffera 339
§ 32. Platon w muzyce i Platon o muzyce . . . 351
§ 33. Ateistyczna perspektywa nieśmiertelności w *XIV symfonii* Dymitra Szostakowicza . . . 358

Zamiast zakończenia 371
Aneks 386
Bibliografia 389
Skorowidz osób 397
Skorowidz rzeczowy 410
Spis ilustracji 415

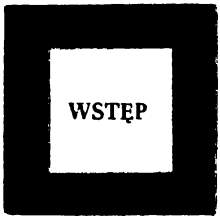
PRZEDMOWA

Portrety filozofów są książką o spotkaniach poezji, malarstwa i muzyki z filozofią. Zdarzało się bowiem, że wyobraźnię poetów, malarzy i kompozytorów pobudzały jakieś fakty z życia filozofów, jakieś cechy ich osobowości albo jakieś treści ich dzieł. Rezultatem tej fascynacji były określone wiersze, obrazy i utwory muzyczne, w których filozofowie są w jakiś sposób obecni.

Ta obecność filozofów w poezji, malarstwie i muzyce może i powinna być zbadana przez historyka filozofii. Jeśli poeci, malarze i muzycy wkraczają na teren filozofii, piszą wiersze o filozofach, pokazują ich na swoich obrazach i sporządzają ich portrety dźwiękowe, to chyba wolno historykowi filozofii, który całe życie zajmuje się filozofami i coś niecoś o nich wie, wkroczyć na teren literaturoznawstwa, historii sztuki i muzykologii, żeby ze swojego punktu widzenia i swoimi własnymi metodami zbadać to, co środkami poetyckimi, malarskimi i muzycznymi zostało powiedziane o filozofach.

Poetyckie, malarskie i muzyczne portrety filozofów są potrzebne. Tworzenie ich stanowi odpowiedź twór-

ców na społeczną potrzebę posiadania takich portretów. Niestety, nie jest ich zbyt wiele, a udanych bardzo mało. Tym bardziej więc warto je zbierać, badać i zastanawiać się nad tym, co należy uczynić, aby w przyszłości dzieła tego rodzaju powstawały częściej niż dotąd i były coraz lepsze. Dlatego w książce tej poza rejestracją, opisem, klasyfikacją i oceną są również podejmowane próby rozpatrywania badanego materiału w aspekcie jego możliwości bycia innym niż jest, czyli próby odpowiedzi na pytanie, j a k i e m o g ą i p o w i n n y b y ć p o r t r e t y f i l o z o f ó w.



O POTRZEBIE POSIADANIA PORTRETÓW

§ 1. CZY ISTNIEJĄ MYŚLI „NICZYJE", POZA CZASEM, POZA PRZESTRZENIĄ I POZA CZŁOWIEKIEM?

Kiedy czytam książki tych filozofów, którzy byli moimi nauczycielami (a nauczycielami moimi byli: Kazimierz Czapiński, Władysław Tatarkiewicz, Władysław Witwicki, Tadeusz Kotarbiński i Antoni Bolesław Dobrowolski), odbieram przy czytaniu nie tylko treść tekstu, ale również wrażenia słuchowe, jak gdyby napisane przez nich zdania były wyraźnie wypowiadane ich głosem, z charakterystycznym dla każdego z nich rytmem, melodią, barwą, sposobem akcentowania. Odbieram także wrażenia wzrokowe: widzę ich twarze, na których w zależności od treści wypowiadanych słów pojawiają się mimiczne wyrazy przeżywanych stanów psychicznych: skupienia, zdziwienia, niepokoju, gniewu, zachwytu, radości. Widzę także charakterystyczne dla każdego ruchy rąk, uzupełniające tekst dodatkowym sensem.

Podobną moc ewokowania wrażeń słuchowych i wzrokowych mają dla mnie teksty tych filozofów włoskich, z którymi miałem szczęście rozmawiać po wiele godzin; tak pojawiają się przede mną — wywoływani z królestwa cieni — Antonio Banfi, Galvano Della Volpe, Ernesto De Martino, a spośród żyjących Cleto Carbonara, Eugenio Garin, Antonio Corsano, Luigi Firpo, Gioacchino Paparelli, Aldo Masullo, Ce-

sare Luporini, Nicola Badaloni, Sebastiano Timpanaro i wielu innych.

Ten związek tekstów z żywymi ludźmi, których się widziało i słyszało, sprawia, że czytane zdania nie są zdaniami bezosobowymi, „niczyimi" i noszącymi swój pozaczasowy sens w sobie, lecz są zdaniami określonych ludzi i wypełnionymi tym bogactwem znaczeń, które emanuje z ich osobowości, z ich przeżyć, umiłowań, poglądów, lektur i doświadczeń historycznych. W rezultacie, czytając taki tekst, mam przed sobą nie tekst, lecz człowieka.

Jeżeli teraz od książek pisanych przez ludzi, których znam osobiście, przechodzę do książek filozofów z innych stuleci, zaczynam odczuwać, że czegoś tym tekstom brak. Podobnie jak w psującym się telewizorze zdarza się, że jest wizja, lecz nie ma fonii, albo jest fonia, lecz nie ma wizji, tak w tych książkach jest tekst, lecz nie słyszymy filozofa i nie widzimy go. I wtedy właśnie pojawia się p o t r z e b a p o s i a d a n i a p o r t r e t u f i l o z o f a, aby odczytywane słowa nie były słowami „niczyimi", lecz nabrały charakteru osobowego.

Zajmuję się od kilkudziesięciu lat historią filozofii, mogę więc dziś ujawnić tę olbrzymią rolę, jaką w mojej własnej pracy nad wydobywaniem istotnej treści z trudnych tekstów odegrały posiadane portrety filozofów. Dzięki portretom Heraklita, Lullusa, Grzegorza z Sanoka, Kallimacha, Kopernika, Klonowica, Giordana Bruna, Vaniniego, Campanelli, Galileusza, Łyszczyńskiego, Staszica, Holbacha, Kanta, Hegla, Schleiermachera, Straussa, Feuerbacha, Guyau, Nietzschego, Haeckla, Marksa, Engelsa, Lenina, Krzywickiego, Marchlewskiego, Czarnowskiego, McDougalla (dobór nazwisk nie jest przypadkowy, wymieniłem tylko te portrety, które szczególnie lubię) myśli tych filozofów nie

były dla mnie myślami bezosobowymi, ale właśnie i c h myślami. Czytając ich teksty, miałem przed sobą nie teksty, lecz filozofów, którzy jak żywi znajdowali się w pobliżu mnie i z którymi mogłem dzięki temu prowadzić dialog. Zostało to zauważone przez moich uczniów i kilku z nich wykorzystało portret filozofa jako istotną pomoc w pracy nad trudnymi tekstami. Przykładem może być dr Stefan Folaron z Nowej Rudy, który zawiesił sobie nad biurkiem namalowany przez Zbigniewa Martina obraz olejny wyobrażający Cesalpina; w jego pracy nad tekstami tego filozofa odegrały dużą rolę również poetyckie portrety Cesalpina, będące dziełem Włochów i wrocławian żyjących w epoce Odrodzenia.

W Neapolu, w Palazzo Filomarino, gdzie mieszkał Benedetto Croce, uwagę zwraca przede wszystkim piękny portret, na którym przedstawiony został Giambattista Vico. Portret ten pomagał Crocemu w jego pracy nad tekstami tego filozofa. Zresztą w mieszkaniach odwiedzanych przeze mnie filozofów włoskich przeważnie na ścianach wiszą portrety tych filozofów, których teksty stanowiły przedmiot ich wieloletnich studiów.

Tłumacząc dialogi Platona Władysław Witwicki odczuwał potrzebę uzupełnienia tekstu rysunkami wyobrażającymi Sokratesa. Podobnie Władysław Tatarkiewicz uzupełnił swoją *Historię filozofii* portretami filozofów, sądząc — „wbrew spotykanemu jeszcze nieraz poglądowi" — że „ilustracja jest na miejscu nie tylko w wydawnictwach popularnych". „Jeśli pouczającym jest dla czytelnika opis życia filozofa — pisał Tatarkiewicz w 1931 roku — to tak samo i portret, ukazujący jego oblicze".

W tym samym *Posłowiu do pierwszego wydania* pisze Tatarkiewicz, że „z portretami myślicieli starożyt-

nych i nowożytnych nie było trudności, znaleźć można ich pod dostatkiem; były natomiast trudności ze średniowieczem: bezosobisty stosunek ówczesny do nauki tłumaczy, że nie portretowano filozofów". W uwadze tej kryje się bardzo głęboka treść: przeciwstawienie dwóch różnych poglądów na myśl. Jeden z nich można nazwać poglądem religijnym, drugi — świeckim. Dla religii charakterystyczne są procesy alienacyjne; religia alienuje z przyrody i człowieka istotne cechy, natomiast kultura świecka przywraca te cechy przyrodzie i człowiekowi. Wyjaśnił to dokładnie w swoich książkach Ludwig Feuerbach. Wywody Feuerbacha wymagają jednak uzupełnienia. Chodzi o to, że procesy alienacyjne występują również w poglądach na sposób istnienia myśli. Religia zabiera myślom ludzkim trzy najważniejsze atrybuty: przestrzenność, czyli związek z określonym środowiskiem, czasowość, czyli historyczność, i osobowość, czyli tę cechę, która sprawia, że każda myśl jest myślą czyjąś. W rezultacie alienacji religijnej i wyrastającej na jej fundamencie filozofii idealistycznej myśli filozofów zostają przekształcone w myśli pozaczasowe, pozahistoryczne, pozaprzestrzenne, niezależne od człowieka, niczyje, czyli w niematerialne, metafizyczne idee. A jeżeli filozofia składa się z myśli bezosobowych, niczyich, to oczywiście nie ma potrzeby sporządzania portretów filozofów.

Przed kulturą świecką stoi doniosłe zadanie przywracania myślom ludzkim tego, co zostało z nich wyalienowane. Myśli filozofów są dla kultury świeckiej czymś przestrzennym, czasowym i osobowym. W tym miejscu warto od razu usunąć możliwe nieporozumienia. Z tego, że myśl jest czymś przestrzennym, nie wynika wcale, że jej wymiary redukują się do milimetrów (aby mogły zmieścić się w jednym mózgu).

Poszczególne myśli różnią się poważnie swoimi wymiarami; są myśli, które rozprzestrzeniają się na cały kraj, i takie, które trafiają do wielu różnych krajów. Z tego, że myśl jest bytem historycznym, nie wynika, że może ona trwać tylko tak długo, jak długo trwa okres historyczny, w którym została wymyślona. Jej historyczność może polegać na przynależności do wielu okresów historycznych. Poszczególne myśli mogą się bardzo poważnie różnić swoimi wymiarami czasowymi. Oprócz myśli trwających bardzo krótko, pojawiających się na chwilę i szybko zapominanych, znamy myśli, które żyją wiele stuleci. I wreszcie z tego, że każda myśl jest myślą czyjąś, nie wynika wcale wniosek, jakoby myśli stanowiły i musiały stanowić własność prywatną. Najcenniejsze myśli stają się i powinny stawać się własnością społeczną. Stając się własnością społeczną nie tracą przecież osobowego piętna tego myśliciela, który je wymyślił. I społeczeństwo przeważnie chce wiedzieć, komu zawdzięcza te myśli. Dlatego właśnie wielkim myślicielom stawia się pomniki. Dzięki posągom i portretom myśli te stają się w pełni myślami ludzkimi. Dla świeckiego, materialistycznego sposobu myślenia portret myśliciela jest niezbędnym uzupełnieniem każdej myśli.

Niestety, nie ma dotąd filozoficznej teorii portretu, która wyjaśniałaby dokładniej związek pomiędzy portretem a myślą, pokazując, jak różne rodzaje portretów dookreślają myśl. W tej sytuacji chciałbym właśnie ten problem uczynić głównym przedmiotem rozważań mojej książki. Nie mogę obiecać, że uda mi się stworzyć taką teorię, chcę tylko przedstawić zbierane od wielu lat materiały i podzielić się własnymi przemyśleniami.

§ 2. PROJEKT KLASYFIKACJI FORM SPOTKAŃ Z FILOZOFEM

Spróbujmy zastanowić się nad różnymi formami spotkań z filozofem. Dla potrzeb tej książki wystarczy wyliczenie sześciu form.

Z pierwszą mamy do czynienia wówczas, gdy spotykamy żyjącego filozofa, widzimy go, słuchamy jego wykładów, rozmawiamy z nim.

Druga forma spotkań z filozofem polega na czytaniu jego prac: rękopisów, maszynopisów, drukowanych rozpraw i książek. Te dwie formy mają charakter podstawowy i wzajemnie się uzupełniają.

Trzecia forma spotkań ma charakter pośredni i polega na czytaniu opracowań. Poznajemy wówczas filozofa nie bezpośrednio, lecz za pośrednictwem historyka filozofii.

W tej książce nie będziemy się zajmować żadną z tych trzech form. Nie będą one przedmiotem naszych badań, lecz jedynie „polami odniesienia" dla trzech innych form, omawianych kolejno w trzech częściach tej książki, poświęconych poezji, malarstwu i muzyce. Wyróżnimy bowiem, jako czwartą formę spotkań, wiersze o filozofach, jako piątą formę — obrazy i rysunki wyobrażające filozofów, i jako szóstą formę — utwory muzyczne, będące „dźwiękowymi portretami" filozofów.

To jednak, czy poezja, malarstwo i muzyka mogą rzeczywiście dookreślić filozoficzny tekst i wyrazić — środkami poetyckimi, malarskimi i muzycznymi — jakieś treści faktycznie wzbogacające myśl filozofa, stanowi kwestię otwartą, problem do przebadania. Powtarzam jeszcze raz: nie mogę obiecać, że problem ten zostanie w tej książce rozstrzygnięty. Wystarczy, jeśli książka zdoła rozbudzić zainteresowanie tym proble-

mem, jeśli zachęci do zbierania portretów wielkich myślicieli i do samodzielnego badania relacji zachodzących pomiędzy poetyckimi, malarskimi i muzycznymi portretami filozofów a treścią ich dzieł, ułatwiając odróżnianie portretów udanych od portretów nieudanych.

§ 3. O POTRZEBIE TEORII SPOTKAŃ

Do badania poetyckich, malarskich i muzycznych portretów wielkich myślicieli jako specyficznych form spotykania się z nimi przydałaby się ogólna teoria spotkań, nad którą pracuję już od kilku lat. Jest to obszar badań, który nazwałem inkontrologią i którym zainteresowałem spore grono osób.

Fascynacja światem wspaniałych dzieł wytworzonych przez ludzi i składających się na kulturę (w przedmiotowym znaczeniu tego słowa, ponieważ kulturą jest przede wszystkim jej podmiot, czyli ludzie będący twórcami i odbiorcami dzieł) umacnia w przekonaniu, że człowieka nie należy utożsamiać (jak to czynią idealiści) z wewnętrznym światem jego świadomości ani (jak to czynią materialiści biologiczni) z jego ciałem, ale raczej z tymi wytworami pracy ludzkiej, w które człowiek potrafi eksterioryzować własną osobowość.

Próbą odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób człowiek istnieje w wytworzonych przez siebie dziełach, była moja książka *Człowiek w świecie dzieł*. Centralną kategorią tej książki było pojęcie eksterioryzacji, któremu poświęciłem czwarty, najobszerniejszy rozdział.

Jeżeli człowiek eksterioryzuje się w wytworzone przez siebie dzieło i dzięki eksterioryzacji jest w swoim dziele w jakiś sposób obecny, to obcowanie z dziełami

ludzkimi sprowadza się do spotkań z ludźmi. W ten sposób z książki *Człowiek w świecie dzieł* wyrasta w sposób naturalny problematyka inkontrologii.

Czyniąc ze spotkania centralną kategorię własnych rozważań, inkontrologia wchodzi w konflikt zarówno z esencjalizmem, jak z egzystencjalizmem w filozofii człowieka. Przeciwko esencjalizmowi, który za punkt wyjścia bierze gotową „istotę" człowieka, inkontrologia bada, w jaki sposób owa istota jest tworzona i modyfikowana przez kolejne spotkania. Przeciwko egzystencjalizmowi, sądzącemu, że jednostkowe istnienie jest czymś pierwotnym i konkretnym, inkontrologia wykazuje wtórny i abstrakcyjny charakter jednostkowej egzystencji. Tym, co pierwotne i konkretne, jest społeczne istnienie ludzi, i dopiero z tego istnienia społecznego, ze spotkań wyłania się i formuje to, co w sposób abstrakcyjny ujmujemy jako „istnienie jednostkowe", a co w rzeczywistości nie przestaje być zawsze istnieniem społecznym, konstytuowanym na wszystkich szczeblach rozwoju (zarówno na tym najbardziej pierwotnym, jak i na tych najwyższych) przez spotkania i wielorakie powiązania z innymi ludźmi.

Wynika stąd, że z inkontrologicznego punktu widzenia dzieła, w które człowiek eksterioryzuje własną osobowość, są zawsze produktem społecznym, w którym obecny jest nie tylko sam twórca, ale również jego „świat": wielość wielorakich powiązań z innymi ludźmi. Człowiek, którego spotykamy w wytworzonych przez niego dziełach, nie jest więc abstrakcyjną, samotną, izolowaną od innych jednostką, ale konkretną osobowością wypełnioną przez życie społeczne, istniejącą naprawdę właśnie w owych powiązaniach z innymi ludźmi. Powiązania te nie są czymś zewnętrznym, ale one właśnie tworzą istotę człowieka

i całe bogactwo jego osobowości. Koegzystencjalna struktura egzystencji wynika z pierwotności społecznego współistnienia, wobec którego jednostkowe istnienie i istota jednostki są czymś wtórnym.

Zarówno eksterioryzacją, jak interioryzacją rządzi prawo fragmentaryzacji. Nie można wyeksterioryzować całej osobowości, całości swego życia — nikt tego zresztą naprawdę nie pragnie, ponieważ nie wszystko warte jest eksterioryzowania i nie na wszystkim nam zależy — ale tylko jakąś jego cząstkę. W tej dziedzinie „część" jest zawsze cenniejsza od „całości". Nie wszystko z naszego „wnętrza" i z naszej „historii" chcemy i powinniśmy eksterioryzować, przekazywać, utrwalać. Starannie wybierając i eksterioryzując to, co najcenniejsze, jesteśmy „sobą" bardziej w tej cząstce, którą prawidłowo wybraliśmy i umiejętnie wyeksterioryzowaliśmy, niż w tej całości, z której wybieraliśmy. Również odbiorca nigdy nie odbiera całości, ale zawsze w sposób mniej lub bardziej świadomy przyswaja sobie tylko część tego, co wyeksterioryzowaliśmy.

Wynika stąd, że jednym z podstawowych praw inkontrologii jest fragmentaryzacja. Nie ma spotkań wszystkich ze wszystkimi. Z nieskończonej wielości możliwych spotkań dochodzi do skutku tylko ograniczona liczba, a i spośród tych spotkań, które się odbyły, tylko mała cząstka ma znaczenie dla osób, które się spotkały. Ze spotkań tych warto wyodrębnić zestaw spotkań decydujących, posiadających rzeczywisty wpływ na formowanie się osobowości. Ale i w takich spotkaniach decydujących nie jest możliwe bezpośrednie spotkanie „całości" z „całością". Spotkania zawsze mają charakter pośredni, dochodzą do skutku jedynie poprzez to, co zostało wyeksterioryzo-

wane. Nasz „świat wewnętrzny" istnieje dla innych (i dla nas samych) jedynie w postaci wyeksterioryzowanej, a eksterioryzacja udostępnia tylko małą część tej całości. Z tej części osoba spotkana też odbiera tylko określone fragmenty.

Z badań, które dotąd przeprowadzałem, nasuwa się kilka zasad klasyfikacji spotkań. Najważniejszą linią podziału jest, jak sądzę, ta, która oddziela spotkania mało ważne, takie, z których nic nie wynikło, od spotkań, które w jakiś interesujący sposób zaowocowały. Podział ten nie zależy wyłącznie od wartości spotkanych osób. Osoba spotkana może być wybitnym myślicielem, twórcą arcydzieł, ale spotkanie może być „przedwczesne" i jeśli nie jesteśmy do takiego spotkania należycie przygotowani, nie przynosi ono żadnego rezultatu. Jakże często w muzeach „oglądamy" obrazy, ale ich nie „widzimy"; albo na koncercie „słuchamy" muzyki, ale jej nie „słyszymy"; albo w bibliotece „czytamy" książkę, ale jej treść nie dociera do nas; albo na wykładzie notujemy słowa wypowiadane przez profesora, ale poruszane przez niego sprawy nie obchodzą nas i w czasie wykładu myślimy o czymś innym. Zdarzają się też spotkania „spóźnione"; w swoim czasie odegrałyby one wielką rolę w naszym życiu, ponieważ przejęci byliśmy jakimś fascynującym zadaniem i właśnie dana osoba mogła odsłonić nam jakąś interesującą perspektywę i wskazać nie zauważany przez nas kierunek poszukiwań. Spotkana za późno, kiedy odeszliśmy od tamtego zadania i zajęliśmy się czymś innym, nie może wzbogacić swoimi wartościami naszej osobowości i podnieść wartości tworzonych przez nas dzieł.

W tym ostatnim zdaniu zarysowana została następna zasada podziału spotkań według dwóch różnych, choć związanych ze sobą dziedzin, w których mogą one

„zaowocować". Jedną z tych dziedzin są wytwory naszej pracy. Jeżeli podejmujemy jakąś pracę, to spotkania z ludźmi, którzy w tym samym rodzaju pracy mają większe od nas doświadczenie i osiągnięcia, mogą w sposób istotny wpłynąć na podniesienie jakości wykonywanej przez nas pracy. Przyglądając się, jak oni pracują, słuchając ich rad i wskazówek, a także zauważając ich błędy i pola, które pominęli, możemy dzięki tym spotkaniom wytwarzać dzieła doskonalsze.

Drugą dziedziną, w której pod wpływem spotkań zachodzą zmiany, jest nasza osobowość. Ważniejsze spotkania zostają zapamiętane i w tym sensie mówi się często o tym, że człowiek „nie umiera całkowicie", ponieważ po śmierci „żyje" nadal w pamięci przyjaciół i uczniów, a także w pamięci późniejszych pokoleń, które spotykają go w jego dziełach.

Jednakże tego rodzaju „przedmiotowa" obecność człowieka w pamięci innych ludzi nie jest właściwym przedmiotem zainteresowań inkontrologii. Jeżeli o kimś tylko „pamiętamy", to istnieje on w naszej pamięci jedynie jako zapamiętany przedmiot, a przecież właściwym sposobem istnienia ludzkiego jest istnienie podmiotowe. Otóż okazuje się, że istnieją takie spotkania, dzięki którym osoba spotkana przekształca się w aktywny, podmiotowy składnik naszej osobowości. Zauważył to między innymi Stanisław Staszic, pisząc w *Rodzie ludzkim* o Newtonie, który wprawdzie już „nie żyje", ale jego myśli wciąż jeszcze są aktywne: „żyją, nowe myśli tworzą, w nas działają".

Inni ludzie stają się dla nas „wzorami osobowymi" i „mieszkając w nas" wywierają pewien wpływ na podejmowanie przez nas określonych decyzji. Opisał to Freud, wyróżniając w nas nie tylko *id* i *ego*, ale również *superego*, czyli zinterioryzowaną i przekształconą w aktywny składnik osobowości obecność ojca lub nau-

czyciela. Jest to jednak koncepcja nazbyt uproszczona, ponieważ redukuje całą osobowość do kilku składników, nie uwzględniając olbrzymiej różnorodności spotkań, których rezultatem jest przekształcanie się wielu różnych osób w wiele rozmaitych składników naszej osobowości. „Nosimy" w sobie nie tylko jakiegoś jednego człowieka, przekształconego w *superego*, ale wielu różnych ludzi, nauczycieli, przyjaciół i przeciwników, pełniących „w nas" rozmaite funkcje.

Nauczyciele, którzy niegdyś z zewnątrz wywierali wpływ na nasze postępowanie, mogą — w wyniku interioryzacji — pełnić „w nas, od wewnątrz" bardzo różne funkcje. Jeden może funkcjonować jako surowy krytyk i cenzor, sprawiając, że sami sobie czegoś zabraniamy albo sami skreślamy jakieś fragmenty własnego tekstu; drugi może działać w nas jako wzór, któremu chcielibyśmy dorównać naszymi własnymi osiągnięciami, i chociaż dawno zmarł, to pracujemy w taki sposób, aby mógł z nas być dumny; trzeci może być dla nas przede wszystkim „polem negatywnym" o bardzo dużej mocy pobudzania nas do działania na przekór.

Oprócz „spotkań" doniosłą rolę w formowaniu osobowości pełnią również „rozstania". W pewnym okresie życia spotkanie z jakąś silną indywidualnością może stać się potężną dźwignią naszego własnego rozwoju, ale po pewnym czasie — zgodnie z prawami dialektyki — dawna dźwignia może stać się hamulcem i wtedy warunkiem dalszego rozwoju będzie wyzwolenie się spod jej wpływu. Eksterioryzacji w dzieła ulegają nie tylko ważne spotkania, ale również ważne zerwania i rozstania.

Przedstawione modele spotkań mogą być przydatne do badania spotkań poetów, malarzy, rzeźbiarzy i kompozytorów z filozofami. Oczywiście interesować nas

będą tylko takie spotkania, w wyniku których powstały wiersze o filozofach, obrazy i posągi wyobrażające filozofów oraz ich „dźwiękowe portrety". Dzieła takie mówią bardzo wiele zarówno o portretujących, jak i o portretowanych. O portretujących mówią przede wszystkim to, że odróżniają się od innych poetów, malarzy, rzeźbiarzy czy kompozytorów większą wrażliwością na filozofię. Dla innych filozofia nie stanowi źródła inspiracji, ich natomiast spotkanie z filozofem pobudziło do twórczości. A kiedy dzieła te dokładniej zbadamy, wówczas przekonamy się, czy portretujący potrafił zrozumieć najważniejsze treści filozofii portretowanego filozofa, wyraźnie oddzielając je od mało ważnych i mało charakterystycznych; następnie, czy potrafił zaproponować jakąś nową, własną interpretację myśli wybranego filozofa i środkami poetyckimi, malarskimi, rzeźbiarskimi lub muzycznymi interesująco d o o k r e ś l i ć wybraną przez siebie postać. Inaczej mówiąc, czy dany utwór jest tylko mniej lub bardziej udanym powieleniem tego, co znane, czy też wnosi coś istotnego, co wzbogaca formy obecności danego filozofa w kulturze.

O portretowanych dowiadujemy się z tych utworów przede wszystkim tego, że odróżniają się od innych filozofów z d o l n o ś c i ą d o i n s p i r o w a n i a własną postacią poetów, malarzy, rzeźbiarzy i kompozytorów. Po drugie, zauważamy, które myśli (lub szczegóły biografii) potrafiły przykuć do siebie uwagę innych twórców. W wyjątkowych wypadkach utwory te odsłaniają jakiś nie znany aspekt portretowanej postaci, proponują nową interpretację, dając coś więcej, niż zawierają dzieła danego filozofa i opracowania historyków filozofii na ich temat. I właśnie o to „coś więcej" chodzi. Będziemy tego szukać, ale nie ma żadnej gwarancji, że znajdziemy i że w ogóle jest to możliwe.

§ 4. O „KARMIENIU GWIAZD WŁASNYM ŚWIATŁEM"

W XVI i XVII wieku panował zwyczaj ozdabiania dzieł filozoficznych i naukowych wierszami przyjaciół, którzy próbowali w nich krótko scharakteryzować autora i jego książkę. Wiersze te będą przedmiotem badań w pierwszej części książki, ale w tym miejscu warto zwrócić uwagę na jeden z nich, ponieważ zawiera myśl niezwykle głęboką i posiadającą znaczenie uniwersalne, wykraczające poza charakterystykę jednego autora i jednej jego książki.

Mam na myśli łaciński wiersz, którym — w roku 1616 — lekarz i poeta paryski Grégoire Certain poprzedził dialogi Vaniniego *O zdumiewających tajemnicach Przyrody Królowej i Bogini śmiertelnych*, a właściwie jeden drobny fragment tego wiersza, w którym Certain powiada, że Vanini „karmi swoim światłem gwiazdy" (*stellas lumine pascit*). Tę metaforę warto zapamiętać, ponieważ mogłaby ona funkcjonować jako motto do *Portretów filozofów*.

Sens tej metafory jest taki, że Vanini w swoich dialogach cytuje — i to obficie — teksty innych filozofów, a także fragmenty wierszy poetów starożytnych i renesansowych, lecz czyni to w taki sposób, że dzieło jego nie jest wcale składanką z cudzych tekstów, lecz takim „niebem", na którym gwiazdy cudzych myśli błyszczą silniej niż w tych tekstach, z których zostały wyjęte, ponieważ Vanini potrafił nasycić je dodatkowym blaskiem.

Cytowanie cudzych tekstów jest zawsze połączone z przekształcaniem ich sensu. Nawet wówczas, kiedy cytuje się „wiernie" (a więc kiedy w kształcie wyglądowo-brzmieniowym nie widać żadnych zmian), zmienia się z konieczności sens cytowanego tekstu, bo przecież zawsze cytowany tekst zostaje „wyrwany"

z jakiegoś kontekstu, który określał jego sens, i przeniesiony do innego kontekstu, który w inny sposób określa sens własnych części. Jeżeli sens każdego tekstu jest określany przez kontekst, to z przynależności cytowanego tekstu do dwóch różnych kontekstów (a więc do tego, w którym się znajdował na początku, i do tego, do którego został przeniesiony) wynikać musi jego wieloznaczność. Staje się on bowiem p o l e m i n t e r f e r e n c j i dwóch różnych kontekstów. Dwa najpospolitsze błędy przy odczytywaniu cytowanych tekstów polegają na tym, że albo nie zna się „źródła" i nie zauważa się, że dany fragment jest wyrwany z innego kontekstu i nasycony znaczeniami wynikającymi z wcześniejszej przynależności do innego kontekstu, albo przeciwnie, w cytowanym tekście zauważa się tylko ten sens, jaki posiadał on w „źródle", z którego został zaczerpnięty, a nie zauważa się, że w rezultacie umieszczenia go w nowym kontekście nasyca się on w pewnym stopniu nowym sensem. Prawidłowy odbiór polega na uchwyceniu owej dwuznaczności cytowanego tekstu, czyli tych wszystkich napięć, jakie wynikają z jej powiązań z dwoma różnymi kontekstami.

Biorąc w tej książce za przedmiot badań poetyckie, malarskie i muzyczne portrety chciałbym znaleźć odpowiedź, czy istnieją tacy twórcy, którzy potrafią „karmić gwiazdy" filozofii „światłem" poezji, malarstwa i muzyki, albo — inaczej mówiąc — czy filozofia przenoszona w świat poezji, malarstwa i muzyki musi w sposób konieczny ulegać uproszczeniu, zniekształceniu i spłyceniu, czy też może zostać rozjaśniona, pogłębiona i wzbogacona.

§ 5. O POTRZEBIE TEORII PRZEKSZTAŁCEŃ

Życie historyczne dzieł ludzkich polega na tym, że są one wielokrotnie i wielorako p r z e k s z t a ł c a n e. Wbrew Arystotelesowi, który utożsamiał doskonałość z wykończeniem, kompletnością i niezmiennością, naszej epoce bardziej odpowiada to ujęcie doskonałości, które Vanini przypisywał Empedoklesowi, a które polega na zdolności do zmieniania się, do rozwoju, do podlegania przekształceniom, które uzupełniają, wzbogacają, udoskonalają.

W podjętym przez nas badaniu poetyckich, malarskich i muzycznych portretów filozofów chodzi nie tylko o to, żeby sprawdzić, czy możliwy jest wierny przekład myśli filozoficznej na język poezji, malarstwa i muzyki, ale także — i przede wszystkim — o to, czy przekształcenia, którym myśl filozoficzna ulega w poezji, w malarstwie i muzyce, są zniekształceniem i zubożeniem filozofii, czy też — w niektórych przypadkach — jej wzbogacaniem o nowe, dodatkowe wartości.

Wynika stąd, że do badań tych przydałaby się o g ó l n a t e o r i a p r z e k s z t a ł c e ń, rejestrująca, klasyfikująca i oceniająca rozmaite sposoby przekształceń tekstów filozoficznych. Niestety, teorii takiej jeszcze nie ma, a w tych pracach, które na ten temat w ostatnich latach opublikowałem, starałem się tylko o to, żeby postawić problem i naszkicować wstępnie plan badań.

Przede wszystkim należałoby się zorientować, z jakimi sposobami przekształceń mamy najczęściej do czynienia, i przygotować sobie narzędzia pojęciowe do badania tych przekształceń, jakim filozofia może ulegać w procesie sporządzania poetyckich, malarskich i muzycznych portretów filozofów.

Najbardziej rozpowszechnionym sposobem przekształcania tekstów filozoficznych jest s k r a c a n i e, polegające na oddzielaniu fragmentów ważniejszych od mniej ważnych, a więc na wybieraniu i skreślaniu. Czyni to każdy student i każdy pracownik naukowy, kiedy sporządza notatki z czytanych książek albo stosuje podkreślenia we własnym egzemplarzu. Najczęściej notuje się lub podkreśla to, co „wydaje się" ważne, a opuszcza się to, co „wydaje się" nieważne. Do wyjątków należą ci pracownicy naukowi, którzy wypracowali sobie metodę wydobywania tego, co najważniejsze, w oparciu o wyraźnie ustalone kryteria. Rzecz jasna, że kryteria te powinny zależeć od tych konkretnych zadań, jakie dany pracownik naukowy przed sobą stawia. „Istotne" i „ważne" jest dla niego w każdym tekście przede wszystkim to, co uważa za przydatne do realizacji własnych zadań. Niezależnie od tego, co w danym tekście było najważniejsze dla samego autora (który zresztą posiada możliwość wyróżniania ważniejszych fragmentów, zdań, słów spacją, tłustym drukiem, wersalikami i innymi środkami techniki drukarskiej), można przyjąć, że nie ma jakiegoś jednego — jedynie prawidłowego — podziału tekstu na część obiektywnie centralną i części obiektywnie peryferyjne lub zbędne. Istnieje wiele rozmaitych sposobów dzielenia tekstu w zależności od różnych zadań, jakie stawiają sobie czytelnicy. Dopiero po kilkuset latach, porównując ze sobą setki lektur tej samej książki, można sporządzić o r o g r a f i c z n y p r z e k r ó j t e k s t u, traktując te fragmenty, które najczęściej przykuwały do siebie uwagę czytelników, jak szczyty gór, a te, które przeważnie były pomijane — jak niziny i depresje. Nie należy jednak z takiego przekroju wyciągać wniosku, że to, co zostało ukształtowane przez historię, pokrywa się z obiektywnym

zróżnicowaniem tekstu na centrum i peryferie, ponieważ historia jest procesem, który nie został zakończony, i zawsze jeszcze istnieje możliwość, że następne stulecia odmiennie wyrzeźbią orograficzny profil danego tekstu. Trzeba przy tym pamiętać, że nie można stawiać wszystkich czytelników na jednej płaszczyźnie, ponieważ zachodzą między nimi bardzo poważne różnice w zakresie umiejętności uważnego czytania i prawidłowego oddzielania tego, co istotne, od tego, co nieistotne. Zresztą sprawa istnienia obiektywnego zróżnicowania tekstu na centrum i peryferie stanowi problem otwarty. Można by na przykład wiązać to zróżnicowanie ze stosunkiem tekstu do głównego społecznego problemu epoki albo do podstawowego problemu filozofii. W każdym razie dla naszych dalszych rozważań przyjmiemy — w związku z problemem skracania — trzy następujące założenia:

1. poeci, malarze i muzycy, będący czytelnikami tekstów portretowanego przez siebie filozofa, mają prawo do skracania tekstu, czyli do wybierania określonych fragmentów i pomijania innych;

2. w zakresie umiejętności skracania, wybierania, pomijania mogą zachodzić pomiędzy czytelnikami poważne różnice i w wielu przypadkach może okazać się, że poeci, malarze i muzycy nie umieli wybrać tego, co ważne;

3. może być wiele dobrych, a jednocześnie różnych, sposobów skracania tekstu i wybierania „złotych myśli", a w rezultacie — wiele dobrych i jednocześnie różnych portretów jednego i tego samego filozofa.

Drugim, również szeroko rozpowszechnionym sposobem przekształcania tekstów jest ich u z u p e ł n i a n i e, związane z zauważaniem p u s t y c h p ó l, pozostawionych przez filozofa w tym celu, aby zostały wypełnione samodzielnym wysiłkiem myślowym czy-

telnika. Obecność pustych pól jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech struktury wszelkich dzieł ludzkich. Tych pustych pól nie należy uważać za wadę dzieła. Znacznie łatwiej jest wypełnić puste pole byle czym, niż skonstruować puste pola pobudzające odbiorcę dzieła do aktywności myślowej. Istnieje olbrzymia różnorodność pustych pól. Są pola banalne i pola „atrakcyjne", odznaczające się dużą siłą przyciągania do siebie uwagi. Również w zakresie konstruowania pustych pól potrzebna jest umiejętność, odkrywczość, oryginalność. Dzięki pustym polom odbiorcy mogą przekształcać się w aktywnych współtwórców dzieła. Olbrzymia większość odbiorców w ogóle nie wie o istnieniu pustych pól, a spośród tych, którzy wiedzą, znaczna część nie zwraca na nie uwagi i nie korzysta z prawa do ich samodzielnego wypełniania. Odkrywanie pustych pól nie jest wcale łatwe, trzeba się tego nauczyć, ale nikt nas, niestety, tego nie uczy. I nie wystarcza samo odkrycie pustego pola; trzeba je umieć wypełnić nie byle czym i byle jak, ale taką treścią, która dorównuje poziomem temu dziełu, które się własnym wysiłkiem uzupełnia. W ten sposób dochodzimy do dwóch podstawowych pytań, które możemy umieścić w naszym kwestionariuszu sporządzonym do badania poetyckich, malarskich i muzycznych portretów filozofów: czy poeta, malarz, kompozytor zauważył w tekście filozofa puste pola i czy potrafił je wypełnić własnymi, interesującymi treściami?

Jako trzecią formę przekształcania wyodrębnimy przekład na inny język. Przez przekład na „inny język" rozumieć będziemy tu trzy różne rzeczy: po pierwsze, wypowiedzenie tej samej myśli „własnymi słowami" tego samego jezyka, w którym została ona sformułowana (z osób mówiących „tym samym

językiem" każda ma właściwie swój „własny język", charakteryzujący się m.in. częstszym używaniem ulubionych słów i wyrażeń); po drugie, przekład we właściwym znaczeniu tego słowa, na przykład z łaciny na polski; po trzecie, przekład z prozy na wiersz, a także przekład słów na kształty, barwy i dźwięki. Przy sporządzaniu poetyckich, malarskich i muzycznych portretów filozofów wchodzić mogą w grę wszystkie trzy rodzaje przekładu, ale ich specyficzną cechę stanowi właśnie ów trzeci rodzaj: przekład filozofii na poezję, malarstwo, rzeźbę lub muzykę.

Za czwartą formę uznamy interpretację tekstu, która jest związana w pewien sposób z trzema poprzednimi formami przekształcania, ponieważ musi zawierać oddzielenie tego, co istotne, od tego, co nieistotne, dopowiadać to, co nie zostało powiedziane, i przekładać to, co interpretowane, na specyficzny język interpretacji, ale nie sprowadza się do nich, ponieważ przede wszystkim polega na dodaniu do tekstu „własnego punktu widzenia na tekst", a więc wzbogaca tekst o relację, jaka zachodzi pomiędzy owym „punktem widzenia" a tekstem. Przy założeniu, że „istota" jest konstytuowana przez „stosunki", interpretacja przestaje być czymś „zewnętrznym" w stosunku do tekstu, lecz — dzięki ustanowieniu relacji pomiędzy „nowym punktem widzenia" a tekstem — staje się czynnikiem współkonstytuującym tekst. Musi to jednak być rzeczywiście nowy punkt widzenia, i to taki, który rzuca nowe światło na tekst, odkrywa jakiś nowy aspekt. W naszym przypadku tym, co rzuca nowe światło na filozofię, jest kolejno poezja, malarstwo i muzyka. W związku z tym posługiwać się będziemy nie tylko ogólnym terminem „interpretacja", ale również trzema terminami szczegóło-

wymi: poetycka, malarska i muzyczna interpretacja tekstu filozoficznego (lub postaci filozofa).

Piątą formą jest wpisanie tekstu w nowy kontekst, czyli swego rodzaju odwrócenie przekładu. Przekład opiera się na założeniu, że tekst może być podzielony na formę i treść w taki sposób, że ta sama treść może być wyrażona w różnych formach (innymi słowami, w innym języku itd.). Wpisanie tekstu w nowy kontekst opiera się na tym samym założeniu, że tekst może być rozszczepiony na formę i treść, ale w tym przypadku zmianie ulega nie forma, lecz treść. Przy cytowaniu, a więc wyrwaniu jakiegoś fragmentu z jego pierwotnego kontekstu i przeniesieniu go w nowy kontekst, wyglądowo-brzmieniowa forma wypowiedzi pozostaje nie zmieniona, ale zmienia się jej sens, ponieważ — jak już to było wyjaśnione — kontekst jest czynnikiem współokreślającym sens tekstu.

Do rozpowszechnionych sposobów przekształcania tekstu należy negowanie go. Tekst filozofa, zawierający jakieś stanowcze twierdzenie lub dyrektywę, zostaje w tym przypadku przekształcony w „pole negatywne", staje się przedmiotem krytyki, „negatywem" służącym do sporządzenia „pozytywu". Na tej podstawie spośród wierszy o filozofach możemy wyodrębnić grupę wierszy „przeciwko filozofom", a spośród rysunków, które wyobrażają filozofów — karykatury.

Jeśli „negację zwykłą" uznamy za szósty sposób przekształcania, to negację dialektyczną możemy uznać za siódmy sposób. Polega ona na takiej „afirmacji", która jest bardziej radykalną negacją niż negacja zwykła. W negacji zwykłej pozytyw i negatyw znajdują się obok siebie na „polu napięć". Negatyw pozostaje na tym polu, ponieważ jest potrzebny do samookreślenia się pozytywu. W negacji

dialektycznej „znoszące" wchłania w siebie to, co „znoszone", i „roztapia" je w sobie. Przekształcając to, co „afirmowane", w element nowej syntezy, negacja dialektyczna odbiera temu, co afirmuje, odrębny byt i w ten sposób „afirmacja" staje się radykalną negacją, unicestwieniem tego, co „afirmowane".

Za ósmy sposób przekształcania uznamy myślowe wyodrębnianie metody i narzędzi pojęciowych. Polega ono na tym, że przy lekturze dzieł danego filozofa nie zwracamy wcale uwagi na jego twierdzenia, lecz na sposób, w jaki stawia problemy i w jaki stara się je rozwiązywać, a więc na sposób jego myślenia. Jeżeli potrafimy to uczynić, to wkraczając na nowy obszar, możemy snuć domysły, jak postąpiłby w naszej sytuacji ów filozof, jakie postawiłby problemy i jaką metodę obrałby dla ich rozwiązania.

Ta możliwość myślowego rozszczepiania każdego dzieła filozoficznego na tkwiący w nim system oraz na zastosowaną w nim metodę ma szczególnie doniosłe znaczenie dla tych, którzy od filozofa nie chcą gotowych poglądów, ale pomocy przy rozwiązywaniu własnych zadań. Takimi nietypowymi czytelnikami dzieł filozoficznych są przede wszystkim inni filozofowie, a także ci spośród poetów, malarzy i kompozytorów, którzy orientują się, że nic nie może wzbogacić ich twórczości bardziej niż spotkanie z filozofią. Spotkanie z filozofią daje im bowiem wielką szansę wzbogacenia własnych dzieł o jeszcze jedną „warstwę". Użycie tego terminu zmusza do postawienia problemu wielowarstwowości dzieła sztuki.

§ 6. O WIELOWARSTWOWEJ STRUKTURZE DZIEŁ POETYCKICH, MALARSKICH I MUZYCZNYCH

Wspólną cechą struktury dzieł poetyckich, malarskich i muzycznych jest ich potencjalna wielowarstwowość. Zarówno w poezji jak w malarstwie i w muzyce, przed każdym twórcą otwarta jest możliwość zbudowania dzieła wielowarstwowego, ale oczywiście od twórcy zależy, czy i w jaki sposób zechce z tej możliwości skorzystać, a więc z ilu warstw będzie swoje dzieło budować, którą warstwę uzna za centralną i z których warstw zamierza zrezygnować.

Dokoła tych spraw od dawna już toczą się namiętne spory. Zarówno przyjmowanie określonej warstwy za centralną, jak programowe rezygnowanie z niektórych warstw bywa często czynnikiem konstytuującym określone kierunki w sztuce.

Na przykład w poezji można wysuwać jako warstwę centralną:

albo uczuciowość (informowanie o czyichś uczuciach lub budzenie określonych uczuć u odbiorcy wiersza),

albo malarskość (wywoływanie przy pomocy słów określonych wyobrażeń wzrokowych),

albo muzyczność (rytm i dźwiękowe walory użytych słów),

albo metaforyczność (polegającą na tym, że mówiąc o czymś jednym, mówi się w rzeczywistości o czymś innym),

albo treści poznawcze (na przykład przekazywanie określonych informacji),

albo fikcyjność (przedstawianie zmyślonych istot i zdarzeń),

albo jeszcze jakąś inną warstwę.

Jedni mogą uważać, że właściwym sposobem istnie-

nia poezji jest jej kształt dźwiękowy w wykonaniu znakomitego recytatora, wiedzącego, które słowa należy wymawiać głośniej, które ciszej, które szybciej, które wolniej i gdzie czynić pauzy, i dającemu przez te zróżnicowania własną interpretację wiersza; inni sądzą, że ten kształt powinien być uzupełniany odpowiednią mimiką i gestami recytatora, a także właściwą dekoracją i oświetleniem; jeszcze inni — że wiersze przeznaczone są do cichego odczytywania, a istotne znaczenie posiada także układ graficzny tekstu. Najwięcej namiętności budzi problem warstwy informacyjnej w poezji. Kiedyś uważano, że każdą informację można i należy przekazywać wierszem: Girolamo Fracastoro napisał wierszem traktat z zakresu medycyny, Giordano Bruno wykładał wierszem matematykę i astronomię, biskup Józef Andrzej Załuski sporządzał wierszowane bibliografie i katalogi książek. Dziś poeci i historycy literatury odnoszą się do tak zwanej „poezji dydaktycznej" z pogardą — mimo istnienia niewątpliwych arcydzieł w tym gatunku (Lukrecjusz, Wergiliusz, *Ars poetica* Horacego, *O nieskończonym wszechświecie i o niezliczonych światach* Giordana Bruna). Moje własne zdanie w tych sprawach jest następujące: twórca powinien mieć pełną swobodę wyboru, z ilu warstw zbuduje swoje dzieło i którą z nich uzna za centralną. Nie należy narzucać twórcom żadnej estetyki normatywnej ani zmuszać ich do naśladowania istniejących arcydzieł. Od twórców chcemy, żeby byli twórcami i tworzyli nowe dzieła, niosące w sobie zasady własnej estetyki. Wybór warstw nie przesądza o wartości dzieła; każdy wybór stwarza możliwość napisania zarówno arcydzieła, jak bezwartościowej tandety. Ale uważam za rzecz pożądaną, aby twórca orientował się w możliwościach wyboru i jeśli z jakiejś warstwy rezygnuje, to nie dlatego, że nie wie

o jej istnieniu, ale dlatego, że w danym przypadku dla realizacji postawionego przed sobą zadania uważa tę właśnie warstwę za zbędną. Twórca powinien wiedzieć, że dzieło o większej liczbie warstw stwarza więcej możliwości twórczego działania niż dzieło jednowarstwowe. I ostatnia uwaga: bez względu na to, którą warstwę uzna się za centralną, warto pamiętać, że rażąca bylejakość innych warstw może pozbawić dzieło wartości. Tak więc nawet największe osiągnięcia w zakresie dźwiękowej i malarskiej warstwy wiersza mogą zostać zniweczone przez banalną treść, a z drugiej strony nawet najlepiej wybrany temat i najgłębszą myśl można zepsuć zużytymi i banalnymi metaforami, nieporadnością rytmu, częstochowskimi rymami, nieodpowiednim doborem słów, zestawem dźwięków budzących nie zamierzone i ośmieszające cały utwór skojarzenia. To uwagi najogólniejsze.

W tej książce nie chodzi jednak o jakiekolwiek wiersze, lecz o jeden wybrany rodzaj wierszy, mianowicie o wiersze o filozofach. Otóż w przypadku takich wierszy wybór warstw nie jest czymś całkowicie dowolnym, ponieważ sam wybór tematu przesądza już sprawę obecności „warstwy filozoficznej".

Podobnie w malarstwie można wysuwać jako warstwę centralną:

albo dobór i układ barwnych plam,

albo wierne odtworzenie realnie istniejących przedmiotów (z uwzględnieniem naszej wiedzy o tych przedmiotach),

albo wierne odtworzenie naszych wrażeń,

albo odgadywanie wysiłkiem wyobraźni kształtu przeszłości,

albo stwarzanie własną wyobraźnią innego świata,

albo wywoływanie określonych nastrojów i uczuć,

albo budzenie określonych skojarzeń i odsyłanie od-

biorcy do czegoś, co znajduje się poza obrazem itd. Również i w tym przypadku uznanie określonej warstwy za centralną stawało się czynnikiem konstytuującym określone kierunki (abstrakcjonizm, realizm, impresjonizm, historyzm, symbolizm itd.).

Główny spór toczy się oczywiście pomiędzy zwolennikami malarstwa przedstawiającego i zwolennikami redukcji malarstwa do elementów „czysto malarskich". I w tym wypadku również uważam, że malarz powinien mieć swobodę wyboru warstw, z których buduje swój obraz. Oczywiście wybór nie decyduje jeszcze o wartości, jednakże dzieło wielowarstwowe daje więcej możliwości twórczego działania niż dzieło jednowarstwowe. Właściwym obszarem dla dzieł jednowarstwowych jest szkoła, w której malarz powinien kolejno zdobywać umiejętności związane ze specyfiką każdej warstwy (kopiowanie arcydzieł, rysunek z natury, harmonijne łączenie barw, kompozycja tematyczna, utrwalanie własnego sposobu widzenia, wyrażanie własnej osobowości itd.), natomiast od dojrzałego twórcy oczekujemy raczej dzieł wielowarstwowych. Podobnie jak w poezji, również i w malarstwie, niezależnie od tego, którą warstwę malarz wybierze jako centralną, zawsze narażony jest na niebezpieczeństwo, że nawet najwyższe osiągnięcia w tej warstwie mogą zostać zniweczone przez rażąco niski poziom pozostałych warstw. W tej sytuacji programowa redukcja obrazu do jednej warstwy jest formą ucieczki od trudności związanych z budową dzieł wielowarstwowych.

W tej książce chodzi oczywiście nie o jakiekolwiek obrazy, ale tylko o portrety filozofów, a więc o takie obrazy, które „muszą" zawierać warstwę filozoficzną. Obecność tej warstwy jest niezależna od kierunku. Sądzę, że taką warstwę można wykryć za-

równo w obrazach realistycznych, jak fantastycznych, zarówno w malarstwie abstrakcyjnym, jak historycznym, zarówno u impresjonistów, jak u symbolistów. Zobaczymy to zresztą w drugiej części książki na konkretnych przykładach.

To samo dotyczy również utworów muzycznych. Wbrew Ingardenowi sądzę, że również utwory muzyczne są dziełami wielowarstwowymi i że można wyliczyć przeszło dwadzieścia różnych warstw, pozostawiając kompozytorom całkowitą swobodę w zakresie ich wyboru i uznania jednej z nich za warstwę centralną (albo kilku warstw za warstwy równorzędne), ponieważ wartość utworu nie zależy od tego, z jakich warstw jest on zbudowany. W tych sprawach również toczą się namiętne spory. Formaliści zarzucają zwolennikom muzyki „programowej", że sięgają do warstw „pozamuzycznych", aby zrównoważyć nimi braki w warstwach czysto muzycznych, natomiast formalistom zarzuca się, że tworzą muzykę „bez treści" i „przeciw człowiekowi".

W tej książce cała trzecia część poświęcona będzie jednemu wielkiemu problemowi: formom obecności warstwy filozoficznej w dziele muzycznym. Nie chodzi tu oczywiście o warstwę słowną dodaną do muzyki, ale o samą muzykę (zarówno o tę, którą kompozytor „dodał" do tekstu filozoficznego, jak i o tę, która obywa się bez tekstu i próbuje sporządzić „portret dźwiękowy" filozofa wyłącznie środkami muzycznymi).

Problemu wielowarstwowości nie należy redukować do problemu wyboru określonych warstw przez twórcę dzieła (poetę, malarza lub kompozytora). Przyjmując bowiem założenie, że aktywny odbiorca staje się w procesie odbioru dzieła sztuki współtwórcą tego dzieła, powinniśmy zdawać sobie sprawę, że również odbiorca dzieła wielowarstwowego może — w procesie odbio-

ru — koncentrować uwagę na jakiejś jednej wybranej warstwie (niekoniecznie na tej samej, którą autor uważa za centralną) i abstrahować od innych warstw, a także może uzupełniać utwór (poetycki, malarski, muzyczny) dodatkowymi warstwami, których ten utwór nie zawierał; może wreszcie jedną z warstw „wymienić" na inne elementy tej samej warstwy (najprostsze przykłady: ściszenie lub wzmocnienie głosu, dodanie innej melodii do tych samych słów lub dodanie innych słów do tej samej melodii, opuszczenie akompaniamentu, wykonanie tego samego utworu na innym instrumencie itd.).

§ 7. O SEMANTYCZNEJ IRRADIACJI

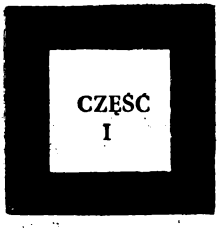
Na zakończenie tych wstępnych rozważań należy jeszcze uczynić kilka uwag o niezwykle ważnych dla portretowania procesach semantycznej irradiacji.

Podobnie jak dwie dowolne plamy barwne umieszczone obok siebie odbierane są nie jako dwie odrębne plamy, ale wraz z tym, jak na siebie wzajemnie oddziałują, również dwa dowolne przedmioty umieszczone obok siebie wytwarzają pole napięć semantycznych i każdy z nich wpływa na sposób odbioru drugiego przedmiotu. Najprostszym przykładem może być seria portretów jednej i tej samej dziewczyny, z tym, że na pierwszym portrecie są obok niej rodzice, na drugim rodzeństwo, na trzecim mąż, na czwartym dziecko, na piątym podręczniki, na szóstym gra ona na fortepianie, a na siódmym widzimy tylko jej twarz i nic więcej. Różnorodność kontekstów sprawia, że na pierwszym portrecie jest ona „córką", na drugim „siostrą", na trzecim „żoną", na czwartym „matką", na piątym „studentką", na szóstym „pianistką", a na

siódmym — „dziewczyną", której nie charakteryzuje żaden kontekst.

Wynika stąd, że badacz portretów powinien zwracać baczną uwagę nie tylko na „samą" portretowaną osobę, ale także na inne osoby i przedmioty obecne na portrecie, badając ich semantyczne oddziaływanie na portretowaną osobę. Dotyczy to przede wszystkim rysunków, obrazów, posągów, a także wierszy o filozofach, w których wymieniane są rozmaite osoby i przedmioty. Być może, dotyczy to w jakiejś mierze również „portretów dźwiękowych".

Książka ta nie jest monografią wyczerpującą temat, ale stanowi dopiero program badań. Dysponując dość skromnym materiałem raczej stawiam problemy, niż proponuję pełne rozwiązania. Cieszyłbym się, jeśli okazałaby się zachętą dla innych osób do podjęcia pracy zespołowej nad pełną rejestracją portretów filozofów i do badań interdyscyplinarnych nad ich interpretacją.



WIERSZE O FILOZOFACH

§ 8. WIERSZE O FILOZOFACH STAROŻYTNYCH (ZE ZBIORU DIOGENESA LAERTIOSA)

Jedyną starożytną historią filozofii, która prawie w całości zachowała się do naszych czasów, są *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, napisane przez Diogenesa Laertiosa na początku III wieku naszej ery. Dzieło to liczy 10 ksiąg, z których trzecia poświęcona jest Platonowi, dziesiąta — Epikurowi, a w pozostałych ośmiu znajduje się 80 literackich portretów innych filozofów starożytnych. Portrety te uzupełnione są wykazami dzieł filozofów, streszczeniem ich poglądów, a także licznymi wierszami o filozofach. Tych wierszy jest dwa razy więcej niż filozofów, z tego 52 wiersze napisał sam Diogenes Laertios, a przeszło 100 pochodzi od innych autorów.

Swoje własne wiersze o filozofach cytuje Diogenes Laertios z wcześniej napisanych ksiąg *Wierszy o różnych miarach (Pámmetros)*. W księgach tych — mówi o sobie Diogenes Laertios — „stosując wszelkie możliwe miary i rytmy, opiewałem w epigramatach i lirykach wszystkich zmarłych mężów".

Tym, co najbardziej interesowało Diogenesa Laertiosa i co uważał za najbardziej godne utrwalenia w wierszach, były okoliczności śmierci filozofów. I właściwie do tej jednej sprawy redukuje się treść 37 wierszy. Dowiadujemy się więc, że Demetriosa uką-

siła jadowita żmija, Ksenokrates w czasie kąpieli przewrócił się i rozbił sobie czoło o spiżową wannę, Ariston zmarł od słonecznego udaru, Menippos powiesił się, Anacharsis został ugodzony strzałą, a Lakydes i Arkesilaos zbyt często upijali się i zmarli na *delirium tremens*. W wielu wierszach Diogenesa Laertiosa wyczuwa się jego pretensję do niektórych filozofów, że swoim trybem życia sprzeniewierzali się zasadom własnej filozofii:

Arkesilaosie, jak mogłeś tak miarę przekroczyć
w używaniu mocnego wina, żeś popadł w obłąkanie?
Nie tyle opłakuję twoją śmierć, ile to, żeś wzgardził muzami
w kieliszku przebrawszy miarę.

Z wierszami takimi kontrastują wiersze Diogenesa Laertiosa o tych filozofach, którzy postępowali, „jak przystoi filozofowi", dawali swoim życiem przykład i potrafili umierać z godnością, jak skazany na śmierć Sokrates, o którym mówi:

Odważnie z rąk Ateńczyków przyjąłeś kielich z cykutą.

Uwagę Diogenesa Laertiosa zwrócił fakt, że — podobnie jak Sokratesa — również innych filozofów oskarżano o ateizm i domagano się ukarania ich śmiercią. Wspomina więc z pogardą imię donosiciela, kapłana Eurymedona, który oskarżał o ateizm Arystotelesa. W innym wierszu wspomina, że o ateizm oskarżono Anaksagorasa, ponieważ zaprzeczał temu, jakoby słońce było bogiem:

Mówił, że słońce jest tylko masą rozpaloną,
i dlatego miał umrzeć Anaksagoras...

Jest to jeden z nielicznych wierszy Diogenesa Laertiosa, w którym przypomina się nie tylko anegdoty z życia filozofa, ale również jakąś jego myśl.

W przytoczonym przez Diogenesa wierszu Zenodota o Zenonie z Kition filozofia nazwana jest „matką nieustraszonej wolności" (*atréstou matér eleutherías*). Diogenes również z podziwem i szacunkiem odnosi się do tych filozofów, którzy walczyli z tyranami i nawet wówczas, kiedy ich torturowano, okazywali zdumiewającą siłę ducha, jak na przykład Zenon z Elei:

> Chciałeś, Zenonie, a zamysł twój był szlachetny,
> zabić tyrana i wyzwolić Eleę z jarzma.
> Lecz przegrałeś. Bo wrzucił cię tyran do kotła
> i zatłukł. Co mówię? Ciało twoje, nie ciebie zatłukł.

Myśl tego ostatniego zdania jest taka, że tyran może wprawdzie skazać filozofa na tortury i śmierć, ale nie może unicestwić tego, co stanowi „istotę" filozofa, a więc nie może unicestwić ani jego filozofii, ani umiłowania wolności. Podobny sens ma wiersz Diogenesa Laertiosa o torturowanym przez tyrana Nikokreonta filozofie Anaksarchu. Wiersz ten mocno wraził się w pamięć Giordana Bruna, który pisząc w 1583 roku traktat *O wielorakiej koncentracji* wspomina o bohaterstwie Anaksarcha:

„Istnieje taki sposób koncentrowania ducha, który jest jak najbardziej godny pochwały i charakterystyczny dla prawdziwych filozofów; dzięki niemu Anaksarch, cierpiąc uderzenia, okrutniej dręczył tyrana Nikokreonta, niż sam był torturowany".

Wśród różnych rodzajów śmierci wyróżnia się swoją niezwykłością śmierć filozofa Chilona. Inni umierali z powodu rozmaitych chorób, ulegali wypadkom, zabijani byli przez wrogów albo sami sięgali po truciznę, natomiast Chilon tak się ucieszył z tego, że jego syn zwyciężył w zawodach i „wieniec uzyskał oliwny", że umarł z nadmiaru radości.

obym i ja śmierć miał taką!

— westchnął Diogenes.

Napisane przez Diogenesa Laertiosa wiersze o filozofach można badać i klasyfikować w rozmaity sposób, na przykład według występujących w nich ocen. Otrzymamy wtedy podział tych wierszy na trzy grupy: w pierwszej z nich, liczącej kilkanaście wierszy, Diogenes nazywa poszczególnych filozofów osłami, głupcami, brudasami, oszustami, a o Pitagorasie pisze, że „jest nikim" i dlatego właśnie wymyślił „wędrówkę dusz", aby wierzono, że w poprzednim wcieleniu był „kimś". W drugiej grupie, liczącej tylko kilka wierszy, Diogenes odnosi się do opisywanych przez siebie filozofów obojętnie. Natomiast w trzeciej grupie, liczącej przeszło dwadzieścia wierszy, nie ukrywa swojego podziwu i szacunku dla portretowanych filozofów.

Jakie wartości przede wszystkim podkreśla w swoich wierszach? Kilka razy Diogenes Laertios zwraca uwagę na wielką wiedzę filozofa, na jego mądrość, na stworzoną przez niego filozofię. Pisząc z podziwem o materialiście Demokrycie, nazywa go „wszechwiedzącym" i twórcą wielkiego „dzieła" (*érgon*). Najczęściej jednak tym, co budzi jego podziw i szacunek, są cechy charakteru: odwaga, poczucie godności osobistej, umiłowanie wolności. Szczególnie ceni Diogenes tych, którzy gorąco kochali ojczyznę i chcieli — jak Ferekydes z Syros — aby to, co czynią, charakteryzowała „społeczna użyteczność" (*ónesis*), bo

mędrcowi przystoi
i za życia być pomocnym,
i po śmierci.

Spróbujmy teraz spojrzeć na wiersze przytoczone w *Żywotach* z punktu widzenia wymienionych w nich

przedmiotów i zachodzących procesów semantycznej irradiacji. Okazuje się, że przedmiotów tych jest niewiele. Oprócz ziemi, która „przyjmuje martwe ciało", oprócz słońca, które spowodowało śmierć Aristona, występuje tylko kilka zwierząt: żmija, która ukąsiła Demetriosa; święty byk, który polizał rękę Eudoksosa; bity pies, który wzbudził litość Pitagorasa; wąż, którego Heraklides ukrył we własnej pościeli; a także w znaczeniu metaforycznym: osioł (Diodor Kronos), wściekłe psy (cynicy) i orzeł (dusza Platona). Bardzo skromny jest w tych wierszach zestaw potraw: wegetarianizm pitagorejczyków jest okazją do jednej wzmianki o potrawach mięsnych i drugiej o bobie; przy kilku filozofach wspomina się o ich pociągu do wina; o Platonie dowiadujemy się, że bardzo lubił oliwki; o stoiku Zenonie — że jadł suchy chleb, popijał zwykłą wodą i również innych „uczył głodować", a mimo to miał wielu uczniów. W podobnym kontekście mówi się w kilku wierszach o ubogich filozofach, którzy chodzili w nędznych łachmanach. Powóz, wanna spiżowa, kocioł i kielich z cykutą — to przedmioty związane z okolicznościami śmierci kilku filozofów. Innych przedmiotów w wierszach nie umieszczono.

Znacznie bardziej interesujący jest zestaw osób, które wymieniono w niektórych wierszach po to, żeby — przez przywołanie ich — lepiej scharakteryzować poszczególnych filozofów. Na przykład eklektyka Arkesilaosa, który w swojej filozofii próbował łączyć sprzeczne ze sobą wątki trzech różnych filozofów, scharakteryzował krótko i dobitnie Ariston:

> Z przodu jest Platonem, z tyłu Pyrronem,
> w środku Diodorem.

Fragment wiersza Arystofanesa zawiera cenną informację o współpracy filozofa z dramaturgiem:

To Sokrates układa Eurypidesowi
owe dramaty, które nie mają sensu, ale za to są
głębokie.

Wbrew Arystofanesowi dość powszechnie — i to przez dwadzieścia cztery stulecia — sądzi się, że dramaty te nie tylko są głębokie, ale również mają sens. Warto w tym miejscu przypomnieć niezwykle trafną uwagę Diogenesa Laertiosa o tych komediopisarzach, którzy próbowali ośmieszać Sokratesa:

Chcąc go ośmieszyć, bezwiednie go chwalą.

Przywołując imię Sokratesa w krótkim epigramie o Ksenofoncie, Diogenes Laertios daje nie tylko informację o tym, że Ksenofont był uczniem Sokratesa, ale podkreśla, jak wielką rolę przywiązywali oni obaj do wychowania, i wyjaśnia, w czym się przejawiał wychowawczy wpływ filozofii Sokratesa. Ksenofont „szedł wojować do Persji" — powiada Diogenes — żeby dać dowód wartości nauk swojego mistrza:

Pokazując, że męstwo Greków jest wynikiem wychowania, przypomniał, jak piękna była nauka Sokratesa.

Spośród wszystkich wierszy *Żywotów* najbardziej zdumiewający jest wiersz Epicharma, zawierający spełnioną „przepowiednię". Diogenes Laertios używa właśnie tego słowa, pisząc, że Epicharm „przepowiada" (*promanteúetai*) pojawienie się filozofa, który potraktuje jego dzieła jako surowiec do swoich prac:

Jak mi się zdaje, a raczej, jak to wiem na pewno,
pamięć nauk moich trwać będzie i po mnie.
Przyjdzie bowiem ktoś, kto je przejmie, zmieni ich miarę,
szatę im da purpurową, słowy ozdobi pięknymi,
i sam niezwyciężony, łatwo wszystkich zwycięży.

Tak więc okazuje się, że wiersze można pisać nie tylko o filozofach współczesnych i tych, którzy żyli

w poprzednich stuleciach, ale również i o tych, którzy dopiero mają pojawić się w bliżej nie określonej przyszłości. I nie tylko cudze dzieła można ujmować w aspekcie ich przekształcalności, jako surowiec do własnych prac, lecz również można zdawać sobie sprawę (tak jak już w starożytności zdawał sobie z tego sprawę Epicharm), że własne dzieła będą wielorako przekształcane przez potomnych.

Zbiór 160 wierszy może wydawać się dużym zbiorem, ale wyniki badań prowadzą do dwóch poważnych wątpliwości, czy aby rzeczywiście znajdujemy się na tym obszarze, który chcieliśmy przebadać. Szukaliśmy przecież poetyckich portretów filozofów, a pierwsza wątpliwość dotyczy tego, czy owe wiersze można w ogóle zaliczać do poezji. Poza uporządkowanym układem stóp składających się z sylab o samogłoskach długich i krótkich (w oryginale greckim) bardzo trudno doszukać się w tych wierszach tych warstw, które dziś uważamy za specyficznie „poetyckie". Druga wątpliwość dotyczy tego, czy w tym dużym zbiorze jest choćby kilka wierszy, które można by uznać za portrety filozofów. Przecież tego, co dla filozofów jest najważniejsze, a więc ich myśli, w wierszach tych niemal nie ma. Jedynie z wiersza o Anaksagorasie dowiadujemy się, że uważał słońce za rozpaloną masę, z wiersza o Pitagorasie, że mówił o wędrówce dusz, a z wiersza o Bionie Borystenicie, że nie wierzył w istnienie bogów „i szydził z ludzi niosących bogom ofiary". Prócz tego w innym wierszu o Anaksagorasie znajdujemy aluzję do jednej z centralnych kategorii jego filozofii, jaką był „rozum porządkujący świat" (*nous*), w wierszu o Pitagorasie — charakterystyczny dla pitagorejczyków zwrot: „to on sam tak powiedział" (*autós éfa*) i w wierszach o Heraklicie — charakterystyczne wyrażenie heraklitejskie „w górę i w dół" oraz

sparodiowaną myśl „jeden wart dla mnie tyle, co trzydzieści tysięcy". Tak więc również warstwa filozoficzna tych wierszy przedstawia się bardzo skromnie. Inaczej mówiąc, mamy u Diogenesa Laertiosa wiele wierszy o filozofach, ale bardzo mało jest w nich poezji i bardzo mało jest w nich filozofii.

Znamy jednak z czasów starożytnych, i to powstały na dwieście kilkadziesiąt lat przed Diogenesem Laertiosem, poetycki portret filozofa greckiego. Sporządzony on został nie w języku greckim, lecz po łacinie, a twórcą tego portretu był wielki poeta i filozof — Lukrecjusz.

§ 9. PORTRET EPIKURA W POEZJI LUKRECJUSZA

Być może, do sporządzenia poetyckiego portretu filozofa trzeba być jednocześnie poetą i filozofem, żeby w takim utworze wielowarstwowym warstwa poetycka i warstwa filozoficzna nie tylko były obecne i nie tylko były najwyższej jakości, ale także dlatego, żeby zostały ze sobą stopione w jeden utwór, należący jednocześnie do wielkiej poezji i do wielkiej filozofii. Sądzę, że warunki te spełnia poemat Lukrecjusza. Przy badaniu tego poematu będziemy mieć przed sobą oba polskie przekłady (poetycki Edwarda Szymańskiego i naukowy Adama Krokiewicza), a także łaciński oryginał oraz kilka prac o Lukrecjuszu.

Pierwszym problemem będzie wydobycie z poematu portretu Epikura. Możliwości są trzy: można uznać, że cały poemat, liczący 7400 heksametrów, jest poetyckim portretem Epikura i jego filozofii; można też uznać, że portret składa się z sześciu fragmentów (ks. I, w. 62—79; ks. III, w. 1—13, 1042—1044; ks. V, w. 1—57, 335—337; ks. VI, w. 1—42), liczących łącznie

około 130 heksametrów, w których Lukrecjusz pisze o Epikurze; można wreszcie przyjąć jakieś trzecie rozwiązanie. Pierwszą możliwość należy odrzucić, ponieważ przyjęcie jej „rozmazałoby" portret Epikura falami heksametrów nie mających związku z jego postacią. Drugą możliwość również należy odrzucić, ponieważ na portret Epikura jako filozofa składają się nie tylko bezpośrednie wypowiedzi o nim, ale również przedstawienie jego filozofii. Pozostaje więc trzecia możliwość, oparta na założeniu, że sens tekstu określany jest przez kontekst, bowiem wypowiedzi Lukrecjusza o Epikurze nabierają właściwego sensu jedynie w połączeniu z tymi fragmentami poematu, które stanowią ich kontekst.

Badany przeze mnie obszar można ująć jako „pole napięć" między wieloma parami różnych elementów, a więc pomiędzy portretowanym Epikurem a portretującym go Lukrecjuszem; pomiędzy kulturą grecką jako przedmiotem przejmowanym i przekształcanym a kulturą rzymską jako podmiotem przejmującym ją i przekształcającym; pomiędzy warstwą filozoficzną a warstwą poetycką; pomiędzy wypowiedziami Lukrecjusza o Epikurze a kontekstem, w którym są one osadzone. Warto o tym pamiętać, żeby uchwycić w tym przypadku wszystkie istotne cechy poetyckiego portretu, który — podobnie jak portret malarski — jest „zbitką" z dwóch postaci, ponieważ jednocześnie jedną z nich wyobraża, a drugą wyraża (wyobraża portretowanego Greka, filozofa Epikura, i czyniąc to wyraża jednocześnie portretującego go Rzymianina, poetę i filozofa — Lukrecjusza). Inaczej mówiąc, jak każdy dobry portret — nie redukujący się do biernego odbicia, ale zawierający w sobie elementy autentycznej kreacji — jest on jednocześnie dwoma portretami: portretem portretowanego i autoportretem portretują-

cego. Można powołać się tu na zdanie Adama Krokiewicza: „Lukrecjusz-epikurejczyk nie przestał być sobą i Rzymianinem, nie dał się porwać swoim greckim źródłom, lecz zapanował nad nimi i wyzyskał je twórczo do własnych celów".

Aktywne podejście Lukrecjusza do materiału wy-

Lukrecjusz

raziło się między innymi w określonej koncepcji portretu; nie chodziło mu o wierne kopiowanie osoby z jej wszystkimi cechami i anegdotycznymi szczegółami biografii, ale o zbudowanie wzoru osobowego filozofa z wysuniętą na pierwszy plan jedną, najważniejszą i wyolbrzymioną, cechą. Tą cechą — charakteryzującą raczej samego Lukrecjusza niż Epikura — była, jak powiada Krokiewicz, „heroiczna miłość prawdy", prowadząca w imię szczęścia ludzkości do

zuchwałej walki z religią. W ten sposób miłujący spokój Epikur został „przekształcony" przez poetę Lukrecjusza w bohatera walczącego o szczęście ludzkości, a filozofia epikurejska została przez niego nasycona nie tylko poezją, ale również pasją antyreligijną, a więc wzbogacona o dwa elementy, których w swojej greckiej wersji nie posiadała.

„Istotę" sporządzonego przez Lukrecjusza portretu Epikura można ująć w sześć punktów, oświetlających go światłem różnych relacji.

Po pierwsze więc, charakteryzuje Epikura przez porównywanie go z innymi. Takich porównań jest kilka i są one jakby stopniowane. Najpierw porównuje go z największymi filozofami, a więc z Heraklitem, Empedoklesem, Anaksagorasem i Demokrytem, sławiąc ich osiągnięcia i krytykując ich doktryny. W zestawieniu z nimi Epikur okazuje się największym z filozofów. Poza tymi pięcioma filozofami, wymienionymi po imieniu, Lukrecjusz nie uważa żadnego innego (ani Platona, ani Arystotelesa) za godnego wzmianki. W drugim fragmencie pojawiają się: król Ankus, Scypion, Homer i Demokryt, a zaraz po nich Epikur, nazwany tym, „co wielkością ducha przerósł ród śmiertelników" (*qui genus humanum ingenio superavit*). W trzecim fragmencie Lukrecjusz porównuje Epikura z „półbogiem" Heraklesem i stawia filozofię Epikura ponad bohaterskimi czynami Heraklesa. Herakles zabił maczugą lwa nemejskiego, dzika z Arkadii, byka z Krety, hydrę lerneńską, smoka z ogrodu Hesperyd i inne potwory, natomiast Epikur zwycięża straszliwe zmory gnębiące ludzkość „nie bronią, lecz słowami" (*dictis non armis*). Stąd wniosek, że Epikur zasługuje na to, aby w myślach ludzkich zająć miejsce bogów.

Po drugie, Lukrecjusz charakteryzuje Epikura przez ukazanie jego stosunku do religii.

„Gdy ludzkie życie dawało z siebie podłe widowisko, leżąc na ziemi pod ciężkim uciskiem religii, co swój łeb ohydny ukazywała od niebieskich stron i z góry strasznym wyglądem raziła śmiertelnych,

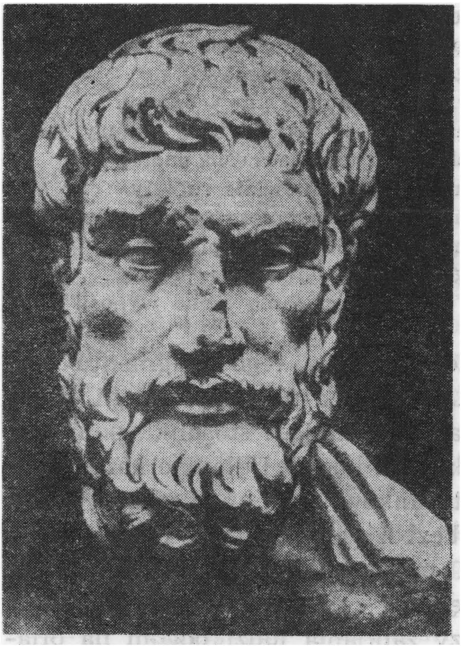
Pierwszy Epikur, Greczyn, trwogą nie splamił twarzy,
Podniósł zuchwałe oczy, do walki stanąć się ważył.
Ani go bogów powaga, ani łoskoty gromów
Nie zdołały powstrzymać od znojnej pracy ogromu;
Jeszcze w nim wzmogły zapał, by pierwszy natury wrota
Mocno zawarte odemknął. Przemogła mężna cnota!
Wyszedł daleko za kręgi ognistych świata rubieży
I lotnym duchem, myślą wszystko nieznane przemierzył.
Stąd, triumfator dumny, przyniósł nam prawdę [...]
Teraz, zdeptana religio, komu swą władzę ogłosisz,
Gdy nas zwycięstwo dumne pod samo niebo wynosi!"

Naturalnym kontekstem dla tego fragmentu jest całość wypowiedzi Lukrecjusza na temat religii, którą oskarża o to, że umacnia istniejące stosunki, ponieważ głosi, że świat jest dziełem bogów i dlatego każda krytyka istniejących stosunków, a tym bardziej próba zmian, jest czymś bezbożnym. Oskarża religię także o to, że szerząc lęk przed śmiercią i przed bogami, pozbawia ludzi szczęścia i zmienia ich życie w piekło. Trzeci zarzut dotyczy zabijania ludzi bogom na ofiarę. Lukrecjusz przypomina o tym, jak niegdyś zabili na ołtarzu córkę Agamemnona, Ifianassę (Ifigenię) w zabobonnej wierze, że wymodlą w ten sposób od bogów pomyślny wiatr. Oto przykład, jak

religia rodzi zbrodnicze i bezecne czyny.

To zdanie: *religio peperit scelerosa atque impia facta* wraz z drugim zdaniem: „I takie jak ta, niejedną zrodziła religia zbrodnię" (*Tantum religio potuit suadere malorum*), często cytowane przez ateistów różnych krajów i różnych stuleci, utrwaliły powszechną

opinię o poemacie Lukrecjusza jako „ewangelii wojującego ateizmu". Warto podkreślić, że jest to wojujący ateizm Lukrecjusza, nie Epikura. To Lukrecjusz o sobie kilkakrotnie mówi: „Pragnę wyzwolić ducha od



Epikur

ciasnych więzów religii" (*religionum animum nodis exsolvere pergo*) albo — w przekładzie Edwarda Szymańskiego:

> Uczę o wielkich rzeczach i stromą idę drogą,
> Rwąc religijne więzy i kłam zadając bogom.

Po trzecie, Lukrecjusz charakteryzuje Epikura ukazując jego stosunek do innych ludzi, życzliwość, uczynność, poświęcenie życia temu jednemu wielkiemu celowi, żeby ludzie byli szczęśliwi. On był tym, który

[...] pierwszy z głębokich wyniósł ciemności
Światło, by wskazać nam jasno prawdziwe życia wartości [...]
Tyś nam, ojcze, odkrywcą prawdy. Ty nam kroki
Radą światłą kierujesz.

Po czwarte, etyka (a ściślej felicytologia — nauka o drodze do szczęścia) związana była u Epikura z innymi działami jego filozofii, zwłaszcza z fizyką, z atomistycznym materializmem. Dodałbym, że również z jego filozofią historii i teorią kultury, wypełniającymi V księgę poematu Lukrecjusza, gdyby nie podejrzenie, że księga ta nie jest wykładem filozofii Epikura, lecz oryginalnym, samodzielnym jej rozwinięciem przez Lukrecjusza, który śmiało wkracza na nowe obszary, które Epikura nie interesowały. Prawdopodobnie, charakteryzując Epikura, Lukrecjusz nie poprzestawał na tym, o czym było wiadomo ze źródeł, ale próbował — wysiłkiem własnej filozoficznej wyobraźni — odgadnąć, w jaki sposób Epikur uzupełniłby sam swoją filozofię, gdyby wkroczył na te obszary. W każdym razie sporządzony przez Lukrecjusza poetycki portret Epikura charakteryzuje się tym, że eudajmonistyczna etyka Epikura przez umieszczenie jej w kontekście V księgi, ukazującej ludzi jako twórców kultury, gloryfikującej pracę i postęp, zwalczającej przesądy i zabobony, umacniającej zaufanie do rozumu, nasyca się dodatkowym sensem. Gdy u Epikura szczęście polegało tylko na braku cierpienia, u Lukrecjusza związane jest z różnymi formami uczestnictwa w kulturze i w walce o postęp. Portret Epikura przybiera wyraźnie rysy osobowości Lukrecjusza.

Po piąte, Lukrecjusz wiąże portretowanego przez siebie Epikura z Atenami, z kulturą grecką. Epikur nie jest dla niego filozofem bytującym poza przestrzenią i czasem, ale Grekiem związanym ze swoją ojczyz-

ną; początek księgi VI jest nie tylko pochwałą Epikura, lecz również pochwałą Aten i wyrazem wdzięczności za to, co dały one innym narodom:

Pierwsze przesławne Ateny niegdyś śmiertelnym przyniosły
W biedzie ich bujne łany zbóż, hojnym kłosem porosłych,
Pierwsze ulżyły życiu i pierwsze wydały prawo,
Pierwsze też dały słodką pociechę ludzkim dzierżawom,
Gdy urodziły męża o duchu tak ogromnym,
Że wszystkie prawdy wyraził swym słowem wiekopomnym,
Który, choć śmierć go zabrała, dla swoich odkryć wspaniałych
Słusznie od swych potomnych podniebnej zażywa chwały.

We fragmencie tym na uwagę zasługuje kilkakrotne powtórzenie słowa „pierwsze" (*primae*) oraz związanego z nim słowa „odkrycia" (*reperta*). Również w pierwszej księdze wypowiedź o Epikurze zaczynała się od tego, że był „pierwszy", a w księdze trzeciej Epikur jest nazwany „odkrywcą" (*rerum inventor*). Wyrażenia te, świadczące o szczególnej wrażliwości Lukrecjusza na ciągłe pojawianie się rzeczy nowych, wiążą filozofa z określonym momentem historycznym, w którym filozof powinien przede wszystkim odgrywać rolę odkrywcy, inicjatora, twórcy tego, co nowe, ponieważ

światłości wciąż nowej trzeba rzeczom.

Świat wciąż się zmienia, a zadaniem filozofów jest rzucanie nowego światła na świat:

Wszystko się zmienia na świecie, wędrując nieustannie,
I wszystkiemu natura każe się wciąż przeobrażać [...]
Nowy stan z poprzedniego wyrasta, który nie stworzy
Tego, co tamten, lecz wyda coś, czego tamten nie dożył [...]

„Świat jest młody!" — mówi Lukrecjusz i dowodzi tego faktami świadczącymi o rozwoju kultury:

> Wiele umiejętności powstaje coraz nowych,
> Inne się ulepszają. Patrz — w sprzęcie okrętowym
> Ileż zmian! A muzyka — jakże jest jeszcze młoda!

I filozofia Epikura też niedawno powstała. Czymś zupełnie nowym, czego nigdy przedtem nie było, jest również podjęta przez Lukrecjusza próba wyłożenia tej filozofii językiem poetyckim, w heksametrach łacińskich.

Porównując Epikura z innymi filozofami, bohaterami, półbogami, charakteryzując go przez ukazanie jego stosunku do religii, pokazując jego troskę o szczęście ludzkości, ujmując go w kontekście wszystkich działów jego filozofii, umieszczając go w określonym kraju, w określonym momencie historycznym, w określonej kulturze jako odkrywcę, inicjatora, twórcę rzeczy nowych — Lukrecjusz wydobywa dzięki tym relacjom istotne cechy portretowanego Epikura. Oczywiście do tych pięciu wymienionych wyżej relacji należy dodać szóstą, ilustrowaną przez to, co w tym portrecie Epikura Lukrecjusz mówi o sobie.

Dla każdego portretu relacja pomiędzy portretującym a portretowanym jest jednym z podstawowych czynników konstytuujących jego istotę, nawet wtedy, gdy portretujący stara się wyeliminować własną osobę w trosce o to, aby nie przesłaniała ona osoby portretowanej. Każdy portret bowiem nie tylko w y o b r a ż a portretowanego, ale prócz tego zawsze w y r a ż a osobowość portretującego, jego sposób widzenia świata, sposób sporządzania obrazu i stosunek do osoby portretowanej. W tym przypadku mamy jednak coś więcej. Lukrecjusz, zdając sobie sprawę z własnego stosunku do Epikura, informuje nas o tym, ponie-

waż słusznie sądzi, że relacja ta ujawnia istotny aspekt osobowości Epikura. Mówiąc o sobie, o swoim stosunku do Epikura, Lukrecjusz wydobywa w ten sposób tę istotną cechę, którą Epikur różni się od wszystkich innych filozofów. Okazuje się bowiem jedynym spośród filozofów greckich, który potrafił swoimi dziełami pobudzić wyobraźnię rzymskiego poety:

Za tobą, któryś pierwszy z głębokich wyniósł ciemności
Światło [...]
Idę [...] w ślady twoje mocno wraziwszy stopy [...]
Z twoich my pism głębokich,
Pszczołom podobni skrzętnym, co piją słodycz kwiatów,
Złote zbieramy słowa, godne być chlubą światu
I poprzez wszystkie wieki wszystkim narodom świecić.

Relacji pomiędzy Lukrecjuszem a Epikurem nie należy redukować do faktu „przyjęcia poglądów" Epikura przez Lukrecjusza. Lukrecjusz nie był dzieckiem greckim, oddanym na wychowanie Epikurowi i modelowanym przez niego jak ciepły wosk, ale był Rzymianinem żyjącym w innym stuleciu, dwieście lat po Epikurze, i jako człowiek dojrzały, znający różnych filozofów, sam wybrał Epikura na mistrza i na model do poetyckiego portretu filozofa. W ten sposób istotną cechą Epikura stało się to, że został wybrany spośród wielu innych wielkich filozofów. Nie byłoby to oczywiście cechą istotną, gdyby został wybrany przez byle kogo. Ważne jest więc nie to, że w ogóle został wybrany, ale to, że został wybrany przez wielkiego poetę z innego kraju i z innego stulecia, przez poetę zdolnego do „karmienia własnym światłem" tych myśli, które sam wybierał, przez poetę będącego jednocześnie filozofem zdolnym nie tylko do przyjmowania i powtarzania cudzych myśli, ale także do ich rozwijania, pogłębiania, wzbogacania, poprawiania i przekształcania,

przez człowieka, który nie tylko u innych potrafił zauważyć i cenić to, że byli „pierwszymi", inicjatorami, odkrywcami, ale również sam miał ambicję — i potrafił — być pierwszy i zdawał sobie z tego sprawę, że jest inicjatorem i odkrywcą czegoś, czego przedtem nie było. Koronnym dowodem na „młodość świata", na pojawienie się rzeczy nowych, jest dla Lukrecjusza jego własna działalność:

Oto naukę naszą niedawno ludziom podał
Mistrz nasz, a ja dopiero wśród Rzymian jestem pierwszy,
Co ją wyjawiam słowem pięknych ojczystych wierszy.

Żeby relacja pomiędzy Epikurem a Lukrecjuszem mogła być relacją pomiędzy „pierwszymi" (a nie pomiędzy „pierwszym" Epikurem i „drugim" Lukrecjuszem, który tylko idzie za nim i powtarza jego słowa), było rzeczą konieczną, aby obaj — zarówno portretujący, jak i portretowany — byli gwiazdami pierwszej wielkości, aby Lukrecjusz nie był księżycem, który odbija słoneczne światło Epikura, ale słońcem, które samo może dodać blasku portretowanemu Epikurowi.

Jeżeli tym, co zadecydowało o wyborze (o tym, że Lukrecjusz spośród różnych filozofów wybrał właśnie Epikura), było pewne podobieństwo pomiędzy nimi, podobieństwo poglądów (to znaczy, że Lukrecjusz nie „przejął" od Epikura jego poglądów, ale „wybrał" go, ponieważ zauważył, że poglądy Epikura są bliskie jego własnym) oraz podobieństwo postaw i aspiracji (żeby przyczynić się swoimi dziełami do szczęścia ludzkości i żeby — na określonym obszarze — być pierwszym), to o wartości tej relacji (czyli o doniosłym znaczeniu tego faktu, że Epikur został wybrany nie przez byle kogo, ale właśnie przez Lukrecjusza) decyduje „inność" wybierającego, to, że on sam jest również „kimś". Otóż Epikur był tylko „filozofem", a Lukrecjusz „nie tylko

filozofem", ale również poetą. Życie Epikura wypełniała wielka namiętność: chciał dać ludziom szczęście własną filozofią. Lukrecjusz, jak gdyby urodził się pod znakiem Bliźniąt, harmonijnie łączył filozoficzną pasję Epikura z miłością do sztuki (*amor Musarum*), a w szczególności z umiłowaniem poezji i z przekonaniem o „posłannictwie poety". Mówi o tym sam w pierwszej księdze:

„Wiem ja, jak to jest ciężko, gdy prawdy szukać zaczniesz,
Ale w mym sercu mocnym oprócz miłości do niej
Jasna nadzieja sławy i cześć dla sztuki płonie.
Nimi to uskrzydlony, w myślach i chęciach szczery,
Stopą niczyją nie tknięte zdeptuję szlaki Pieryd.
Miło do czystych krynic przystąpić pierwszy z ludzi [...]

Miło jest zrywać nowe kwiaty i żądać wspaniałego wieńca na swą głowę z takich wyżyn, z jakich nikomu pierwej muzy nie przybrały skroni. Po pierwsze z tego powodu, że uczę o wielkich rzeczach i z ciasnych więzów religii ducha wyzwalam niezłomnie, a potem dlatego, że o sprawie tak ciemnej składam tak przejrzyste pieśni, zaprawiając wszystko czarem muz."

Otóż właśnie to wkraczanie na nowe obszary „stopą niczyją nie tknięte" (*avia peragro loca nullius ante trita solo*) czyni z Lukrecjusza równorzędnego partnera Epikura, ustanawia pomiędzy portretującym a portretowanym relację równorzędności. Stąd wniosek dla teorii portretu: im większym twórcą jest portretujący, tym doskonalszy jest portret i tym bardziej „rośnie" portretowany.

Istotną cechą poetyckiego portretu są charakterystyczne dla języka poezji metafory i personifikacje. I oto przystępujemy do najważniejszego i najtrudniejszego problemu, jaki przedstawia podjęta przez Lukre-

cjusza próba wmontowania w poetycki portret Epikura kilku personifikacji centralnych kategorii filozofii epikurejskiej. Trudność problemu wynika stąd, że przy powierzchownej lekturze poematu rzuca się w oczy pozorna sprzeczność pomiędzy wojującym ateizmem Lukrecjusza, odważnie głoszącego, że poezją swoją chce wyzwalać ducha z ciasnych więzów religii, a początkiem poematu, który rozpoczyna się od inwokacji do bogini Wenus. W tej inwokacji Lukrecjusz powiada, że to Wenus rządzi całą rzeczywistością (*rerum natura sola gubernas*) i błaga ją o pokój dla ojczyzny rozdzieranej walkami bratobójczymi (*funde Romanis pacem*); liczy także na jej pomoc w pisaniu swojego antyreligijnego poematu (*te sociam studeo scribendis versibus esse*).

Nad sprzecznością tą dyskutuje się już od wielu stuleci i samo referowanie różnych interpretacji mogłoby wypełnić dużą książkę. Sądzę, że najbardziej trafną interpretację dał filolog włoski Francesco Giancotti, którego książkę pt. *Preludium Lukrecjusza* recenzowałem kilkanaście lat temu. Książka ta jest 300-stronicowym komentarzem do „preludium" liczącego zaledwie 44 pierwsze wiersze I księgi poematu Lukrecjusza. Książka ma charakter polemiczny. Giancotti przekonywająco obala trzy tradycyjne kierunki interpretacji „modlitwy" Lukrecjusza do bogini Wenus.

Po pierwsze uważano, że Wenus, do której zwraca się Lukrecjusz, jest tożsama z opiekuńczym bóstwem Rzymu, a wstęp Lukrecjusza jest „ustępstwem" poety na rzecz wiary ludowej. Ale przecież Lukrecjusz przystępuje do zwalczania tej wiary bezpośrednio po inwokacji. W pierwszych 110 heksametrach poematu zawarta została nie tylko owa „modlitwa" do bogini Wenus, ale również najbardziej płomienne oskarżenie religii o rodzenie bezecnych i zbrodniczych czynów.

Druga interpretacja, do której u nas skłania się Adam Krokiewicz, zakłada, że Lukrecjusz dzielił bogów na dwie kategorie. „Jedną tworzą prawdziwi, międzyświatowi, mądrzy i wieczni bogowie Epikura, a drugą urojeni tyrani ludzi i świata." Zdaniem Krokiewicza, Lukrecjusz prowadzi tylko „z tymi urojonymi bogami bardzo realną walkę w swych pieśniach", a jego „hymn na cześć Wenery" wyraża jego tęsknotę za innymi bogami. Według J. P. Eldera Lukrecjuszowa Wenus jest bóstwem z epikurejskich „międzyświatów", żyjącym sobie szczęśliwie bez trosk i nie mającym żadnego wpływu na sprawy ludzi. Interpretacja ta stoi w sprzeczności z kontekstem. Pisząc o bóstwie epikurejskim Lukrecjusz nie mógłby napisać, że rządzi ono całą przyrodą, ani wyrażać nadziei, że za jego sprawą zapanuje pokój.

Trzecia interpretacja widzi w inwokacji do Wenus konwencjonalny ornament (Tycho de Brahe, 1596) lub parodię hymnu religijnego. Gdyby chodziło tylko o ornament, Lukrecjusz dałby raczej, wzorem innych poetów, konwencjonalną inwokację do muz. Inwokacja do Wenus jest zbyt piękna, poeta włożył w nią zbyt wiele serca i kunsztu, aby ją można było traktować tylko jako konwencjonalny dodatek czy jako parodię.

Po odrzuceniu tych trzech interpretacji przejdźmy do rozpatrzenia czwartej grupy pomysłów interpretacyjnych, których autorzy uważali Wenus za symbol jednego z centralnych pojęć filozofii Lukrecjusza. Za interpretacjami takimi przemawia przede wszystkim wypowiedź samego Lukrecjusza w sprawie dopuszczalności używania imion bóstw przez człowieka, który nie wierzy w ich istnienie. Imiona bóstw mogą być używane pod warunkiem, że dotyczyć będą nie bóstw, ale czegoś innego, a więc przy pełnej świadomości alegorycznego lub metaforycznego charakteru takich wy-

powiedzi. Przez alegorię w tej pracy rozumiemy taki sposób mówienia (*modus loquendi*), przy którym mówi się coś jednego, a ma się na myśli coś drugiego. „Jeśli ktoś [...] — powiada Lukrecjusz — postanawia sobie morze zwać Neptunem, a Cererą zboża, i jeśli woli używać [nadużywać — *abuti*] imienia Bachusa, niż wymienić właściwą nazwę [*proprium vocamen*] cieczy, to pozwólmy [*concedamus*] mu nazywać ziemski krąg matką bogów, byleby tylko sobie w istocie oszczędził kalania ducha podłym zabobonem [*religione turpi*]". Inaczej mówiąc, tam gdzie u Lukrecjusza występują imiona bóstw, należy wiedzieć, że mamy do czynienia z „niewłaściwymi nazwami", i kiedy Lukrecjusz mówi o bogini Wenus, to mówi nie o bóstwie, ale o czymś innym.

Uważając Wenus za symbol personifikujący coś innego wysuwano wiele różnych błędnych domysłów. Na przykład uważano ją za symbol epikurejskiej „rozkoszy" (*voluptas*, słowo znajdujące się zresztą w pierwszej linijce poematu), czyli spokoju ducha związanego z brakiem cierpienia. Inni — symbol popędu płciowego, jeszcze inni — personifikację Przyrody (*rerum natura creatrix*). Są to jednak interpretacje oderwane od kontekstu i nie uwzględniające faktu, że w owej inwokacji Lukrecjusz mówi nie o jednym bóstwie, ale o dwóch: obok Wenus pojawia się również Mars.

Właściwym polem wyjścia do interpretacji powinna być całość filozofii Lukrecjusza, uchwycona w sposób prawidłowy w swoich centralnych kategoriach. Jeżeli prawidłowo odpowiemy na pytanie o centralne kategorie tej filozofii, wówczas rozszyfrowanie obu symboli nie będzie wcale trudne.

W atomistycznej filozofii Epikura i Lukrecjusza Giancotti trafnie wyróżnia cztery centralne kategorie: po pierwsze — atomy, po drugie — przestrzeń, po

trzecie — siłę, która łączy ze sobą atomy, i po czwarte — siłę, która oddziela od siebie atomy. Otóż występujące w „preludium" imiona bóstw są personifikacjami tych dwóch sił kosmicznych. Wenus to personifikacja siły łączenia, spajania, sprzęgania atomów, personifikacja czynników konstruktywnych, natomiast Mars jest personifikacją siły rozłączania, rozrywania, rozpraszania atomów, personifikacją czynników destrukcyjnych. Dodajmy, że Lukrecjusz jest nie tylko materialistą, ale również dialektykiem, i dlatego nie przeciwstawia sobie obu tych sił, ale uznaje konieczność ich współistnienia. Podobnie jak pusta przestrzeń jest niezbędna do tego, żeby atomy mogły się poruszać, tak działanie sił destrukcyjnych, rozrywających stare połączenia atomów, jest niezbędne do tego, żeby mogły powstawać nowe połączenia.

Nie sądźmy jednak, że na tym interpretacja się kończy. To dopiero początek interpretacji i właśnie teraz zaczyna się to, co najbardziej interesujące. Nie wyjaśniony przecież jest jeszcze problem inwokacji: do kogo jest ona skierowana? Zanoszenie modłów do urojonego bóstwa, w którego istnienie się wierzy, można ostatecznie zrozumieć. Jakiż jednak sens może mieć apel do bezosobowej siły kosmicznej?

Kluczem do interpretacji „preludium" jest znajdująca się w szóstej księdze inwokacja do muzy Kaliopy, którą Lukrecjusz określa, tak samo jak Wenus, słowami: *hominum divumque voluptas*. Prowadzi to do odkrycia, że Wenus i Kaliope to tylko dwa różne imiona jednej i tej samej siły kosmicznej, która w przyrodzie przejawia się jako siła sprzęgająca atomy, a w kulturze, w twórczości poetyckiej — jako siła łącząca słowa w dźwięczne heksametry. Wiadomo jednak, że taka siła nie jest czymś istniejącym odrębnie poza procesem układania wierszy przez poetę. Inaczej

mówiąc, inwokacja do muzy Kaliopy jest w poemacie Lukrecjusza wezwaniem do samego siebie, ponieważ muza jest tylko personifikacją zdolności poetyckich samego Lukrecjusza.

Analogicznie przedstawia się sprawa „modlitwy" do Wenus o pokój. Inwokacja do Wenus jest w gruncie rzeczy wezwaniem do samych ludzi, aby przestali toczyć bratobójczą wojnę domową, ponieważ owa siła kosmiczna, która łączy, jednoczy, zespala, buduje i której personifikacją jest Wenus, znajduje się w samych ludziach.

Powróćmy teraz do portretu Epikura, aby za chwilę przekonać się, że wywody na temat rzeczywistego sensu inwokacji do bogini Wenus nie były wcale dygresją, ale stanowiły niezbędne wprowadzenie do wyjaśnienia głębszego sensu wypowiedzi Lukrecjusza o Epikurze. Przecież w poemacie Lukrecjusza oprócz inwokacji do bogini Wenus i do muzy Kaliopy znajduje się również inwokacja do Epikura, nazwanego „bogiem (*deus ille fuit, deus*) w takim samym przenośnym sensie, w jakim siła sprzęgająca atomy została nazwana „boginią Wenus".

Wyjaśniałem to już w moich wcześniejszych pracach, że nie tylko imiona bogów, ale również imiona i nazwiska filozofów, mogą stawać się personifikacjami pewnych sił, procesów, pojęć, wartości. Wychodząc w tym miejscu poza interpretację Giancottiego można, jak sądzę, uznać inwokację do Wenus za integralny składnik poetyckiego portretu Epikura, którego działalność jest szczególnym sposobem przejawiania się tej samej siły kosmicznej, której personifikacją jest dla Lukrecjusza bogini Wenus.

Skoro bogowie są dla Lukrecjusza personifikacjami sił kosmicznych (Wenus, Mars), żywiołów (Neptun, Gea), zboża (Cerera), wina (Bachus), to stylizowanie

Epikura na herosa i „boga" oznacza, że Epikur podobnie jak Wenus stał się dla Lukrecjusza personifikacją określonych sił. Jak Wenus jest uniwersalnym symbolem konstruktywnej siły kosmicznej w całym wszechświecie, a muza Kaliope — symbolem ludzkiej aktywności poetyckiej, tak Epikur jest dla Lukrecjusza symbolem istnienia owej siły konstruktywnej w samych ludziach, personifikacją wolnej myśli, aktywności filozoficznej, dążenia do szczęścia ludzkości.

A więc epikurejczyk Lukrecjusz nie popełnia żadnej niekonsekwencji w swojej inwokacji do Wenus, ponieważ nie zwraca się w niej wcale do bóstwa bytującego poza ludźmi, lecz słowem „Wenus" określa to, co tkwi w samych ludziach, ich „siłę duchową" (*vis humana*), ich dzielność (*animi virtus*), moc ich rozumu (*potestas rationis*), ich humanistyczną, konstruktywną siłę kulturotwórczą, gloryfikowaną zwłaszcza w księdze piątej. Przejawem tej ludzkiej siły kulturotwórczej jest również budowanie filozofii materialistycznej, czyli „nowej wizji świata" (*nova species rerum*), przed którą pierzchają rozmaite *religiones* (strach przed bogami i strach przed śmiercią). Tej siły konstruktywnej nie należy przeciwstawiać siłom destrukcyjnym, ponieważ są one ze sobą ściśle sprzężone. Budowanie nowej filozofii związane jest przecież z krytyką i zwalczaniem innych systemów filozoficznych. Dążenie do szczęścia ludzkości wymaga walki z religią, a starego i niesprawiedliwego porządku społecznego nie należy umacniać, przeciwnie, powinien on zostać zburzony, żeby można było oprzeć życie społeczne na innych zasadach.

Na zakończenie tych rozważań warto jeszcze uczynić kilka uwag na temat pojęcia „próżni" (*locum ac spatium vacuum quod inane vocamus*). Według Lukrecjusza

Wszystko, cokolwiek istnieje, albo coś czyni i sprawia,
Albo też na działanie innych się rzeczy wystawia,
Albo wreszcie jest takie, że w nim rzeczy są i się dzieją.

Nie sądzę, aby „metafizyczna" interpretacja tego tekstu, przypisująca Lukrecjuszowi uznawanie trzech odrębnych „bytów" (aktywnych sił kosmicznych, biernych atomów i absolutnej przestrzeni, składającej się z miejsc wypełnionych atomami i z „próżni"), była jedyną interpretacją możliwą. Przypuszczam, że bardziej trafna byłaby interpretacja „dialektyczna", uznająca istnienie tylko jednego „bytu", który można myślowo rozszczepiać na kilka elementów. Jeżeli kilka linijek niżej Lukrecjusz w sposób dialektyczno-materialistyczny podchodzi do problemu czasu, odmawiając mu odrębnego istnienia i uznając go słusznie za obiektywny atrybut poruszającej się materii (*Tempus per se non est* [...] *nec fatendum semotum ab rerum motu*), to trudno przypuszczać, aby siły kosmiczne i przestrzeń mogły być dla niego odrębnymi bytami, oddzielonymi od poruszających się rzeczy. Za taką interpretacją przemawia fakt, że gdybyśmy w sposób metafizyczny oddzielili od siebie czynniki sprawcze, przedmioty podlegające zewnętrznemu oddziaływaniu i miejsce, w którym zachodzi to oddziaływanie, to byłyby trudności z wyborem właściwej przegrody dla umieszczenia w niej człowieka. Przecież człowiek, również dla Lukrecjusza, jest jednocześnie podmiotem aktywnego działania i przedmiotem, na który oddziałują siły przyrody oraz inni ludzie, a także „miejscem", w którym dzieją się różne rzeczy.

Po drugie, dla określenia owego „miejsca, w którym dzieją się różne rzeczy", najwłaściwszym polskim słowem nie jest „próżnia". Jeśli sam Lukrecjusz nie stosuje jakiegoś jednego terminu, ale określa to, o co mu

w tym przypadku chodzi, wieloma różnymi słowami: *locus*, *spatium*, *vacuum*, *inane*, to sądzę, że lepiej byłoby mówić o „pustych polach" albo o „polach niecałkowicie wypełnionych".

Po trzecie, podobnie jak „siła sprzęgająca atomy" przejawia się według Lukrecjusza nie tylko w przyrodzie, ale również w życiu społecznym i w kulturotwórczej działalności ludzi (w aktywności filozoficznej i poetyckiej), tak i „puste pola", o których pisze Lukrecjusz, są pojęciem wykraczającym poza filozofię przyrody i mającym zastosowanie (także i przede wszystkim) na terenie filozofii kultury. Można więc tu pominąć fizykalne problemy „próżni", nie mające bezpośredniego związku z poetyckim portretem Epikura, i zająć się pustymi polami kultury, wypełnianymi przez filozofów, poetów i odbiorców ich dzieł.

Rozumiem to w ten sposób, że według Lukrecjusza było pewne p u s t e p o l e, na które kiedyś jako pierwszy wkroczył Epikur. Było również takie puste pole, na które — jako pierwszy — wkroczył Lukrecjusz, a raczej było wiele takich pustych pól. Jednym z nich było miejsce na poetycki portret Epikura, którego przed Lukrecjuszem nikt nie sporządził. Wiele pustych pól jest także w poemacie Lukrecjusza, ponieważ poeta zakłada, że będzie miał myślących czytelników, którym wystarczy tylko wskazać ślad i kierunek, aby dalej poszli sami. Warto zauważyć, że wypowiedź Lukrecjusza na temat aktywności czytelnika znajduje się w bezpośrednim sąsiedztwie rozważań o „wolnej przestrzeni":

Słów niewiele potrzeba mądrej głowie —
Wystarczą ślady prawdy, a resztę sama wyłowi [...]
Tak ty, prawdy szukając, [...]
Sam przez się pewnie idziesz przez jej kryjówki kręte
Jedno po drugim odkrywasz nieznane i nieujęte.

Na podkreślenie zasługuje również i to, że Francesco Giancotti (być może nie zdając sobie sprawy z tego, że jego koncepcja filologii klasycznej ma swoje źródło w pojęciu „pustego pola", będącym centralną kategorią filozofii Lukrecjusza) zaczyna swoje *Preludium Lukrecjusza* od oświadczenia, że książka jego będzie uznana za „niekompletną" (*incompleta*) i że „jest rzeczą oczywistą, iż perspektywa tych badań, podobnie jak wszelkich innych podobnych badań, może być rozszerzona (*ampliata*) i bardziej skomplikowana", a „ostatni rozdział, o charakterze syntetycznym, pozwala nawet zauważyć zarysy również innych, lecz nie wykluczających się wzajemnie perspektyw". Giancotti nie stawiał wcale przed sobą nierealnego zadania „wyczerpania" tematu i „definitywnego" rozwiązania problemu relacji pomiędzy Lukrecjuszem a Epikurem, ale wskazał czytelnikom kilka nowych możliwości podejścia do tego problemu, pozostawiając „puste pola" tym, którzy mają aspiracje i obiektywne dane do tego, żeby wkroczyć na nie jako „pierwsi".

Takim „pustym polem", pozostawionym przez Giancottiego i innych badaczy poematu Lukrecjusza, była problematyka „poetyckiego portretu Epikura". Jeśli wkroczyłem na to pole jako pierwszy, to nie po to, żeby definitywnymi rozstrzygnięciami zablokować dalsze badania, ale po to, żeby rozbudzić w czytelnikach zainteresowanie problematyką sporządzania „portretów filozofów" i odsłonić wielość perspektyw. A spraw nie zbadanych dotąd jest tak wiele, że przed każdym czytelnikiem otwarta jest możliwość wniesienia własnego wkładu przez powiększanie zbioru portretów, rozbudowę kwestionariusza, sprawdzanie, poprawianie i pogłębianie interpretacji, odkrywanie nowych perspektyw.

Nie wyklucza się też możliwości, że wśród czytelni-

ków tej książki znajdą się i tacy, których rozważania te zachęcą do wypróbowania własnych sił na polu sporządzania nowych portretów. Być może znajdzie się ktoś, kto zechce współzawodniczyć z Lukrecjuszem, tworząc własny poetycki portret Epikura. Czytelnika takiego namawiałbym do czegoś innego, mianowicie, żeby raczej próbował sporządzić poetycki portret Lukrecjusza. Spośród czołowych przedstawicieli starożytnego atomizmu, takich jak Leukip, Demokryt, Epikur i Lukrecjusz, ten ostatni najbardziej, moim zdaniem, zasługuje na dobry portret. Był bowiem nie tylko wielkim filozofem, ale również wielkim poetą. Wprawdzie próbował już o nim pisać Owidiusz, poświęcając mu dwie linijki w swoich poetyckich rozważaniach o nieśmiertelności poetów („pieśni wzniosłego Lukrecjusza zginą dopiero tego dnia, w którym nastąpi zagłada naszego globu"), a w Polsce wiersz pt. *Lukrecjusz* napisał Mieczysław Jastrun:

Gdy cesarz August z prochu stawiał znów na nogi
Strącone z piedestałów marmurowe bogi,
Horacy w ustroniu zagłębiał się w dzieło,
Co się z potężnej żądzy poznania poczęło,
Jak w morze niebezpieczne, które dziko wzrusza
Ogromem swoim, wchodził w księgi Lukrecjusza...

— są jednak jeszcze w świecie Poezji „wolne przestrzenie" dla stawiania Lukrecjuszowi poetyckich pomników.

§ 10. POETYCKI PORTRET GRZEGORZA Z SANOKA SPORZĄDZONY PRZEZ FILIPA KALLIMACHA

Mimo fascynacji kulturą starożytną (a zwłaszcza takimi jej przedstawicielami, jak Heraklit, Euhemer,

Lukrecjusz), a jeszcze bardziej kulturą włoskiego Odrodzenia (Giordano Bruno i Giulio Cesare Vanini), im dłużej żyję, tym bardziej czuję, jak mocno — krwią i myślami — zakorzeniony jestem w kulturze polskiej. Często też stawiam sobie pytania: — Jak głęboko sięgają te korzenie? W czym i w kim jestem właściwie zakorzeniony?

Uroczystości Tysiąclecia Państwa Polskiego uprzytomniły mi, że dla mnie osobiście data ta nie stanowi żadnej decydującej cezury. Od kultury pierwszych stuleci Państwa Polskiego znacznie bardziej fascynuje mnie kultura Polski przedchrześcijańskiej. Niestety, została ona prawie doszczętnie zniszczona i trzeba potężnego wysiłku wyobraźni, aby ją „zobaczyć". Nie wiem, jaka była, ale bardzo bym chciał, żeby była taka jak na obrazach krakowskiego malarza, Franciszka Walczowskiego. Nie potrafię dokładniej umiejscowić tej wizji w czasie; prawdopodobnie należałoby ją umieścić w VIII i IX stuleciu. Następnie, mimo pewnej sympatii do kilku wybranych postaci z pierwszego pięćsetlecia Państwa Polskiego („widzianego" oczywiście oczami Jana Matejki) nie mogę odnaleźć takiego miejsca, o którym mógłbym stanowczo powiedzieć: — O, właśnie stąd wyrastam!

Pierwszą postacią kultury polskiej, z którą od dwudziestu kilku lat czuję się bardzo silnie związany i od której bez żadnego wahania pragnę „wywodzić się", ogłaszając ją często za mojego duchowego antenata, jest Grzegorz z Sanoka (1406—1477). Kiedy pytają mnie o moje „korzenie", wymieniam zawsze bez wahania pięć postaci: Grzegorz z Sanoka — Mikołaj Kopernik — Giordano Bruno — Giulio Cesare Vanini — Kazimierz Łyszczyński. Nie dlatego, że właśnie o nich (ściślej: o pierwszych czterech) napisałem oddzielne książki, ale odwrotnie, właśnie dlatego napisałem te

książki, że w tych myślicielach „odkryłem" korzenie własnej osobowości.

Z pewnością książki moje mają wiele braków, wad i usterek. Ale nawet najsurowszy krytyk nie mógłby mi postawić zarzutu, że wybór tych postaci był „przypadkowy". Z tymi postaciami związałem swoje życie i chcę, żeby mnie z nimi „wiązano". To znaczy, jeśli ktoś spyta: — Nowicki? kto to jest?, żeby odpowiadano: — To ten od Grzegorza z Sanoka, od Kopernika, od Bruna, od Vaniniego, od Łyszczyńskiego. Inaczej mówiąc: wybór tych postaci na „obszar badań" był jednocześnie „odkrywaniem samego siebie" i „aktem autokreacji".

Tak czy inaczej, „czuję się zakorzeniony w Grzegorzu z Sanoka". Moje „spotkanie" z tą postacią w roku 1952 nie było spotkaniem jednorazowym. „Wracałem" do niej od tamtej pory niejednokrotnie, „wracam" w tej chwili i gdyby to ode mnie zależało, ogłosiłbym rok 1977 „rokiem Grzegorza z Sanoka". Pięćsetlecie Grzegorza jest dla mnie pięćsetleciem polskiego humanizmu i racjonalizmu, pięćsetleciem wolnej myśli w Polsce, pięćsetleciem polskiej filozofii materialistycznej.

A w kim był „zakorzeniony" Grzegorz z Sanoka? Odpowiedź na to pytanie dałem dwadzieścia kilka lat temu i nie zamierzam się z niej wycofać: Myśl Grzegorza „zakorzeniona" była w filozofii i poezji Lukrecjusza. Grzegorz — podobnie jak Lukrecjusz — kochał filozofię, poezję, muzykę i — podobnie jak Lukrecjusz — ponad wszystkich filozofów przenosił Epikura.

O Grzegorzu z Sanoka napisał kilka wierszy humanista włoski, Filip Kallimach Buonaccorsi (1437—1496), ale właściwym portretem Grzegorza jest napisana przez niego biografia pt. *Żywot i obyczaje Grzegorza z Sanoka*. Czy jest to portret „poetycki"? Z formalnego punktu widzenia nie, ponieważ dzieło to napisane zostało

prozą, ale czy w tych sprawach powinna decydować strona formalna?

Lichych wierszy nie zaliczamy do poezji mimo rytmu, rymów i metafor. Dlaczego by więc odmawiać

Kallimach

miana portretu poetyckiego utworowi wybitnego poety tylko na tej podstawie, że nie został on zwersyfikowany? W tym miejscu problematyka poetyckich portretów odsłania swój fundament: problematykę istoty poezji. W tej książce wystarczyć powinna ogólna orientacja w tym, że pewne utwory uważane są za wiersze, a inne nie, i że ta linia podziału nie pokrywa się z linią podziału na poezję i na to, co znajduje się poza jej

granicami. Ponadto przyjmować będziemy, że „poetyczność" jest raczej kwestią treści utworu niż jego „formy" i że może przysługiwać nie tylko wierszom, ale również niektórym utworom pisanym prozą, a także niektórym obrazom, krajobrazom, utworom muzycznym i sytuacjom życiowym.

Na temat *Życia i obyczajów Grzegorza z Sanoka* istnieje obszerna literatura — uwikłana w spór o „wiarygodność" Kallimacha. Zadziwia (i smuci) jednostronność badaczy redukujących utwór Kallimacha do jednego wymiaru: dokumentu historycznego. W tej sytuacji najważniejszą sprawą jest rozbudzenie wrażliwości czytelników na inne wymiary tego utworu. Dopiero jeśli czytelnicy zrozumieją i zaakceptują ten fakt, że jest to utwór wielowarstwowy i wielowymiarowy, można przystąpić do przedstawienia własnych propozycji interpretacyjnych.

Pierwszą propozycją będzie uznanie tego utworu za „portret" — oczywiście ze wszystkimi konsekwencjami, jakie wynikają z tego pojęcia portretu, jakie jest budowane w tej książce. A więc jeśli portret, to nie jednej osoby, lecz co najmniej dwóch: osoby portretowanej, którą ten portret w y o b r a ż a, i osoby portretującej, którą w y r a ż a. Jak w każdym dobrym portrecie, należy w tym utworze widzieć z b i t k ę, czyli w tym przypadku nie tylko portret Grzegorza z Sanoka, ale również autoportret Kallimacha.

Stosowane przeze mnie od kilku lat pojęcie „zbitki" (związane genetycznie z terminem *Verdichtung* z freudowskiej teorii snów, ale wyrwane z jej kontekstu i nasycone tym sensem, jaki wynika z badań inkontrologicznych) jest znacznie bardziej skomplikowane, niż to się może początkowo wydawać. Nie chodzi tu o zwykłe połączenie dwóch różnych osób w jedną, ale o splot kilku procesów osobotwórczych zachodzących pod

wpływem każdego doniosłego spotkania. Wynika stąd, że każda prawdziwa i kulturalnie cenna zbitka nie jest sumą dwóch elementów, ale pewną wielokrotnością zbitek. Dla wyjaśnienia tej myśli przyjmijmy prowizoryczny podział badanego w tej chwili obszaru na trzy fazy:

faza pierwsza — obejmująca dwa odrębne procesy (o różnej długości trwania) kształtowania się osobowości Grzegorza z Sanoka i Filipa Kallimacha do momentu, w którym ich drogi życiowe skrzyżowały się;

faza druga — zapoczątkowana ich pierwszym spotkaniem i trwająca do tego momentu, w którym rezultaty tego spotkania zaczęły się eksterioryzować w utwór Kallimacha pt. *Życie i obyczaje Grzegorza z Sanoka*;

faza trzecia — obejmująca proces pisania wspomnianego utworu.

Podział na wymienione trzy fazy służy do postawienia hipotezy, że proces powstawania tej zbitki, jaką jest sporządzony przez Kallimacha portret Grzegorza, był poprzedzony dwoma równoległymi procesami formowania się zbitek (procesami przebiegającymi zgodnie z „prawami inkontrologii").

Stawiam więc hipotezę, że portret Grzegorza z Sanoka jest zbitką z dwóch zbitek, ponieważ ani portretowany, ani portretujący nie byli już w momencie sporządzania portretu tymi ludźmi, którymi byli przed spotkaniem się. Zarówno Grzegorz z Sanoka „zmienił się" pod wpływem spotkań z Kallimachem, jak Kallimach „zmienił się" pod wpływem spotkań z Grzegorzem. A więc jeszcze zanim Kallimach przystąpił do sporządzania portretu, portretowany przez niego Grzegorz miał już w swojej osobowości pewne charakterystyczne rysy Kallimacha, a Kallimach nie był już dawnym Kallimachem z czasów pobytu we Włoszech, ale Kallimachem spolonizowanym, który sam

o sobie mówił, że nie jest już Włochem, ale „Tusko-Scytą" (pół-Włochem, pół-Polakiem). Ta polonizacja Kallimacha polegała na tym, że fascynująca go postać Grzegorza z Sanoka zaczęła się przekształcać w podmiotowy składnik jego własnej osobowości i w ten sposób portret Grzegorza stał się ostatecznie podwójnym autoportretem Kallimacha (bo nie tylko „nadawał", ale również „odkrywał" własne rysy w Grzegorzu) i — w jakiejś mierze — zarówno portretem, jak autoportretem Grzegorza z Sanoka (ponieważ Grzegorz był nie tylko portretowanym modelem, ale również podmiotowym składnikiem osobowości portretującego).

Hipoteza ta wykracza oczywiście poza problem tego jednego konkretnego portretu. Po sprawdzeniu jej na kilku innych przykładach nada się może — jako jeden z elementów — do budowy ogólnej teorii portretu. Na przykład, cofając się do rozważań nad poetyckim portretem Epikura, można postawić hipotezę, że również i tamten portret był wielokrotnością zbitek.

Chciałbym także postawić drugą hipotezę, która może okazać się przydatna do interpretacji utworu Kallimacha. Oparta jest ona na założeniu, że od procesów interioryzacyjnych poprzedzających eksterioryzację znacznie większe znaczenie mają te procesy interioryzacyjne, które zachodzą w czasie eksterioryzowania się. W ten sposób dopiero proces eksterioryzacji jest właściwym procesem autokreacji, czyli tworzenia samego siebie. Jeżeli więc przed przystąpieniem do pisania Kallimach miał już w sobie pewne cechy „polskie", związane z pewnymi formami obecności Grzegorza z Sanoka w jego osobowości, to decyzja o wyborze tego właśnie tematu i proces sporządzania portretu Grzegorza miały dla Kallimacha znaczenie autokreacyjne. Inaczej mówiąc, kiedy Kallimach two-

rzył portret Grzegorza z Sanoka, to nie tylko tworzył jednocześnie swój autoportret, ale również (i przede wszystkim) tworzył samego siebie. I oczywiście odnosi się to także do innych portretów. A więc również Lukrecjusz sporządzając poetycki portret Epikura nie tylko wyposażał go w swoje własne rysy, ale również (i przede wszystkim) — w autentycznym akcie autokreacji — tworzył swoją własną osobowość.

Trzecia hipoteza związana jest z wielkim filozoficznym sporem o powszechniki. W ostatnich latach doszedłem do takiego stanowiska w tym sporze, które można scharakteryzować w następujących sześciu punktach:

1. należy odrzucić stanowisko tzw. „skrajnego realizmu" (czyli idealizmu obiektywnego), ponieważ nie ma żadnych „bytów ogólnych" istniejących poza rzeczami i przed rzeczami;

2. należy również odrzucić stanowisko nominalizmu (czyli materializmu niedialektycznego połączonego w tym przypadku z idealizmem subiektywnym), ponieważ „ogólność" nie jest czymś subiektywnym, tkwiącym wyłącznie w nazwach (nominalizm) lub w pojęciach (konceptualizm);

3. nazwy ogólne odnoszą się do tych samych przedmiotów co nazwy jednostkowe, to znaczy jeden i ten sam przedmiot (na przykład egzemplarz *Portretów filozofów*) może być poprawnie nazwany nazwą jednostkową (egzemplarzem czytanym przez ciebie) albo jakąś inną nazwą mniej lub bardziej ogólną (na przykład *Portretami filozofów* albo książką napisaną przez Andrzeja Nowickiego, albo książką wydrukowaną w języku polskim, albo w ogóle „książką" (w zależności od tego, jaki aspekt tej książki chcemy podkreślić),

4. stanowisko to nie „subiektywizuje" ogólności, ponieważ zarówno podkreślany nazwą aspekt, jak kon-

stytuująca go relacja są — jeśli tylko nazwa jest poprawna — czymś istniejącym obiektywnie;

5. „ogólność" może być zarówno konstrukcją naszego umysłu, swobodnie ustanawiającego relacje pomiędzy przedmiotami, jak odkryciem istnienia obiektywnych relacji;

6. a więc „powszechników" nie należy szukać „poza rzeczami" ani „przed rzeczami", ani „po rzeczach", ani „w rzeczach", ale w relacjach pomiędzy rzeczami, konstytuujących poszczególne aspekty rzeczy.

Do stanowiska takiego doszedłem podczas badania obrazów „pokazujących" (słowo to biorę w znaczeniu potocznym, aby w dalszym ciągu tego akapitu „rozszczepić" je na kilka bardziej precyzyjnych terminów) kobietę z dzieckiem. Okazało się bowiem, że jeden i ten sam obraz może „przedstawiać" określoną modelkę z określonym dzieckiem (niekoniecznie z jej własnym dzieckiem) i jednocześnie może „wyobrażać" jakąś inną matkę z dzieckiem (na przykład Matkę Boską) lub w ogóle Macierzyństwo. Inny przykład: Rodin rzeźbiąc *Myśliciela* miał zapewne przed sobą jakiś model, ale wcale nie zależało mu na tym, żeby przedstawić go jak najwierniej, ani na tym, żeby jego rzeźba wyobrażała jakiegoś konkretnego filozofa, ale sprawił, że stała się ona personifikacją Myśli (w sensie twórczej aktywności myślowej). Podobnie Epikur — nie bez wpływu Lukrecjusza — stał się dla Giordana Bruna personifikacją „wolności ducha" (*animi libertas*), a dla licznych myślicieli średniowiecznych (zwłaszcza awerroistów, aleksandrystów i tomistów) Arystoteles nie był konkretnym Grekiem z IV wieku przed naszą erą, ale Filozofem w ogóle. To, co mówił Arystoteles, było dla nich tym, co mówi Filozofia (tak jak gdyby poza Arystotelesem nie było innych filozofów).

Otóż trzecia moja hipoteza, a raczej propozycja in-

terpretacji utworu Kallimacha, jest taka, aby widzieć w nim „zbitkę", w której indywidualne cechy Grzegorza z Sanoka „stapiają się" z pewnymi ogólnymi cechami „polskiego humanisty". Grzegorz z Sanoka jest w tym portrecie nie tylko „sobą", nie tylko konkretną jednostką, ale również (i przede wszystkim) personifikacją polskiego Odrodzenia.

Uznając sporządzony przez Kallimacha portret Grzegorza za personifikację polskiego Odrodzenia (a ściślej „polskiego Quattrocenta", poprzedzającego i przygotowującego Złoty Wiek), wysuwam czwartą hipotezę przeciw tym historykom, którzy chcieliby oceniać ten obraz wyłącznie według stopnia jego „wierności". Kallimach i Grzegorz nie byli „filozofami", którzy chcą tylko „wiernie opisywać i wyjaśniać świat", ale — jako ludzie Odrodzenia — mieli ambicję przekształcania świata. Postawili przed sobą wielkie zadanie: zmianę charakteru kultury polskiej. Z kultury średniowiecznej miała się ona stać kulturą renesansową, humanistyczną, racjonalistyczną, świecką. Tak więc ta czwarta hipoteza brzmi: podobnie jak osławione *Rady* Kallimacha, również *Życie i obyczaje Grzegorza z Sanoka* miały być przede wszystkim „narzędziem przekształcania świata", orężem walki, manifestem nowej polityki kulturalnej, programem budowania nowej kultury. I to jest ta „poetyka", według której należy oceniać sporządzony przez Kallimacha poetycki portret Grzegorza. A najbardziej istotnymi elementami tego portretu były: życie oddane poezji, muzyce, filozofii i polityce, wypełnione księgami, organizujące różne formy bardziej intensywnego uczestnictwa środowiska w kulturze, wyzwalające od autorytetów, zachęcające do posługiwania się własnym rozumem i do takiej działalności, która wzbogaca kulturę i jest społecznie użyteczna.

§ 11. WIERSZE O PISARZACH POLSKICH ZE ZBIORU SZYMONA STAROWOLSKIEGO

Porównywanie portretów sporządzonych przez Lukrecjusza i Kallimacha z wierszami Diogenesa Laertiosa o filozofach powinno uwzględniać rozmiary portretów. Pisane i cytowane przez Diogenesa wiersze były przeważnie bardzo krótkie (dwuwiersze lub czterowiersze). Pomijając więc wszystko inne, należy przyznać, że trudno było w tak maleńkie formy wtłoczyć takie bogactwo treści, jakim mógł nasycić swój poemat Lukrecjusz, mając do dyspozycji wiele tysięcy heksametrów. Autor tej książki znajduje się w prawdziwej rozterce: serce ciągnie go do utworów dłuższych, odznaczających się bogactwem treści, natomiast problem, który przede wszystkim powinien być w tej książce zbadany, zmusza go do koncentrowania uwagi na utworach krótkich. W utworze długim — pisząc o wielu różnych rzeczach — ma się więcej szans „trafienia" na to, co istotne, natomiast w utworze bardzo krótkim, zmuszającym do wybrania z ogromnego materiału tylko jakiejś jednej myśli, szanse trafnego wybrania myśli najważniejszej są bardzo małe. Właściwy problem tej pierwszej części pracy jest taki: czy uda się znaleźć takie utwory, w których największa zwięzłość (to znaczy najmniejszy rozmiar) łączy się z największym bogactwem treści?

Otóż dziełem porównywalnym z *Żywotami* Diogenesa Laertiosa jest *Hekatontas* Szymona Starowolskiego (1588—1656). Podobnie bowiem jak Diogenes Laertios, również Starowolski uzupełnił życiorysy pisarzy krótkimi wierszowanymi portretami. Liczba tych wierszy (164) jest prawie dokładnie taka sama jak u Diogenesa.

Światopoglądowa treść dzieł Starowolskiego (a zwła-

szcza zbioru biografii sławnych Polaków) była przedmiotem badań pisanej pod moim kierunkiem rozprawy doktorskiej Piotra Szydłowskiego, a wyniki tych badań opublikowano również w języku włoskim, w Aktach Akademii Nauk Moralnych i Politycznych w Neapolu. Propozycje interpretacyjne, które zamierzam tu przedstawić, są więc związane nie tylko z moimi własnymi, ale również z jego badaniami.

Koncepcja, do której wspólnie doszliśmy, jest najogólniej taka: Starowolski żył w okresie kontrreformacji i uchodzi za przedstawiciela obozu reakcji katolickiej. Był niewątpliwie wrogiem heretyków, ale ówczesne spory pomiędzy katolikami i protestantami niewiele nas obchodzą. Rzecz w tym, że Kościół katolicki początków XVII wieku rozwijał działalność nie tylko kontrreformacyjną, ale również kontrrenesansową. Nie zamierzając bynajmniej angażować się po stronie reformacji przeciwko kontrreformacji, a więc biorąc działalność kontrreformacyjną siedemnastowiecznych katolików polskich w nawias, opowiadamy się jednocześnie w sposób zdecydowany po stronie wartości reprezentowanych przez Renesans, a więc przeciwko postawom kontrrenesansowym. Po dokonaniu tych rozróżnień, możemy stwierdzić, że chociaż Starowolski należy do obozu kontrreformacji, różni się od innych jego przedstawicieli tym, że nie zajmuje postawy kontrrenesansowej, ale wręcz przeciwnie, aksjologiczna treść jego zbioru biografii jest treścią renesansową. W przeciwieństwie do Piotra Skargi, który na zbiór wzorów osobowych proponował społeczeństwu polskiemu średniowieczno-kontrreformacyjną galerię świętych, Starowolski proponuje inny zestaw wzorów osobowych, personifikujących wartości renesansowe; ceni ludzi uczonych, pisarzy, twórców kultury. Centralną kategorią tej re-

nesansowej aksjologii Starowolskiego są „monumenta" (pomniki), czyli tworzone przez ludzi dzieła, w których żyją oni również po śmierci. Ta świecka perspektywa nieśmiertelności pisarzy przesłania u Starowolskiego religijną (urojoną) perspektywę nieśmiertelności duszy.

Tyle wystarczy, jeśli chodzi o kontekst, w którym znajdują się interesujące nas wiersze. Są to wiersze dwudziestu autorów, z których Jakub Vitellius napisał 36 wierszy, Mikołaj Żurawski — 27, Jan Jascrovicius — 27, Jan Scrobovicius — 19, Stanisław Stoslavius — 18, Michał Grodzicki — 7. Są także 3 wiersze Jana Kochanowskiego i 3 wiersze Klemensa Janiciusa.

Już po pierwszym pobieżnym przejrzeniu rzuca się w oczy kilka różnic pomiędzy zbiorem Starowolskiego a zbiorem Diogenesa. W zbiorze Starowolskiego nie ma (albo prawie nie ma) wierszy złośliwych; u Diogenesa w równolicznym zbiorze było ich przeszło dwadzieścia. Po drugie, w zbiorze Starowolskiego nie ma (albo prawie nie ma) wzmianek o tym, jaką śmiercią dana osoba zmarła, co, jak wiemy, było głównym przedmiotem zainteresowania Diogenesa. Najbardziej istotną różnicą — na korzyść zbioru Starowolskiego — jest obfitość starannie wybranych informacji o portretowanych osobach. Podobieństwo zbiorów polega, niestety, na tym, że prawie zupełnie nie ma w nich poezji.

Zbiór Starowolskiego jest zbiorem barokowych panegiryków, ale w zestawieniu z panegirykiem Lukrecjusza rzuca się w oczy jedna zdumiewająca różnica. Pamiętamy, że dla Lukrecjusza największym tytułem do chwały Epikura było to, że był „pierwszy". Natomiast w zbiorze Starowolskiego chwali się polskich pisarzy za to, że byli „drugimi". Oto kilka najbardziej

charakterystycznych przykładów: Mikołaj Żurawski o Jakubie Górskim:

> Jako mówca — Górski drugim Fabiuszem.
> Jako prawnik — drugim Bartolem.

Jakub Vitellius nazywa Jana Zamojskiego „drugim Scypionem", Jan Scrobovicius Jana Ursinusa — „drugim Celsusem", Szymon Starowolski Sebastiana Klonowica — „drugim Owidiuszem", a Mikołaj Żurawski Jana z Głogowa — „drugim Awerroesem". Z porównań tego typu na szczególną uwagę zasługuje to, którym posłużył się Jan Jascrovicius pisząc o Macieju Miechowicie:

> Miechowita — największy spośród wszystkich wielkich.
> Był to drugi Hipokrates, drugi Apollo,

a jeszcze bardziej to, co o Janie Kochanowskim napisał Szymon Starowolski: „Przyjęli go jak gdyby chrześcijańskiego Apollina zrodzonego cudownie w naszej marsowej Sarmacji".

W jaki sposób wyjaśnić pojawiające się w okresie kontrreformacji porównania wybitnych Polaków do pogańskich bogów? Sądzę, że u podłoża tych porównań znajdowała się euhemerystyczna teoria religii. Prawdopodobnie dla Jascroviciusa i Starowolskiego Apollo był człowiekiem, uważanym przez Greków za boga, ponieważ wyróżniał się jako lekarz i jako poeta.

Mimo wszystko jest w tych porównaniach jakiś kompleks niższości i związana z nim chęć przekonywania samych siebie, że Polska też jest zdolna do wydawania wielkich ludzi. Grecy nie mieli zupełnie tego kompleksu niższości i nikomu nie przychodziło do głowy, żeby sławić jakiegoś Greka w ten sposób, że jest on „drugim" po jakimś tam barbarzyńcy.

Wyrazem tego kompleksu niższości są wzmianki o podróżach zagranicznych. Na przykład w wierszu o Pawle Stempowskim, który był na studiach w Turcji, w Grecji, we Włoszech i we Francji, pisze Jan Jascrovicius:

Patrz na Stempowskiego, powracającego do ojczyzny,
Wzmocnionego naukami nabytymi w Paryżu.
Na obcych brzegach nazbierał drogich kamieni
Cnót, szczęśliwa rodzicielka takiego potomka.

A przecież można było o nim napisać choćby to, że pisał wiersze w języku polskim, łacińskim i greckim.

Podobnie o Dawidzie Hilchenie Jan Scrobovicius ma do powiedzenia właściwie tylko to, że wiele podróżował:

W Wilnie poznał muzy, szukając Pallady
Zwrócił kroki ku okolicom Anglii i Francji,
Przepłynął Aar, Ren i łożysko Tybru,
Zwiedził sławne domy Antenora.
Wreszcie znużony odpoczął pod spokojnym cieniem
Justyniana.

Osobliwy to panegiryk! Podróżował, znużył się podróżami, odpoczywał i ani słowa o rzeczywistych zasługach, o napisaniu kilku książek, o założeniu biblioteki, drukarni i oficyny księgarskiej, o miłości do rodzinnego miasta (Rygi), tak pięknie odmalowanej prozą przez Starowolskiego: „i oddał całą swą naukę i zdolności, całą pracę, wszystkie myśli, całą wreszcie duszę dla rozwoju, pomyślności i pożytku jednego tylko miasta".

Innym wyrazem kompleksu niższości jest wiersz Jana Scroboviciusa o Stanisławie Krzysztanowiczu,

którego największym tytułem do chwały były studia u sławnego cudzoziemca:

Wykształcił go wielki doktor Lipsius.

Jedynym wierszem, w którym zamiast zwykłej formuły (był „drugim Cyceronem") napisano o kimś, że był „pierwszy", jest wiersz Jana Jascroviciusa o Benedykcie Herbeście:

W krainie sarmackiej pierwszy Herbest
Dał prawidła dobrej wymowy.

W tym samym wierszu jest również doniosłe sformułowanie: „był autorem wnoszącym wiele nowego", ale — niestety — nie odnosi się ono do Herbesta, tylko do Cycerona. Autor panegiryku nie zauważył wniosku, jaki się z tych słów nasuwa: że Herbest nic nowego swoimi dziełami nie wniósł, skoro w panegiryku napisanym na jego cześć można za to pochwalić tylko kogoś innego.

Zostawmy jednak te niezręczne panegiryki i sprawdźmy, czy w zbiorze Starowolskiego nie ma prawdziwych pereł.

Jedną perłą, zawierającą znacznie głębszą treść, niż to leżało w intencjach autora, jest wiersz Mikołaja Żurawskiego:

Janicius wypowiedział w wierszach czyny królów,
Dla swego zaś talentu sam godzien być królem.

Warto przypomnieć, że wiersz ten powstał w okresie, kiedy po Piastach i Jagiellonach na tronie polskim zaczęli zasiadać królowie wybierani przez sejm. W przeciwieństwie do innych krajów europejskich, gdzie tradycyjnie obowiązywała zasada dziedziczenia tronu, w Polsce pojawiła się możliwość wybierania na to stanowisko tych kandydatów, którzy najbardziej się na-

dawali. Ale jak zauważył w swoim sonecie filozof włoski Tommaso Campanella, szlachta polska nie potrafiła i nie chciała wykorzystać tej możliwości, i szukała kandydatów wśród cudzoziemskich książąt, zamiast wybierać ich spośród najbardziej zdolnych, uczonych i dzielnych Polaków, bez względu na pochodzenie, a więc również z prostego ludu. Jest wysoce prawdopodobne, że Klemens Janicki byłby lepszym królem od Henryka Walezego, Zygmunta III Wazy czy Augusta II. Sądzę jednak, że Mikołaj Żurawski nie zdawał sobie sprawy z rewolucyjnej i antyfeudalnej treści swego dwuwiersza.

Drugą perłą jest wiersz Stanisława Stoslaviusa o Janie Zamojskim, w którym została rozwinięta myśl o zgodności teorii z praktyką. Zamojski nie tylko pisał mądre książki, ale potrafił żyć zgodnie z głoszonymi przez siebie zasadami:

Zamojski uczy w swej książce [...]
Na czym polegała doskonałość obywatela
I kto zasługiwał na miano zacnego [...]
Wielokrotnie odnosi zwycięstwo nad wrogiem [...]
W czasie pokoju uzbraja swymi radami ojczyznę,
Jest prawdziwym wzorem dobrego senatora.
Potwierdza przykładem to, czego w książce uczy,
Staje się żywym obrazem wyjętym z własnych książek.

Wiersz ten warto porównać z tymi epigramami, w których Diogenes Laertios zarzucał filozofom, że swoim życiem sprzeniewierzają się głoszonym przez siebie zasadom. Na szczególną uwagę zasługuje ostatni wers: „Staje się żywym obrazem wyjętym z własnych książek". Nasuwa on następującą myśl, o doniosłym znaczeniu dla „teorii portretu". Mówiliśmy już o tym, że pisane książki (i dzieła sztuki) są zawsze w jakiejś mierze autoportretem twórcy. Jednakże związek pomiędzy twórcą i dziełem należy ujmować w sposób

dialektyczny, a więc nie tylko od tej strony, że oto najpierw istnieje twórca, następnie eksterioryzuje się w dzieło i w rezultacie owo dzieło staje się jego autoportretem, lecz również i od drugiej strony, która odsłania wpływ eksterioryzacji na autokreację. Nie tylko twórca tworzy dzieło, ale również dzieło tworzy, kształtuje i przeobraża twórcę, który po napisaniu dzieła nie jest już takim samym człowiekiem, jakim był przed jego napisaniem. Nie tylko dzieło jest „obrazem" swojego twórcy, ale również twórca może stawać się żywym obrazem swojego dzieła.

Na uwagę zasługuje także wiersz Jakuba Vitelliusa o Janie Kochanowskim, kończący się myślą pozornie paradoksalną, ale w rzeczywistości niezwykle głęboką:

Kochanowski, ozdobo wykształconych,
Chwałą tym bardziej przewyższasz łacińskie
I greckie źródła, im bardziej z nich wszystkich
Czerpiesz obficie.

Niektórzy sądzą bowiem, że warunkiem stworzenia dzieła wartościowego, nowego, oryginalnego jest odrzucenie wszelkich tradycji i tworzenie od zera. Twórczość (zarówno poetycka, jak malarska, muzyczna i filozoficzna) jest jednak procesem dialektycznym i dlatego — w sposób paradoksalny — tym większą osiąga się oryginalność, im bardziej obficie czerpie się ze wszystkich źródeł.

Podobną myśl zawiera wiersz Mikołaja Żurawskiego o Abrahamie Bzowskim:

Apelles pozostawił nie dokończoną rzeźbę Cyprydy,
Nie było jednak nikogo, kto by prowadził dalej to dzieło.
Baroniusz pozostawił swoje dzieło nie dokończone,
Znalazł się jednak Bzowski, który je dokończył.
Tak oto sztuka Apellesa, pierwszego wśród malarzy, zginęła,

Nie mając nikogo, kto by jej przedłużył życie.
Czcigodne zaś pisma Baroniusza żyją przez ciebie,
Bzowski, chlubo Twojego zakonu.

Wyjaśniając, że „czerpanie" nie jest zwykłym braniem, ale „przedłużaniem życia" temu, co się bierze jako materiał do uzupełniania, przekształcania, wzbogacania, pogłębiania, udoskonalania, Żurawski pokazuje doniosłość takich „spotkań", których owocem jest kontynuowanie pracy rozpoczętej przez kogoś innego. Jest to piękna, głęboko humanistyczna myśl o ludzkiej wspólnocie i współpracy, o ciągłości życia kulturalnego, o wzajemnym uzupełnianiu się ludzi, o „przedłużaniu życia" cudzych dzieł, które stają się naszymi wspólnymi dziełami i żyją coraz bogatszym życiem dzięki nam, w nas i przez nas.

Na zakończenie przytoczę fragment wiersza Wojciecha ze Szczebrzeszyna o Janie Honterusie, poecie, kosmografie, filozofie i matematyku:

Honterus z uczoną zwięzłością pomaga,
Uczy naginać słowa i wiązać jedne z drugimi,
Miarą zgłosek wywoływać słodko brzmiące melodie [...]
Nauczając, streszcza się [...]
Zamyka w krótkich słowach to, czego inny nie zmieści w długich.

Wybrałem ten wiersz dlatego, że wiąże się on bezpośrednio z najważniejszymi problemami tej pracy: po pierwsze, w jaki sposób w najmniejszej liczbie słów zmieścić najwięcej cennych treści, i po drugie, co właściwie jest istotą poezji? Co sprawia, że jeden wiersz zaliczamy do „wielkiej poezji", a w innych wierszach nie znajdujemy żadnej poezji?

Być może, nie są to wcale dwa różne problemy, ale jeden i ten sam problem. Niektórzy bowiem sądzą, że najważniejszą różnicę pomiędzy poezją a prozą sta-

nowi właśnie „zwięzłość" poetyckiego języka, umiejętność nasycania krótkiego tekstu bogactwem treści.

Jest jeszcze w *Hekatontas* interesujący wiersz Mikołaja Żurawskiego o Koperniku. Zajmiemy się nim później, razem z innymi wierszami o Koperniku.

§ 12. *MUZEA* IMPERIALEGO

Giovanni Imperiale (1596—1670), filozof i lekarz z Vicenzy, był uczniem sławnego filozofa Cremoniniego. Spośród jego dzieł na szczególną uwagę zasługują zwłaszcza trzy: *Muzeum historyczne*, *Muzeum fizyczne* i *Noce beryckie*. O ile mi wiadomo, poglądami Imperialego nie zajmował się przede mną nikt, mimo że nazwisko jego znane jest wszystkim poważnym badaczom kultury XVI i XVII wieku. Widziano w nim jednak zawsze tylko autora „pochwał" i elementarnych danych bio- i bibliograficznych 106 wybitnych postaci XIII—XVII wieku, które zaopatrzył w 56 pięknych portretów i w kilkaset epigramów, biorąc sobie za wzór — podobnie jak nasz Szymon Starowolski, a we Francji Jean Jacques Boissard i André Thevet — sławne *Elogia* Paola Giovia.

Takich autorów, którzy pisali rozmaite leksykony, *centuriae*, *theatra*, *memoriae*, *prosopographiae* i *vitae eruditorum*, *icones virorum illustrium*, *elogi d'uomini letterati*, *lives of eminent persons*, *éloges des savants* i *Leben der Gelehrten*, były oczywiście setki. Warto byłoby jednak zbadać, czy przypadkiem nie bywały one czymś więcej niż tylko bezosobowym źródłem encyklopedycznej informacji, i przestudiować je pod kątem tkwiącej w nich filozofii, zwłaszcza filozofii człowieka, kultury, aksjologii, a także inkontrologii i teorii portretu.

W przypadku Imperialego mamy do czynienia nie tylko z pewną filozofią zawartą *implicite* w *Muzeum historycznym*, ale również z obszernym wyłożeniem poglądów filozoficznych w dwóch innych dziełach. W szczególności *Muzeum fizyczne* zostało pomyślane jako teoretyczne uzupełnienie zbioru portretów i życiorysów z *Muzeum historycznego*.

W filozofii Imperialego można wyodrębnić pięć zasadniczych wątków: zafascynowanie różnorodnością umysłów ludzkich i podejmowane w związku z tym próby klasyfikacji; poszukiwanie obiektywnych czynników różnicujących umysły ludzkie; zauważenie aktywności umysłu ludzkiego; humanistyczna koncepcja godności człowieka oparta na wartościowaniu ludzi w zależności od ich wkładu w kulturę; wolnomyślne rozważania nad społecznymi funkcjami religii.

Filozofie człowieka można podzielić na dwa zasadnicze typy: jedne zajmują się „człowiekiem w ogóle", bagatelizując różnice między ludźmi; drugie, przeciwnie, za punkt wyjścia biorą właśnie zróżnicowanie ludzi. Filozofia Imperialego należy oczywiście do tego drugiego typu.

Rozważaniom Imperialego na ten temat patronują dwaj często przez niego cytowani myśliciele renesansowi: Girolamo Cardano (1501—1576) i Juan Huarte (ok. 1529—ok. 1592). Jedną z centralnych kategorii filozofii Cardana było pojęcie „nieskończonej różnorodności rzeczy" (*varietas rerum*). Wiązało się ono u niego z renesansowym pojęciem aktywnej, nieskończenie płodnej natury, wytwarzającej wciąż nowe formy. Również u Imperialego spotykamy oba te pojęcia, mianowicie *varietas* i *natura luxurians*, między innymi w zdaniu, od którego rozpoczyna się druga księga *Muzeum fizycznego*, poświęcona omawianiu różnic pomiędzy umysłami: „Tak wielka jest różnorodność umy-

słów — powiada Imperiale — i tak wielkie jest dążenie bujnie rozpładniającej się natury do ich różnicowania, że wydaje się, iż w całym wszechświecie nie ma tak radosnego bogactwa płodów, jak ta wielość rozmaitych kształtów umysłów, którą starała się osiągnąć w mikrokosmosie".

Różnią się od siebie ludy, miasta, rodziny i poszczególne jednostki. Ludzie różnią się od siebie nie tylko rysami twarzy (*vultu*), ale również umysłami (*animo*), i to zróżnicowanie można uznać za godny podziwu cud przyrody (*admirabilia naturae*). Przy tej okazji Imperiale wyraża ubolewanie, że Arystoteles w żadnym ze swoich licznych dzieł nie zajął się problemem różnic pomiędzy umysłami.

Różnice między umysłami wywodzą się według Imperialego przede wszystkim z różnych czynności intelektu i wyobraźni. A więc inne umysły mają metafizycy, a inne teologowie, matematycy, fizycy, poeci, lekarze, moraliści, politycy, prawnicy, magowie, ludzie zabobonni, wodzowie, wojskowi, mówcy, gramatycy.

Próbując sporządzić katalog obiektywnych czynników różnicujących umysły ludzkie (*catalogus externarum causarum ingeniorum*), Imperiale wylicza kolejno klimat, powietrze i glebę, omawia wpływ lasów, rzek, mórz, jezior i bagien na umysły, a także różnych potraw i napojów — podkreślając zwłaszcza rolę właściwego odżywiania się w wytwarzaniu zdolnego, sprawnie funkcjonującego umysłu. Dalej analizuje różnice wynikające z przynależności do różnych narodów i z mieszkania w różnych miastach, uwagę zwracając zwłaszcza na to, z której strony w danym mieście wieje zazwyczaj wiatr. Wiatry wiejące z różnych stron świata mają nie tylko różne imiona, ale i odmienny wpływ na umysły ludzkie. Stąd szczególne znaczenie góry Berico, zasłaniającej Vicenzę akurat od tego wia-

tru, którego wpływ na umysł jest niekorzystny. (W tym miejscu pozwalam sobie dodać, że — biorąc na serio wskazówkę Goethego, aby osobiście obejrzeć miejsca, w których powstały książki, będące przedmiotem naszych badań — odwiedziłem we wrześniu 1975 roku Vicenzę i spacerując po górze Berico sprawdzałem obserwacje Imperialego).

Imperialego interesuje problem, jakie cechy umysłu są przekazywane dzieciom przez rodziców. Zastanawia się także nad wpływem różnic społecznych na zróżnicowanie umysłów, w szczególności zaś nad wpływem szlachectwa, bogactwa i piastowanych godności. Zauważa, że pod wpływem bogactw ludzie stają się pyszni i aroganccy, ponieważ sądzą, że za pieniądze wszystko można kupić i wszystkich sobie podporządkować. Wreszcie, w ostatnim rozdziale drugiej księgi, Imperiale zajmuje się wpływem wychowania, religii, prawa, towarzystwa i studiów na różnice pomiędzy umysłami.

W rozważaniach Imperialego o uwarunkowaniu świadomości przez środowisko geograficzne, czynniki biologiczne, społeczne i kulturalne widać wyraźnie pewne tendencje materialistyczne.

Oczywiście poznanie tych uwarunkowań nie ma na celu wyłącznie zaspokojenia ciekawości. Imperiale stawia przed antropologią cel praktyczny. W ostatnim rozdziale *Muzeum fizycznego* pod charakterystycznym tytułem *De remediis ingeniorum* zastanawia się nad sztuką wytwarzania i zachowywania zdolności umysłowych, a więc praktycznego wykorzystywania wiedzy o wpływie na umysły takich czynników, jak właściwe odżywianie się, wychowanie, studia.

Z kilkuset epigramów zebranych przez Imperialego na szczególną uwagę zasługują dwa, w których występuje centralne dla jego filozofii pojęcie „portretu".

W jednym epigramie Marco Antonio Flaminio zestawia „portret ciała" (*corporis effigies*) kardynała Reginalda Pole'a z „portretem jego myśli" (*mentis imago*). Gdyby taki portret udało się namalować, wówczas trudno byłoby znaleźć coś piękniejszego. Jeszcze bardziej interesujący jest dwuwiersz nie znanego autora, zamieszczony pod portretem M. A. Mureta:

> To jest prawdziwy jego portret,
> jednakże ten, który on sam wykonał swoimi dziełami,
> jest znacznie bardziej prawdziwym portretem Mureta.

Użyte w tym epigramie wyrażenie „bardziej prawdziwy portret" (*verior effigies*) wiąże się bardzo ściśle z zespołem centralnych kategorii Imperialego. Analogiczne przeciwstawienia znajdujemy również w przedmowie do *Muzeum fizycznego*. W *Muzeum historycznym* — powiada Imperiale — można było oglądać portrety przedstawiające jak gdyby żywe oblicza mężów (*vultuum species*), natomiast w *Muzeum fizycznym* będą oglądane „wewnętrzne kształty umysłów" (*internae animorum formae*).

Rozważania Imperialego nad owymi „wewnętrznymi kształtami umysłów" prowadzą do poglądu, że na „umysł" (*ingenium*) składają się dwie podstawowe władze: „intelekt" (*intellectus*) i „wyobraźnia" (*phantasia*), z których każda ma dwie sfery działania: jedną jest poznawanie, drugą jest twórczość.

Pierwsza sfera działania ma charakter bierny, odtwórczy, wtórny w stosunku do świata istniejącego niezależnie od nas; wyobraźnia wytwarza „obrazy rzeczy takie, jakimi one są", i „poprzestaje na akcie poznania". Taką działalność nazywa Imperiale „immanentną" i przeciwstawia jej działalność twórczą, którą nazywa „przechodnią". W tej drugiej sferze działania wyobraźnia „wytwarza dowolnie różne obrazy",

a wśród nich również projekty i modele przedmiotów, które mogą być wytworzone, a więc na przykład „zegarków, posągów, maszyn". Tę „przechodnią" działalność umysłu, projektującą to, czego jeszcze nie ma, lecz co może być wytworzone (*effectibilium ratio*), nazywa Imperiale „sztuką" (*ars*).

Działalność „immanentna" polega na tym, że umysł poprzestaje na akcie świadomości, natomiast działalność „przechodnia" (*transiens*) polega na tym, że jakaś własna treść umysłu (a więc projekt, plan, program, model) eksterioryzuje się w dzieło (*transit ad opus*). Tak więc ta druga sfera działalności umysłu ma charakter pierwotny w stosunku do tego świata, który powstaje w wyniku naszej działalności praktycznej. Rozważania Imperialego nad wielkimi ludźmi, herosami nauki i sztuki, doprowadziły go do doniosłego odkrycia dialektycznego związku pomiędzy „umysłem" i „światem".

Wtórna wobec przyrody świadomość ludzka jest pierwotna w stosunku do tworzonego przez siebie świata kultury, który jest jej „portretem". Świat dzieł ludzkich to „najprawdziwszy portret" człowieka.

Najlepszym kluczem do zrozumienia istotnej treści *Muzeum historycznego* są, moim zdaniem, rozważania Stefana Czarnowskiego (1879—1937) o kulcie świętego Patryka w Irlandii. Czarnowski przekonywająco wykazał społeczną, aksjologiczną treść kultu wielkich ludzi. „Doskonałość bohatera — pisał — polega na reprezentowaniu w pełni jakiejś wartości ściśle określonej". „Bohaterowie są zatem wcieleniem nadziei czy ideału zbiorowości". Bohater wciela wartość i jednocześnie daje dowód jej istnienia." Inaczej mówiąc, bohaterowie stanowią jedną z konkretnych form, w której „ukazują się podstawowe wartości społeczne".

Jeżeli jakaś konkretna postać historyczna adekwatnie ucieleśnia określoną wartość, wówczas wystarczy wiernie ją przedstawić, i problem sprowadza się jedynie do trafnego wyboru i umiejętności wiernego przedstawienia. Gdy brak takiej postaci, wówczas na zapotrzebowanie społeczne trzeba odpowiedzieć mitem, legendą, a więc daną postać trzeba stworzyć. Najczęściej jednak mamy do czynienia z sytuacją pośrednią, to znaczy znajdujemy ludzi, którzy częściowo, w mniejszym lub większym stopniu, odpowiadają społecznemu zapotrzebowaniu na „bohaterów" i dlatego prawie zawsze dochodzi do „współtworzenia" bohatera, czyli do akcentowania i wyolbrzymiania niektórych jego cech, pomijania innych i wyposażania go w pewne dodatkowe cechy, a więc z modyfikowaniem i modelowaniem jego obrazu w zależności od konkretnego zapotrzebowania społecznego na personifikację określonej wartości. (Jak takie „współtworzenie" bohatera wygląda, można było zobaczyć na przykładzie „portretu" Epikura sporządzanego przez Lukrecjusza i na przykładzie „portretu" Grzegorza z Sanoka sporządzanego przez Kallimacha).

Jakie wnioski nasuwają się w związku z tym z zestawu portretów w *Muzeum historycznym*?

Imperiale w przedmowie zapowiada, że portrety zostały ułożone w porządku chronologicznym. Czyni jednak od tej zasady jedno niezmiernie charakterystyczne odstępstwo. Przed postaciami z przełomu XIII i XIV wieku umieszcza Paola Giovia (1483—1552), świadomie wysuwając go na pierwszy plan — jako wzór osobowy i model do naśladowania — podkreślając, że uważa się nie za „współzawodnika", lecz tylko za „naśladowcę", a ściślej za „kontynuatora" uzupełniającego *Muzeum* Giovia o nowe portrety.

Zasługę Giovia zwięźle charakteryzuje przytoczony

przez Imperialego epigram, w którego zakończeniu pisze Onorato Fasitelli:

Giovio sprawił [...] że martwi żyją wiecznym życiem.

W pismach Giovia, Imperialego i innych renesansowych humanistów nie widać chrześcijańskiej wiary w nieśmiertelność jednostkowej duszy i w „ciała zmartwychwstanie", natomiast rzuca się w oczy humanistyczna troska o nieśmiertelne trwanie myśli twórczej w kulturze. Oczywiście nie należy tego rozumieć w tym sensie, że owa chrześcijańska wiara zupełnie wygasła i tacy myśliciele jak Giovio czy Imperiale stali się konsekwentnymi ateistami (Giovio był biskupem); prawdopodobnie wiara ta istniała u nich nadal, ale już nie w samym centrum świadomości i w postaci na tyle osłabionej, że wymagała uzupełnienia dodatkową, humanistyczną perspektywą nieśmiertelności.

Cel gromadzenia portretów wielkich ludzi określa Imperiale w sposób następujący: „Był to zwyczaj tradycyjny już w czasach Rzymian, że wspaniałe obrazy bohaterów, wymalowane na tablicach lub wyrzeźbione w marmurze, stawiano na widoku publicznym i w domach prywatnych dla pobudzenia pragnienia sławy i dodawania bodźca dążeniu do cnót".

Tak więc Giovio występuje u Imperialego na pierwszym, honorowym miejscu w wyniku zapotrzebowania na herosa, który zainicjował renesansowy kult wielkich ludzi jako środek wychowawczego oddziaływania, którego istota polega na tym, że pewien system wartości naczelnych przedstawia się przy pomocy galerii personifikujących je wzorów osobowych.

Właściwa seria rozpoczyna się od Fracastora z przełomu XV i XVI wieku. Przed nim są tylko dwa por-

trety z przełomu XIII i XIV wieku, pominięte przez Giovia, mianowicie Arnaldus Villanovanus i Ramon Lullus jako pełni pasji „badacze dzieł przyrody". Lullus jest sławiony przez Imperialego jako twórca „nowej metody" (którą bardzo wysoko cenili także Giordano Bruno i Leibniz). Metoda Lullusa miała dopomóc do ogarnięcia „olbrzymiego oceanu wiedzy naukowej" (*vastum scientiarum oceanum*) przez ściągnięcie całości do niewielu źródeł i elementów (kombinatoryka).

Która spośród wszystkich postaci najbardziej imponowała Imperialemu? Odpowiedź na to pytanie nie jest łatwa, ponieważ w każdej biografii (a tym bardziej w barokowych epigramach) mamy do czynienia z pochwałami i superlatywami. Mimo to, czytając uważnie wszystkie biografie, można odszukać postać, którą stawiał najwyżej. Był nią Ulisse Aldrovandi (1522—1605), „nieporównany badacz dzieł natury" (*incomparabilis naturae operum scrutator*), który „przewyższył prawie wszystkich ludzi zarówno obecnego, jak minionego stulecia", ponieważ udało mu się ogarnąć całość form „bujnie rozpładniającej się przyrody" (*naturae luxuriantis deliciae*).

Występujące zarówno w *Muzeum historycznym*, jak w *Muzeum fizycznym* pojęcie *natura luxurians* określa całą wizję świata Imperialego. Czyniąc aluzję do imienia Aldrovandiego, Giorgio Rotino w przytoczonym przez Imperialego epigramie stawia go wyżej od Ulissesa, bo Ulisses (Odyseusz) oglądał cuda przyrody dla samego siebie, natomiast Aldrovandi podjął trud, aby z całością form przyrody zapoznać również innych ludzi. Użyte przez Imperialego słowo *aliis* w przeciwstawieniu do *sibi* podkreśla, że wśród mierników wartości człowieka doniosłe miejsce zajmuje społeczna użyteczność ludzkiego działania. Chodzi o to, żeby to, co robimy, okazywało się przydatne ludziom.

Wierszy o Koperniku napisano bardzo wiele; niektóre z nich powstały jeszcze za jego życia. W 1974 roku ukazała się w niebanalnej szacie graficznej książka: *Obroty słów serdecznych. Antologia poezji o Mikołaju Koperniku*, w której Janusz Kapuścik i Wojciech J. Podgórski opublikowali 38 wybranych przez siebie wierszy, poprzedzając je interesującą przedmową, zaczynającą się od słów: „Miał wyobraźnię ten Człowiek. I poruszył wyobraźnię innych — malarzy, poetów, rzeźbiarzy, dramaturgów, powieściopisarzy". A w *Bibliografii kopernikowskiej* Henryk Baranowski zarejestrował obecność Kopernika w literaturze pięknej polskiej, niemieckiej, włoskiej, angielskiej, chińskiej, czeskiej, duńskiej, francuskiej, holenderskiej, rosyjskiej i żydowskiej. Pierwsze wiersze były oczywiście pisane w języku łacińskim.

Zacznijmy od wiersza najkrótszego, liczącego tylko osiem słów i zawierającego, zdaniem poety (Jana Nepomucena Kamińskiego), trzy najważniejsze informacje:

Wstrzymał Słońce, ruszył Ziemię,
Polskie wydało go plemię.

Wierszyk ten, wyjątkowo niezręczny w doborze słów, utrwala pewien stereotyp, zasłaniający to, co najważniejsze. Szkodliwość jego jest tym większa, że jest on wszystkim znany i olbrzymiej większości ludzi zastępuje wiedzę o teorii Kopernika. Co gorsza, wielu autorów, którzy zajmują się popularyzacją postaci Kopernika i powinni wobec tego nieco lepiej orientować się w istocie jego teorii, nie zauważa niezręczności sformułowań. Na przykład wydana w 1973 roku przez Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultu-

ry antologia „rocznicowych materiałów kopernikańskich" została zaopatrzona tytułem wziętym z tego właśnie dwuwiersza: „Wstrzymał Słońce, ruszył Ziemię".

Wyjątkowa krótkość tego wierszyka (liczy on tylko osiem słów) zachęca do postawienia kilku hipotez wyjaśniających, w jaki sposób powstaje wiersz. Dla maksymalnej przejrzystości spróbuję hipotezy te ująć w kolejne punkty, uwypuklające rozmaite możliwości tego procesu.

Najpierw postawię pytanie o ten pierwszy moment, od którego zaczyna się powstawanie wiersza. Zakładam, że istnieją dwie możliwości: po pierwsze, są takie wiersze, przy których podanie dokładnej daty powzięcia decyzji o ich napisaniu lub daty przystąpienia do pisania nie nastręcza większych trudności; po drugie, są również takie wiersze, które autor nosi w sobie całymi latami i w pewnym momencie dochodzi do ułożenia ich z wytworzonych wcześniej „prefabrykatów" (pomysłów i krótkich lub dłuższych fragmentów). Pierwsza możliwość jest przeważnie złudzeniem.

Moment przystąpienia do pisania wiersza wiąże się z obecnością jakiegoś pomysłu, wokół którego będzie budowana treść wiersza. Na pomysł ten może składać się jakaś jedna myśl albo kilka myśli. Odróżnienie to uważam za bardzo ważne, ponieważ wiąże się ono z dwoma różnymi sposobami budowania wiersza. Rozpatrzmy pierwszą możliwość: dysponując jedną myślą autor zastanawia się nad tym, czym ją uzupełnić. W drugim przypadku dysponując kilkoma myślami autor zastanawia się nad tym, w jaki sposób je ze sobą połączyć.

Myśli, od których autor zaczyna budowanie wiersza, pojawiają się przeważnie w postaci jakiegoś krótkiego tekstu złożonego z kilku słów i posiadającego

trzy lub cztery warstwy: jedną warstwą jest znaczenie tych słów, drugą warstwą — ich rytm powstający z rozmieszczenia akcentowanych sylab, trzecią warstwą — brzmienie poszczególnych głosek, i ewentualnie czwartą warstwą — przywoływane przez tekst obrazy. Odróżnienie tych warstw prowadzi do postawienia hipotezy, która ma wyjaśnić, czym się różni pisanie wierszy od pisania prozą. Zakładam, że przy pisaniu prozą autor buduje tekst kierując się przede wszystkim znaczeniem słów, natomiast przy pisaniu wierszy bardzo dużą i współdecydującą rolę w procesie budowania tekstu odgrywają trzy pozostałe warstwy. To znaczy, że pisząc wiersz zwraca się uwagę nie tylko na znaczenia słów, ale także na rytm, dźwięki i obrazy.

Jakie są konsekwencje tej różnicy? Sądzę, że można tu postawić hipotezę, przydatną jako wstępne kryterium do odróżnienia wierszy dobrych od wierszy lichych — i to przydatną przede wszystkim dlatego, że jest ona niezależna od poetyk związanych z określonymi kierunkami w poezji. Hipoteza ta oparta jest na uznaniu dwóch możliwości: możliwość pierwsza — wzgląd na warstwę rytmiczną i dźwiękową sprawia, że tekst wierszowany jest gorszy od analogicznego tekstu napisanego prozą; możliwość druga — wiersz okazuje się lepszy od tego, co mogłoby powstać wówczas, gdyby autor kierował się tylko znaczeniem słów.

Wiąże się z tym następna hipoteza dotycząca sposobu oceny wierszy. Polega ona, w pewnym uproszczeniu, na przyjęciu dwóch kryteriów: kryterium pierwsze, biorąc w nawias treść wiersza badamy, czy wzgląd na rytm i brzmienie słów dał wartościowe rezultaty rytmiczno-dźwiękowe; kryterium drugie, biorąc w nawias stronę rytmiczno-dźwiękową wiersza, badamy, jakie skutki ów wzgląd na rytm i brzmienie słów po-

ciągnął za sobą w warstwie znaczeniowej. Zarysowują się tu następujące możliwości: wzgląd na rytm i brzmienie słów nie dał żadnych wartościowych rezultatów, a prócz tego przyczynił się do pogorszenia warstwy znaczeniowej (albo nie wpłynął na tę warstwę, albo przyczynił się w sposób interesujący do jej zmodyfikowania); wzgląd na rytm i brzmienie słów dał wartościowe rezultaty w warstwie rytmiczno-dźwiękowej, ale kosztem warstwy znaczeniowej (albo nie wpłynął na tę warstwę, albo przyczynił się do jej wzbogacenia). Z tych sześciu możliwości wynika podział wierszy na trzy zasadnicze grupy:

1. wiersze liche w obu swoich warstwach;
2. wiersze, w których wartość jednej z warstw nie przewyższa strat poniesionych przez drugą warstwę;
3. dobre wiersze, w których wzgląd na rytm i brzmienie słów przyniósł wartościowe rezultaty zarówno w warstwie rytmiczno-dźwiękowej, jak w warstwie znaczeniowej.

Rozpatrując wierszyk Kamińskiego można przyjąć, że jego pomysł składał się z trzech myśli: dwie pierwsze streszczały teorię Kopernika (tak jak ją rozumiał Kamiński), a trzecia wskazywała na jego polskość. Sam pomysł był dobry, ale autor nie umiał tych myśli prawidłowo sformułować ani ich ze sobą połączyć.

Pragnąc sprawiedliwie ocenić ten wiersz, gotów jestem przyznać, że oprócz dobrego pomysłu wiersz ten posiada jeszcze dwie zalety: jedną jest maksymalna niemal zwięzłość, wyrażenie trzech doniosłych myśli w ośmiu słowach, drugą zaś równowaga (każda linijka składa się z czterech słów liczących łącznie po osiem sylab). Na tym jednak wszystkie zalety tego wiersza kończą się i w dalszym ciągu można rejestrować wyłącznie popełnione niezręczności.

Zacznijmy od niezręczności rytmicznych. W pierw-

szej linijce słowa ułożyły się autorowi same w cztery trocheje, czyli formę najbardziej prymitywną. (Jeżeli w dalszym ciągu tych rozważań uda się natrafić w innych wierszach na szczególnie oryginalne układy rytmiczne, to oczywiście zostanie to odpowiednio podkreślone, bo przecież warto, żeby poetycki portret interesującego myśliciela odznaczał się również interesującą rytmiką). W drugiej linijce, przy tej samej liczbie sylab, okazało się, że są tylko trzy akcenty zamiast czterech. Sądzę, że istnieje różnica pomiędzy zamierzonym urozmaiceniem rytmiki a przypadkowym łączeniem nie pasujących do siebie układów rytmicznych. Jeżeli taka różnica istnieje, to właśnie ten wiersz mógłby ją dobrze ilustrować. Jedna linijka łatwo wpada w ucho, druga „kuleje" i rodzi pokusę dokonania transakcentacji słowa „wydało" (czyli przeniesienia akcentu z drugiej sylaby na pierwszą i trzecią), co w rezultacie daje taki dziwoląg: „Polskie — wyda — łogo — plemię".

Zadanie doboru słów pasujących do siebie (i do treści wiersza) pod względem dźwiękowym zostało zredukowane do troski o rym, czyli o współbrzmienie dwusylabowych zakończeń obu linijek. Zakładając, że autor miał od początku dwie myśli, które starał się ze sobą połączyć, można odtworzyć mechanizm budowy wiersza: kiedy okazało się, że myśli te nie rymują się „same", trzeba było zdecydować się na wybór jednej z nich jako „podstawy". Za taką podstawę przyjął Kamiński myśl kończącą się słowem: „Ziemię". Teraz należało wyszukać słowa, które by się z tym słowem „rymowały" i wybrać spośród nich najbardziej „nadające się" na zakończenie drugiej linijki. Gdyby słowa takiego nie udało się znaleźć, pozostawały jeszcze dwie możliwości: albo zmienić szyk słów w zdaniu przyjętym jako podstawa budowy dwuwiersza, przesuwając

na sam koniec takie słowo, do którego łatwiej byłoby znaleźć odpowiedni rym (w tym przypadku każde z czterech słów można było umieścić na końcu), albo „wymienić" ostatnie słowo „podstawy" na jakiś bliskoznacznik. Można domyślać się, że z różnych rymów (np. ciemię, brzemię) słowo „plemię" zostało uznane przez autora za pasujące do myśli, którą chciał wyrazić. Gdyby układał tekst kierując się wyłącznie znaczeniem słów, to prawdopodobnie użyłby w tym miejscu innych słów, na przykład: „Polska" albo „naród polski". Wzgląd na rym skłonił go jednak do zastąpienia ich bliskoznacznikiem „plemię".

Proces budowania wiersza — jeśli go porównywać z procesem pisania prozą — wprowadza do twórczości moment aleatoryczny. O tym bowiem, jakie słowo zostanie w wierszu użyte, zaczyna współdecydować przypadek. Znaczenie słowa przestaje być czynnikiem wyłącznie decydującym, na dobór słów zaczyna mieć wpływ ich brzmienie i budowa rytmiczna. Ten aleatoryzm daje poecie wielką szansę wyjścia poza zwyczajne i banalne zestawienia słów. Słowo wybrane przez poetę ze względu na swoje walory dźwiękowe może przynieść ze sobą takie znaczenia, które nieoczekiwanie wzbogacają utwór wytwarzającym się polem napięć pomiędzy słowami, których przedtem ze sobą nie zestawiano i które nagle zaczynają „promieniować" (zgodnie z prawami semantycznej irradiacji).

W tym przypadku wzgląd na rym wpłynął na wyraźne pogorszenie treści wiersza. Słowo „plemię" nie jest bowiem pełnym ekwiwalentem słowa „naród". Naród składa się z wielu plemion i wiąże się z innym, wyższym, bardziej dojrzałym etapem rozwoju społeczeństwa. W ten sposób troska o rym, który w gruncie rzeczy nie wnosi do tego wiersza nawet wartości dźwiękowych, prowadzi do poniżenia naszego narodu.

Wiersz, który miał podkreślać polskość Kopernika, degraduje naród polski do szczebla prymitywnego „plemienia".

Linijka ta zawiera jeszcze kilka innych niezręczności. Zdanie mówiące, że kogoś „wydało plemię" (czy nawet naród), podkreśla w sposób jednostronny rolę czynnika biologicznego. A przecież istotą polskości nie jest ani wyłącznie, ani przede wszystkim pochodzenie, ale znacznie ważniejsze od „krwi" poczucie przynależności do danego narodu (patriotyzm) i wielorakie związki z jego kulturą. Znacznie trafniej i głębiej ujął polskość Kopernika Mikołaj Żurawski w epigramie zamieszczonym przez Szymona Starowolskiego, wymieniając jako „matkę Kopernika" „uczoną Akademię Jagiellońską".

Wychodząc z tych przesłanek sparafrazowałem — dwadzieścia kilka lat temu — w mojej książce słowa „polskie wydało go plemię", dając jednemu z rozdziałów tytuł: „Polskie go wydało Odrodzenie".

Ale i do tego sformułowania można mieć pewne zastrzeżenia. Pomijam przykrą dwuznaczność słowa „wydawać" („wydać kogoś" to tyle, co go zdradzić). Nawet jeśli zastąpilibyśmy je słowem „zrodziło", też pozostaje w takim sformułowaniu niezręczna jednostronność, czyniąca z Kopernika „przedmiot", produkt wytworzony przez „plemię" czy choćby przez renesansową polską kulturę. A przecież poetycki portret Kopernika powinien pokazywać jego podmiotowość. Polskość Kopernika to nie tylko zespół cech, które Kopernik zawdzięcza Polsce, ale także to, co Polska zawdzięcza Kopernikowi. Po Koperniku i dzięki Kopernikowi słowo „Polska" nasycone zostaje nowymi treściami, których przedtem nie posiadało. Nie wystarcza więc powiedzieć, że naród polski wydał Kopernika, Kościuszkę, Mickiewicza, Szopena, Matejkę, Marię

Curie-Skłodowską, trzeba dodać, że to właśnie ich dzieła składają się na treść polskości, jeśli słowo to ma oznaczać coś więcej niż tylko pochodzenie od wspólnych przodków.

Najbardziej niezręczne są jednak te słowa, którymi Kamiński „streszcza" teorię Kopernika. Nie chodzi tu tylko o to, że Kopernik nie „ruszył" Ziemi, a tym bardziej nie „wstrzymywał" Słońca, bo słowa te można ostatecznie uznać za licencję poetycką. Rzecz w tym, że formuła ta utrwala niedokładną informację, fałszywy obraz świata i krzywdzącą ocenę wkładu Kopernika do nauki. Wiąże się to nie tylko z tym wierszykiem, ale — co gorsza — również z rozpowszechnianym twierdzeniem, że główną zasługą Kopernika jest głoszenie heliocentryzmu.

Nazywanie Kopernika „heliocentrystą" pomniejsza go i redukuje jego działalność do drobnego epizodu w dziejach astronomii. Wielki, rewolucyjny akt Kopernika nie polegał wcale na zastąpieniu fałszywej teorii geocentrycznej przez heliocentryzm, lecz na zburzeniu geocentryzmu razem z jego fundamentem, którym było przekonanie o istnieniu nieruchomego środka wszechświata.

Kiedy wreszcie „popularyzatorzy" teorii Kopernika zrozumieją, na czym polegał dokonany przez Kopernika przewrót? Jak długo będą rozpowszechniać niedorzeczne twierdzenie, że Kopernik na miejscu Ziemi umieścił — w nieruchomym środku wszechświata — Słońce?

Zburzenie geocentryzmu przez Kopernika było przecież nie tylko obaleniem fałszywego poglądu o tym, jakoby Ziemia znajdowała się w środku układu planetarnego, ale także — i przede wszystkim — obalało fałszywy pogląd o istnieniu nieruchomego środka całego wszechświata. I to właśnie do dzisiejszego dnia jest

trwałą podstawą naukowego poglądu na świat. Natomiast heliocentryzm miał w tym kontekście znaczenie drugorzędne, ponieważ dotyczył tylko układu planetarnego. Tymczasem zarówno w wierszach, jak w pracach popularnonaukowych zamazuje się tę różnicę i przypisuje się Kopernikowi „wstrzymanie Słońca" i umieszczenie go w nieruchomym środku całego wszechświata.

Dotyczy to, niestety, również wiersza Edwarda Szymańskiego o Koperniku, w którym znajduje się taki oto nieszczęsny fragment:

Nie uwierzą przez długie lata [...]
że nie Ziemia jest środkiem świata,

a w domyśle: lecz Słońce.

Dla uratowania tego wiersza wystarczyłaby jedna drobna poprawka, przestawienie szyku słów. Jeżeli słówko „nie", które poeta postawił przed słowem „Ziemia", przesunąć w taki sposób, aby znalazło się za słowem „Ziemia", a więc napisać:

że Ziemia nie jest środkiem świata,

przewrót dokonany przez Kopernika byłby przedstawiony prawidłowo. Ale poprawki tej nie można wprowadzić, ponieważ zburzyłaby rytmiczny układ akcentów. Oto wysoka cena, którą Szymański (zasłużony tłumacz poematu Lukrecjusza) zapłacił za nieciekawą, ale poprawną rytmikę najważniejszego fragmentu długiego wiersza.

Astronom nie popełniłby takiego błędu. Na przykład Jan Brożek w swoim epigramie o Koperniku ogranicza się do poprawnej informacji: *terram movit* (ruszył Ziemię), a o Słońcu w ogóle nie mówi.

Tak więc wszystkie te wiersze (a jest ich nieprzebrane mnóstwo), w których przypisuje się Kopernikо-

wi niedorzeczne słowa: „Stań, Słońce" (*sta Sol!*), są jako poetyckie portrety Kopernika całkowicie chybione. („Słońcu — «Stój!» powiedziałeś; i w karnym posłuchu — Na wieki Słońce stoi" — napisał Antoni Lange).

Sporą liczbę wierszy o Koperniku dyskwalifikuje inna zawarta w nich dezinformacja, przypisująca Kopernikowi „upokorzenie człowieka". U podłoża tych wierszy leży błędne utożsamianie geocentryzmu z antropocentryzmem i milczące (a fałszywe) założenie, że umieszczanie Ziemi w środku wszechświata „wywyższało człowieka", a Kopernik usuwając Ziemię z tego miejsca uczynił ją jednym z wielu pyłków. Człowiek mieszkający na takim „pyłku" stawał się niemal nicością. Jest to rozumowanie wyjątkowo perfidne, ponieważ Kopernikowi, który zburzył średniowieczny pogląd na świat, przypisuje się akurat głoszenie poglądów typowo średniowiecznych. Prawda jest oczywiście inna. Odkrycie Kopernika było dowodem potęgi ludzkiego rozumu i wcale nie poniżało, ale właśnie wywyższało człowieka w sposób charakterystyczny dla kultury Odrodzenia.

Takim całkowicie chybionym wierszem o Koperniku jest sonet Remigiusza Kwiatkowskiego:

I mniemał człek w swej dumie i pysze bez końca,
że królem jest i panem władnym wszechstworzenia [...]
Lecz przyszedł olbrzym, który [...]
zawołał ludzkości, aż drgnęło przestworze
i schyliło się harde jej lice w pokorze:
— Gdy Ziemia pyłem pyłów, czymżeś jest ty, człecze?

Poprawniej napisała Jadwiga Łuszczewska zwana Deotymą:

Ile Kopernik poniżył Ziemię,
Tyle wywyższył człowieka,

a jeszcze dobitniej tę samą myśl wyraził Stanisław Ryszard Dobrowolski, pisząc:

> To nie Słońce obraca się wokół Ziemi,
> lecz Ziemia krąży dookoła Słońca [...]
> Ale człowiek jest i może pozostać środkiem świata
> — jego mózgiem i sercem, sensem jego istnienia [...]
> wszystko, wszystko, biorąc rzecz głębiej [...]
> zależy od człowieka, zależy tylko od nas samych.

Treściowa warstwa tego tekstu nie budzi zastrzeżeń. Nie potrafię tylko dojrzeć innych warstw, „specyficznie poetyckich", którymi ten tekst — poza graficzną formą zapisu „nieciągłego", dzielącego tekst na frazy — różniłby się w sposób istotny od prozy. Lepsza jednak taka proza od rytmicznej i rymowanej dezinformacji.

Stosując metodę inkontrologiczną można z wierszy o Koperniku wyodrębnić taką grupę utworów, w których obok Kopernika pojawiają się inne osoby. Na przykład w wierszu Jana Brożka pojawiają się obok siebie — jako dwa „cuda natury" (*naturae miracula*) — Ptolemeusz i Kopernik. Brak tylko informacji o tym, że Kopernik obalił teorię Ptolemeusza. Tam, gdzie my widzimy dziś rewolucyjny przewrót, Brożek widział ciągłość rozwoju astronomii.

W *Odzie* Ludwika Osińskiego na cześć Kopernika najbardziej interesujące jest zakończenie, w którym pojawia się [Jan] Śniadecki jako kontynuator dzieła Kopernika. Można także zaakceptować fragment poematu Pawła Czajkowskiego, w którym obok Kopernika wymienieni są inni sławni astronomowie polscy: Brudzewski, Heweliusz, Poczobutt i Śniadecki, a także fragment poematu Bronisława Lasockiego, gdzie jest mowa o badaniach Keplera, Newtona i Galileusza i przypomina się, że to

Kopernik pierwszy w dostojnym rzędzie
Jest ojcem nowego zwrotu,
W najdalsze wieki sławionym będzie
Odkrywca Ziemi obrotu.

W wierszu tym na podkreślenie zasługuje zwłaszcza trafne użycie słowa „pierwszy". O słowie tym była mowa przy Lukrecjuszu, a brakowało go w epigramach ozdabiających życiorysy Polaków w *Hekatontas* Szymona Starowolskiego.

Rejestrując osoby wymienione w wierszach o Koperniku można dojść do wniosku, że wiersze stanowią taki dziwny obszar, na którym każdy może spotkać się z każdym. Na przykład w wierszu Stefana Gillera Kopernik spotyka się z Mojżeszem i Chrystusem, ponieważ:

Mojżesz [...]
dał nam poznać Boga jako Sędzię.
Chrystus [...]
w Bogu wskazał wspólnego nam Ojca.
Kopernik, żeglarz słonecznych szkarłatów!
W potędze myśli niby w lotnej chmurce
Duchem się przeniósł do pracowni światów...
i tam oglądał Boga jako Stwórcę.

W tym samym wierszu znajdujemy jednak także i udane określenie Kopernika mianem „Kolumba niebios".

Od wiersza Stefana Gillera, w którym Kopernik „ogląda Boga", nietrudno było już przejść do napisanego w okresie okupacji hitlerowskiej (Warszawa, 24 maja 1943 roku) wiersza Artura Chojeckiego, w którym wyraża się nadzieję, że Mikołaj (Kopernik)

przed tronem Boga
Wyjedna dla nas łaskę, by ciemiężca podły
Sczezł.

Dochodzi tu, jak sądzę, do podświadomej identyfikacji Kopernika ze świętym Mikołajem. W wyobraźni poetyckiej Kopernik staje się „patronem" naszego narodu. Jeszcze bardziej interesujące — analogiczne do identyfikowania bóstw z ich wizerunkami — jest występujące w wielu wierszach identyfikowanie Kopernika z jego warszawskim pomnikiem, na przykład w wierszu Romana Sadowskiego:

zastygłeś w bezruchu [...]
na czarnej kuli, którą pieścisz w dłoni,
snują pająki sieć granic i państw [...]
na czarnej kuli którąś w Słońce rzucił
czarne robaki toczą czarny grunt [...]
posłuchaj [...]

Innym przykładem może być wiersz Mieczysława Jastruna pt. *Kopernik i poeta*:

Na Krakowskim Przedmieściu spiżowy Kopernik
Siedzi nad kulą ziemską zamyślony [...]
Tak, stary astronomie, co rysy młodzieńcze
Zachowałeś przez wieki niby maskę grecką...
Pamiętasz jeszcze wieżę fromborską?

Wiersze tego typu wprowadzają do „teorii portretu" fascynujący problem przekształcania się pomnika (portretu) w osobę, którą miał przypominać i wyobrażać.

Oprócz wierszy o Koperniku i o jego istniejących portretach i pomnikach są również wiersze o tym, jak należałoby sporządzać wizerunki naszego największego astronoma. Warto przytoczyć wiersz Jana Sobczyka, będący płomiennym protestem przeciwko „brązownictwu", które oddala od nas Kopernika, zamiast go nam

przybliżać. Propozycje Sobczyka — kierowane do malarzy i rzeźbiarzy — są godne uwagi:

Wyrwijcie go z gwiazd,
przywróćcie mu uśmiech [...]
Rysujcie go z różą,
rysujcie z konwalią. [...]
Dajcie rozwiane włosy,
wrzos [...]
Zapomnijcie o niebie [...]
On ziemię kochał [...]
Zdejmijcie mu z twarzy
ciężki gips mądrości [...]

Wiersz ten zawiera bardzo głęboką myśl, rzucającą światło na problem, do czego są nam potrzebne portrety. Domagając się od malarzy i rzeźbiarzy, aby przestali „odczłowieczać" Kopernika, aby sporządzali portrety nasycone cechami ludzkimi, Sobczyk zbliża się do odkrycia najważniejszej funkcji, jaką powinni spełniać wielcy ludzie. Chodzi przecież nie tylko o ich dzieła i teorie, odkrycia i wynalazki, ale także o ich udział w procesie kształtowania się naszej osobowości. Wielcy myśliciele, uczeni, artyści, odkrywcy, wynalazcy, działacze społeczni, rewolucjoniści odkrywają nam „istotę" człowieka, pokazują, do czego ludzie są zdolni, do czego my sami moglibyśmy dojść, gdybyśmy podjęli jakieś wielkie zadanie, potrafili skoncentrować się na nim i wytrwale dążyć do postawionego przed sobą celu. Wielcy ludzie odkrywają nam nasze własne możliwości i tym lepiej pełnią tę funkcję, im są nam bliżsi. Jeśli więc „brązownicy" czynią wielkiego człowieka bardzo dalekim, odbierają mu cechy ludzkie, to pozbawiają go tym samym możliwości odkrywania nam naszej własnej istoty.

W wierszach o Koperniku wymieniane są różne

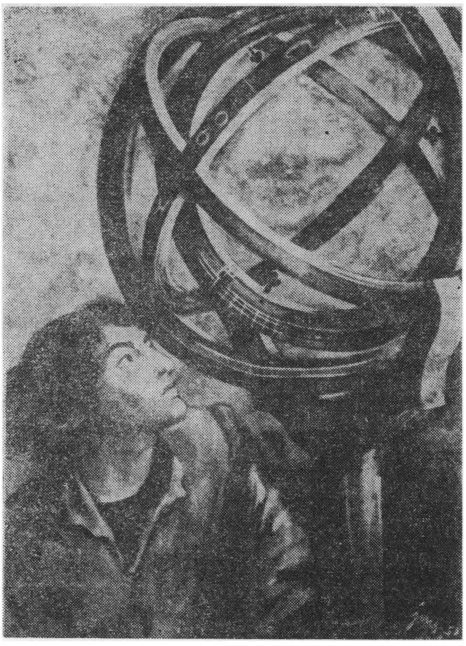
przedmioty. Najczęściej są to przyrządy astronomiczne, narzędzia jego pracy naukowo-badawczej, proste, drewniane, wykonane własnymi rękami. Pięknie o tych przyrządach pisze Tadeusz Śliwiak:

Czasem go odwiedziła wiecznie głodna mewa,
gdy wycinał przyrządy z jodłowego drzewa,
kiedy łączył w tablicę wysuszone deski
ryjąc w niej jakieś kąty, podziały i kreski.
Był to „kwadrant" — nim mierzył słońca położenie,
— cień kołeczka wskazówką był tu i promieniem.
Inny przyrząd złożony z trzech długich listewek
zwał się „trykwetrem" — będąc tylko gładkim drzewem.
Jak pisał o nim w księdze astronom i cieśla
— „gwiazd wysokość od Ziemi dokładnie określał..."
Lecz najczęściej z nich wszystkich było używane
„astrolabium" — ów przyrząd mierzył ruchy planet.
Prosty z sześciu ruchomych złożony obręczy,
— jemu właśnie Kopernik zawdzięczał najwięcej.
On to pomógł wytropić drogę ciał niebieskich.
... I pomyśleć — ze zwykłej był jodłowej deski.

W wierszu tym bardzo trafnie została uchwycona — niezwykle charakterystyczna dla sposobu istnienia człowieka w świecie — więź łącząca człowieka z narzędziami jego pracy. „Istota" człowieka formuje się i ujawnia w procesie pracy, a narzędzia są nie tylko przedłużeniem biologicznego organizmu człowieka, lecz — w pewnych przypadkach — kiedy człowiek kocha wykonywaną przez siebie pracę, utożsamiając się z postawionym przed sobą zadaniem, narzędzia pracy stają się częścią jego osobowości. Słusznie więc czynią ci, którzy portretując człowieka nie zapominają o pokazaniu jego narzędzi.

Do wyróżnionych przedmiotów, będących również elementami osobowości Kopernika, należą oczywiście książki: te książki, które czytał (włącznie z tymi, którym Kopernik „nie wierzył" — pisze o tym w swo-

im wierszu Wojciech Żukrowski), i te, które pisał, a wśród nich ta ostatnia, najważniejsza, której drukowany egzemplarz ujrzał dopiero na łożu śmierci. To spotkanie Kopernika z własną książką w ostatniej



J. M. Szancer: *Kopernik*

chwili życia opisywane jest w wielu wierszach, które przeważnie ograniczają się do informacji o tym fakcie bez podejmowania prób wzbogacenia go jakąś nową myślą. Tym więcej radości sprawia wiersz Lucjana Siemieńskiego, odczytany 18 lutego 1873 roku na posiedzeniu Akademii Umiejętności i zawierający — zupełnie niespodziewane i zaskakujące — porównanie Kopernika z hetmanem Czarnieckim:

Wtem drzwi się otwarły,
Wszedł ktoś; z poduszek głowę podźwignął umarły,
Oczy mu się odemkły, twarz zarumieniła [...]
I księgę [...]
Złożono przed nim. Książka była to w istocie
Świeżo wyszła spod prasy, z Niemiec nadesłana.
Otworzył ją — pogładził... Tak ręka Stefana
Czarnieckiego gładziła przed zgonem rumaka,
Który go w bitwy nosił — scena to jednaka,
Choć hetman wrogów gromił, Astronom ciemnotę.

Kilka istotnych myśli do opisu tej sceny dorzucił w 1904 roku Bronisław Lasocki:

Jak rycerz strudzon po długiej wojnie,
Mędrzec umiera spokojnie.
I w porę zasnął — nie zaznał burzy,
Jaka się później zerwała [...]
Aż w sto lat prawie po jego zgonie
Na Galilea opadła skronie [...]
Lecz mimo gwałtu, co uciemięża,
Na końcu prawda zwycięża.

W tym samym poemacie, tylko nieco wcześniej, wspominając o oddaniu rękopisu dzieła *O obrotach* do druku, Lasocki prawidłowo określa funkcję książki Kopernika:

Odtąd to dzieło już nieśmiertelne,
Nie zginie w pamięci ludzi,
Lecz siły młode, umysły dzielne
Do dalszych badań pobudzi.

Takim młodym, dzielnym umysłem pobudzonym do naukowo-badawczej aktywności przez dzieło Kopernika był Giordano Bruno (1548—1600). Nie ograniczył się on w swoich dziełach do omawiania treści dzieła Kopernika i rozwijania jego teorii, ale poruszył również — wykraczający daleko poza astronomię — problem wpływu Kopernika na umysły.

W. Gerson: *Wykład Kopernika*

W poemacie *O niezliczonych*, wydrukowanym w 1591 roku i będącym najdojrzalszym i najdoskonalszym dziełem Bruna, znajduje się hymn ku czci Kopernika (*O świetle Mikołaja Kopernika*), a w nim niezwykle interesujące rozważanie o funkcjach książek. Wiersz Bruna zaczyna się tak:

Umysłu twego nie tknęła nikczemność wieków ciemnoty,
A głosu nie zagłuszył wrzask hałaśliwy głupców,
Szlachetny Koperniku, którego dzieła-pomniki —
W latach naszej młodości myślą naszą wstrząsnęły!

Bruno wyróżnia dwie przeciwstawne funkcje książek: wiązanie i wyzwalanie, usypianie i rozbudzanie, przeszkadzanie i pomaganie w pracy naukowo-badawczej.

Istnieją książki, które opanowują i ujarzmiają umysł, odbierają mu samodzielność, narzucają mu poglądy, przeszkadzają w rozwinięciu się. Taki charakter

miały, według Bruna, dzieła teologów wzywające ludzi do wyrzeczenia się rozumu i oddania się w niewolę wierze, a także dzieła zwolenników geocentryzmu.

W przeciwieństwie do takich książek dzieło Kopernika „wstrząsnęło" myślą Bruna, wyzwalając ją i pobudzając do samodzielnego myślenia. Tak więc, zdaniem Bruna, Kopernik nie tylko Ziemię wprawił w ruch, ale dziełem swoim potrafił wprawić w ruch umysły ludzkie.

Użyte przez Bruna wyrażenie *pulsare mentes* (wprawić w ruch, wstrząsnąć umysłami) związane jest z przyjęciem przez niego Kopernika za wzór osobowy. Według takiego wzoru Bruno kształtował swoją własną misję życiową, jako że też chciał wstrząsnąć umysłami, „obdarzać oczami krety", „przywracać wzrok ślepcom", „wyzwalać skuty łańcuchami rozum", „budzić umysły z uśpienia", „pomagać w rozwijaniu skrzydeł".

Misja ta miała charakter głęboko humanistyczny. Nie wygląd przecież, ale spełniane faktycznie funkcje, działalność, praktyka sprawiają, że dany człowiek jest albo nie jest człowiekiem. Wynika stąd wniosek, że człowiek, który — pod wpływem teologów — zrezygnował z posługiwania się własnym rozumem, z patrzenia własnymi oczami na świat, nie jest, według Bruna, prawdziwym człowiekiem. W ten sposób przywracanie mu oczu i rozumu jest przywracaniem mu człowieczeństwa, udzielaniem mu pomocy, aby stał się prawdziwym człowiekiem.

Wydawcy antologii poezji o Koperniku poświęcili ją pamięci swego nauczyciela, Juliusza Nowaka-Dłużewskiego, „badacza poezji okolicznościowej". Z umieszczenia tych słów w dedykacji można wyciągnąć wniosek, że opublikowane w nich wiersze zaliczane są również do „poezji okolicznościowej". Pojęcie to nie

jest dla mnie zupełnie jasne; chodzi tu prawdopodobnie o takie wiersze, które pisze się „z okazji" jakiejś rocznicy albo jakiegoś wydarzenia (na przykład odsłonięcia pomnika albo pierwszego lotu człowieka w kosmos). Czym w takim razie byłaby pozostała poezja („nieokolicznościowa")? Zbiorem wierszy, które zostały napisane bez żadnej specjalnej okazji i mogły zostać napisane gdziekolwiek i kiedykolwiek?

Mniejsza zresztą o wyrażenie „poezja okolicznościowa". W tej pracy wyrażenie to może interesować tylko w kontekście możliwości (i celowości) utworzenia pojęcia „okolicznościowego portretu"? Zastanówmy się, czy pojęcie to może być przydatne w budowaniu teorii portretu. Zauważam tu trzy następujące problemy: jak należy rozumieć słowo „okoliczność"? czy istnieją portrety „nieokolicznościowe" i czym się różnią od „portretów okolicznościowych"? jaki jest wpływ „okoliczności" na wartość portretu?

Spróbujmy wymienić ważniejsze „okoliczności", z okazji których sporządza się portrety.

Po pierwsze, w życiu danego człowieka zachodzi jakieś ważne wydarzenie, które chce się „upamiętnić" portretem (albo pamiątkowym „zdjęciem"), na przykład był w jakimś mieście i chciałby o tym przypominać (sobie i innym), albo przeżył jakiś etap życia z innymi ludźmi (stąd zdjęcia z wycieczek lub z okazji zakończenia roku szkolnego), albo wyróżnił się jakimś osiągnięciem, albo spotkał go jakiś zaszczyt, awans, powierzono mu jakieś stanowisko, albo obchodzi jakiś jubileusz.

Po drugie, człowiek umiera, a inni ludzie chcieliby pamiętać albo pokazywać innym, jak wyglądał.

Po trzecie, zbliża się rocznica urodzin, śmierci, ważniejszych wydarzeń czy powstania dzieła wybitnego człowieka i chce się o tym przypomnieć. Portrety spo-

rządzane z takiej okazji (a także wznoszone pomniki) nazywać by można „okolicznościowymi". I teraz powstaje pytanie, czy w ogóle istnieją portrety „nieokolicznościowe", a więc takie, które są sporządzane bez żadnych szczególnych „okoliczności". Przecież portret powstaje zawsze po to, aby coś „ocalić od zapomnienia", utrwalić, upamiętnić. Załóżmy jednak, że istnieją inne portrety, które powstały dlatego, że danego poetę, malarza czy muzyka zainteresowała dana osoba. A więc chociaż nie ma w tym czasie żadnej „okrągłej" rocznicy ani „zamówienia", aby dany portret wykonać w określonym terminie, twórca nie pod wpływem „okoliczności", ale z własnej wewnętrznej potrzeby wykonuje portret danej osoby — albo nawet jest tak, że nie chodzi tu wcale o „portret", ale o jakiś specyficznie poetycki, malarski lub muzyczny „problem", który w danym momencie zafascynował twórcę, i wtedy to, co uważamy za portret, jest w gruncie rzeczy tylko „formą" wyrażenia zupełnie innych treści.

Sądzę, że wspomniany „brak szczególnych okoliczności" jest złudzeniem. Każdy portret (bez względu na to, jakie były intencje twórcy, a więc czy chodziło mu o sporządzenie portretu, czy o coś innego, a portret był tylko pretekstem lub „formą" dla czegoś innego) świadczy o uformowaniu się (wcześniej lub w momencie sporządzania portretu) pewnej relacji pomiędzy portretującym a portretowanym (w konkretnych przypadkach: pomiędzy Lukrecjuszem a Epikurem, pomiędzy Kallimachem a Grzegorzem z Sanoka, pomiędzy Brunem a Kopernikiem) i właśnie ta relacja jest zawsze najważniejszą ze wszystkich „okoliczności", sprawiając, że każdy portret jest „portretem okolicznościowym", bo zawsze tę relację wyraża, upamiętnia, ocala od zapomnienia. Nawet w tych przypadkach, gdy twórcy chodzi o coś innego (o wyrażenie jakiejś włas-

nej myśli, własnego uczucia, własnego nastroju albo o eksperymenty w zakresie rytmiki, współbrzmień, obrazowania, kolorystyki), a „portret" jest tylko formą dla tych specyficznie poetyckich (malarskich lub muzycznych) treści, zawsze istnieje problem, dlaczego właśnie tę a nie inną osobę wybrano na „formę" i „pretekst".

Można jednak umówić się, że „okolicznościowość" rozumieć się będzie w sposób ograniczony do „zamówień" związanych z uroczystościami, jubileuszami, rocznicami w celu przeciwstawienia utworów powstających „na określony termin" utworom pisanym „z wewnętrznej potrzeby". Wtedy jednak należałoby odrzucić zwrot „poezja okolicznościowa", wytyczając granicę pomiędzy okolicznościowym wierszowaniem a prawdziwą poezją. Można wątpić, czy dałoby się wytyczyć taką granicę. Wiersz okolicznościowy napisany przez wielkiego poetę (który od lat nosi w sobie wiele cennych pomysłów i korzysta z nich w danej „okoliczności") może być arcydziełem, a wiersze pisane z najbardziej autentycznej „wewnętrznej potrzeby" bez żadnych szczególnych okoliczności przez grafomana (który nie ma nic interesującego do powiedzenia) okazują się lichymi wierszami.

Wśród wierszy o Koperniku są wiersze dobre i wiersze liche. Podział ten nie pokrywa się z podziałem na wiersze „okolicznościowe" (rocznicowe czy pisane z jakiejś okazji) i wiersze, przy których nie podano okoliczności ich powstania. Dla „teorii portretu" pojęcia „portretów okolicznościowych", „wierszy okolicznościowych", „poezji okolicznościowej" są bezużyteczne.

Słowo „okoliczność" ma jednak piękne brzmienie i przyciąga wiele takich skojarzeń, jak „oko", „okolica", „liczność" — słów przydatnych do rozważań o portretach. Można by więc je zachować i nasycić takimi zna-

czeniami, które byłyby przydatne. Gdyby przyjąć uczynione tu założenie, że każdy portret jest portretem okolicznościowym i wobec tego „okolicznościowość" nie jest czynnikiem dyskryminującym określoną grupę wierszy, a także drugie założenie, że najważniejszą „okolicznością" wiersza jest „okolica" tych licznych relacji, jakie zachodzą pomiędzy „okiem" i osobowością portretującego a osobowością portretowanego, wówczas to nowe pojęcie „okoliczności" mogłoby zostać włączone do zestawu narzędzi pojęciowych w badaniach nad portretami.

§ 14. UWAGI O TYTUŁACH WIERSZY I O WYTWARZANIU POSTAWY OCZEKIWANIA NA POETYCKI PORTRET MYŚLICIELA

Na temat tytułów wierszy można by napisać kilka obszernych rozpraw. Tu z konieczności trzeba się ograniczyć tylko do kilkunastu uwag ściśle związanych z problematyką poetyckich portretów myślicieli.

Różnorodność tytułów — i pełnionych przez nie funkcji — jest tak wielka, że należałoby podjąć próbę ich uporządkowania, podziału na zasadnicze grupy. Nasuwa się jednak bardzo wiele różnych zasad klasyfikacji, które — z punktu widzenia naszej problematyki — powinny być uwzględnione.

Przede wszystkim należy zauważyć, że oprócz wierszy zaopatrzonych tytułami istnieją wiersze pozbawione tytułów (oznaczane zazwyczaj trzema gwiazdkami, kolejnymi numerami albo incipitami). Jeśli chodzi o wiersze zaopatrzone tytułami, warto zauważyć, że nie zawsze tytuł pochodzi od poety, ale czasem bywa dodany przez wydawcę. Spośród tytułów pochodzących od poety jedne tytuły były czymś, co pojawiło się wcześniej

i stanowiło czynnik z góry określający treść wiersza, inne tytuły powstawały w toku pisania wiersza, a pozostałe dodano wówczas, gdy wiersze były gotowe i treść wiersza mogła stanowić jeden z czynników decydujących o dodaniu takiego, a nie innego tytułu.

Jeden i ten sam tytuł mogą nosić bardzo różne wiersze (co wytwarza potrzebę uzupełniania tytułów dodatkowymi informacjami), a czasami jeden i ten sam wiersz może mieć kilka różnych tytułów. Przygotowując nowe wydanie zbioru własnych wierszy poeta ma prawo nie tylko do skreślania, dopisywania, przestawiania, poprawiania, ulepszania i psucia własnych wierszy, ale to samo może czynić z ich tytułami.

Spośród wierszy zaopatrzonych tytułami możemy łatwo wyodrębnić grupę wierszy o takich tytułach, w których pojawiają się nazwiska wybitnych myślicieli. Na pierwszym etapie badań wyodrębnienie takich wierszy może okazać się przydatne, ponieważ wyposaża nas od razu w obfity materiał. Wkrótce jednak przekonujemy się, że taka powierzchowna selekcja nie wystarcza, ponieważ czasem w wierszach o innych tytułach mogą się ukrywać znacznie bardziej interesujące portrety myślicieli. Wynika stąd wniosek, że dla przeprowadzenia naszych badań nie wystarczy materiał znaleziony w toku przeglądania spisów tytułów, ale należy podjąć znacznie bardziej czasochłonne poszukiwania portretów ukrytych za zasłoną innych tytułów.

W ten sposób dochodzimy do odkrycia, że tytuły mogą pełnić różne funkcje: jedne tytuły odsłaniają treść wiersza, a inne zasłaniają. Podziału tego nie należy utożsamiać z podziałem na tytuły dobrze dobrane i na tytuły źle dopasowane ani z podziałem na tytuły wprowadzające w błąd.

Dwie najważniejsze zasady klasyfikacji tytułów mamy jeszcze przed sobą. Podstawą podziału tytułów na dwa zasadnicze rodzaje powinno być przede wszystkim to, czy dany tytuł stanowi integralny składnik utworu poetyckiego (do tego stopnia, że opuszczenie go byłoby okaleczeniem wiersza), czy też stanowi tylko nazwę wiersza, znajdującą się „z zewnątrz", poza obrębem właściwego wiersza. O tej drugiej grupie wierszy można by powiedzieć słowami Szekspira, że są jak róże, które cudownie pachną bez względu na to, jak są nazywane. Bardziej interesującym materiałem do badań są jednak te wiersze, których tytuły są częścią wiersza. Podział ten w pewnej mierze pokrywa się z podziałem na takie tytuły, które nic do wiersza nie wnoszą, pełniąc jedynie funkcje informacyjno-porządkujące (odróżniają dany wiersz od innych wierszy i ogólnie informują o jego treści) oraz na takie tytuły, które wzbogacają wiersz o pewne dodatkowe wartości.

Porównując tytuł z treścią można zauważyć, że w jednej grupie wierszy tytuł nie zawiera żadnej dodatkowej informacji poza tymi, które znajdują się w samym wierszu, a w drugiej grupie stanowi istotne uzupełnienie treści wiersza, wypełniając „puste pole" niezbędnym dookreśleniem. W takich przypadkach będziemy mówić o dopełniających i dookreślających funkcjach tytułu.

Podstawą drugiego podziału tytułów będzie nie tylko to, czy są one częścią danego utworu, ale także i przede wszystkim to, czy należą do warstwy specyficznie poetyckiej. W jednych wierszach połączenie wiersza z tytułem jest połączeniem poezji z prozą, w innych wierszach tytuł jest nie tylko dodatkową informacją, ale stanowi poezję dodaną do poezji albo generator napięć wzmagających poetyckość utworu i siłę jej oddziaływania.

Istnienie takich tytułów skłania do ostrożności w ocenie, czy dany tytuł prawidłowo „informuje" o treści wiersza, czy też „zasłania" tę treść i w ogóle jest do niej „źle dopasowany". Może się bowiem zdarzyć, że dany tytuł „zasłania" jedynie rzucającą się w oczy „powierzchnię" wiersza po to, żeby swoją „innością" (i pozornym niedopasowaniem) „odsłonić" fragment tego, co w tym wierszu zostało ukryte i co powinno zostać samodzielnie wydobyte przez czytelnika. Jeżeli więc tytuł wiersza odbiega od tego, co w tym wierszu rzuca się w oczy, jeżeli skłonni jesteśmy podejrzewać, że zawiera błędną informację o treści wiersza, ponieważ nie zauważamy „związku" pomiędzy nim a treścią wiersza, to z „biernego odbioru" powinniśmy przestawić się na „odbiór aktywny", poszukujący „związków ukrytych", które można i trzeba odkryć.

Wynikają z tego pewne wnioski dotyczące sposobu „podawania" wierszy przez recytatora. W pewnych przypadkach, gdy tytuł jest nieistotnym dodatkiem do wiersza, byłoby lepiej, gdyby jakaś inna osoba w zapowiedzi podała tytuł i autora wiersza, umożliwiając recytatorowi opuszczenie tytułu i podkreślenie w ten sposób, że tytuł ów nie jest częścią wiersza. Przy innych wierszach recytator powinien starannie opracować sposób wyrecytowania tytułu, tak aby podkreślić, że jest on integralną częścią wiersza.

Najważniejsza będzie jednak trzecia grupa wierszy, w których tytuł pełni funkcję programującą sposób odbioru. Przy takich wierszach bardzo wiele zależy od sposobu wyrecytowania tytułu. Recytując tytuł należy podkreślić środkami recytatorskimi jego doniosłość jako wskazówki ukierunkowującej odbiór (rozbudzić zainteresowanie tym, co ma nastąpić, wytwarzając niekiedy u odbiorców postawę oczekiwania na określoną

treść po to, aby mógł nastąpić efekt niespodzianki, zaskoczenia pojawieniem się innej treści).

W przypadku poetyckich portretów myślicieli będziemy zatem mieli wiersze, których tytuły informują tylko o tym, że wiersz będzie portretem określonego myśliciela, wiersze, których tytuły wzbogacają wiersz o jakąś dodatkową treść, oraz wiersze, w których zachodzi pozorna rozbieżność pomiędzy tytułem a treścią wiersza. W tej ostatniej grupie znajdą się wiersze, których tytuł zapowiada portret myśliciela, a treść nie wydaje się portretem, i ta rozbieżność zmusza odbiorcę do przełamania starych przyzwyczajeń i rozszerzenia pojęcia portretu na takie treści, które przedtem wydawały się czymś leżącym daleko poza sferą portretu, oraz wiersze, których treść wydawała się portretem myśliciela, natomiast tytuł odsłania inną treść, ukrytą w formie portretu.

Wspomniane przed chwilą „wytwarzanie postawy oczekiwania" pełni szczególną rolę w organizowaniu „spotkań" z poezją. Jeśli takiej postawy nie uda się wytworzyć, to odbiorca „słucha" wiersza, ale go nie „słyszy", a czytając wiersz rozumie poszczególne słowa, lecz nie chwyta tego, co z układu tych słów czyni poezję. Aby spotkanie z poezją udało się, trzeba na nią oczekiwać, inaczej nie zostanie zauważona.

„Postawy oczekiwania" nie należy utożsamiać z „postawą estetyczną". Termin ten jest w tych rozważaniach mało przydatny i to z kilku powodów. Wywodząc się etymologicznie z greckiego słowa *aisthesis* (wrażenie) termin „postawa estetyczna" oznacza przede wszystkim koncentrowanie się na jakościach zmysłowych przedmiotu (światła, cienie, barwy, dźwięki); w dziedzinie tu rozważanej uwagę należy koncentrować raczej na treści intelektualnej (*noesis*), a więc bardziej przydatny byłby termin „postawa noetyczna".

Po drugie, postawę estetyczną wiąże się przeważnie z biernym kontemplowaniem przedmiotu, a tu chodzi przede wszystkim o postawę aktywnego odbioru. Po trzecie, postawę estetyczną wiąże się ze stosunkiem do tego, co piękne, a w tych rozważaniach chodzi nie tylko o piękno portretów, ale także i przede wszystkim o uchwycenie najbardziej istotnych cech osoby portretowanej, o przekazanie najważniejszych informacji, wzbogacenie wiedzy przez odsłonięcie nowych aspektów i zaproponowanie nowej interpretacji. Po czwarte, postawę estetyczną przeciwstawia się zwykle postawie naukowo-badawczej, a tu — gdy mówi się o postawie oczekiwania — chodzi raczej o postawę naukowo-badawczą wobec portretu, który będąc „dziełem sztuki" jest przecież jednocześnie także pewnym dokumentem, świadectwem historycznym, częścią jakiejś kultury i częścią czyjejś biografii.

Wytwarzaniem „postawy oczekiwania" na poetyckie portrety filozofów powinno zajmować się wiele osób. Po pierwsze, autorzy tych portretów — wówczas gdy zastanawiają się nad tytułem dla swoich wierszy (lub zbiorów wierszy). Po drugie, recytatorzy i organizatorzy spotkań z poezją — poprzedzając imprezę rozwieszeniem atrakcyjnych plakatów i budzącą zainteresowanie informacją w prasie. Po trzecie, wytwarzaniem „postaw oczekiwania" na spotkania z poezją (a także malarstwem, rzeźbą, muzyką, filozofią) powinna zajmować się szkoła. Po czwarte, doniosłą rolę w wytwarzaniu takich postaw mogą i powinny odgrywać książki i artykuły w czasopismach.

Jednym z głównych zadań tej książki jest właśnie rozbudzenie zainteresowania szerokich kręgów czytelników poetyckimi portretami filozofów, wytworzenie lub pogłębienie „postawy oczekiwania" na spotkania z takimi portretami, a nawet postawy aktywnego

programowania i organizowania takich spotkań, a więc wyszukiwania, zbierania, przechowywania i badania portretów.

§ 15. WIERSZE O BRUNIE

Żeby powstał dobry wiersz, coś musi pobudzić wyobraźnię poety. Twierdzenie to brzmi banalnie i być może, właśnie dlatego nie wyciągnięto z niego właściwych wniosków. Pytanie: co pobudza wyobraźnię poetów? — nie zostało postawione. Olbrzymi obszar pozostał do dziś nie zbadany i wciąż jeszcze leży poza horyzontem zainteresowań estetyki i historii literatury. A przecież gdyby sporządzono katalog tych wszystkich zjawisk, które zwróciły na siebie uwagę poetów i porównano ten katalog z rzeczywistością, okazałoby się, że świat rzeczywisty jest zróżnicowany również ze względu na to, co z tego świata i w jaki sposób trafia do poezji. Na przykład obok miast i rzek, na które poeci nie zwrócili uwagi, są takie miasta i takie rzeki, którym poświęcono bardzo wiele pięknych wierszy. Należałoby stąd wyciągnąć następujący wniosek: poszczególne kraje, miasta i rzeki posiadają niejednakową moc pobudzania wyobraźni poetów.

W podobny sposób zróżnicowany jest świat filozofów. Historycy filozofii wyróżniają w tym świecie gwiazdy pierwszej, drugiej i dziesiątej wielkości, ale ustalane przez nich hierarchie nie obowiązują poetów. Podobnie jak z miastami i rzekami sprawa nie przedstawia się aż tak prosto, żeby liczba dobrych wierszy o danym mieście była proporcjonalna do wielkości miasta, bo czasem właśnie jakieś małe miasto działa silniej na wyobraźnię poetów niż miasto znacznie większe, tak i nie o tych filozofach napisano najwięcej do-

brych wierszy, których historycy filozofii uznali za największych. Istnieją różne kryteria wielkości filozofów i być może tej zróżnicowanej mocy pobudzania wyobraźni poetów nie należałoby lekceważyć, ponieważ odkrywa ona pewne aspekty i wartości, których przy określonym, jednostronnym sposobie uprawiania historii filozofii nie zauważa się. Dopuśćmy więc tę możliwość, że w sporze o filozofa pomiędzy historykiem filozofii a poetą tym, który się myli, nie zawsze musi być poeta.

Wśród wielkich filozofów, którzy pobudzali wyobraźnię poetów, znajduje się Giordano Bruno. Napisano o nim przeszło 70 wierszy, a ściślej tyle udało mi się zebrać. Czy to dużo, czy mało? Sądzę, że w każdym razie jest to więcej wierszy niż o Arystotelesie, Kartezjuszu, Kancie lub Heglu, ale trudno w tej dziedzinie o stanowcze twierdzenie, dopóki komputery nie sporządzą rejestrów do całej literatury światowej i nie będzie dokładnie wiadomo, ile wierszy napisano na każdy możliwy temat.

Czyniąc więc owo wstępne założenie, że jest więcej wierszy o Brunie niż o Kancie, spróbujmy odpowiedzieć sobie na pytanie, co sprawia, że raczej Bruno niż Kant pobudza poetów do pisania wierszy. Przyczyny mogą być cztery. Po pierwsze, życie Kanta płynęło dość spokojnie, monotonnie, wciąż w tym samym mieście, bez dramatycznych wydarzeń, z jednym wyjątkiem, kiedy król pruski wystosował do 70-letniego filozofa list grożący mu represjami za wygłaszanie wykładów podważających religię chrześcijańską. O ile silniej przemawia do wyobraźni burzliwe życie Bruna w miastach włoskich, szwajcarskich, francuskich, angielskich, niemieckich, czeskich, wykłady i skandale na różnych uniwersytetach, pobyt na dworze cesarskim, na dworach królewskich i książęcych

i w licznych więzieniach. A ze spokojną śmiercią Kanta jaki kontrast stanowią tortury w więzieniach świętej inkwizycji i męczeńska śmierć na stosie! — to druga istotna różnica, ponieważ jeszcze bardziej niż życie Bruna pobudzała wyobraźnię poetów jego śmierć. Po trzecie, ze spokojnym, suchym, akademickim stylem dzieł Kanta kontrastuje niezwykłe bogactwo form literackich u Bruna: dialogi, poematy, sonety, lawina metafor, obfitość tajemniczych rysunków i wykresów, a nawet szalona komedia. Bruno był nie tylko wielkim filozofem, ale również jednym z największych włoskich poetów, toteż poeci odgadywali w nim bratnią duszę i tym bardziej brali sobie do serca jego proces, ponieważ odczuwali, że torturowano i palono na stosie jednego z nich — poetę. Po czwarte wreszcie, i to jest najważniejsze, w samej filozofii Bruna było wiele takich treści, które mogły fascynować i stawać się natchnieniem poetów: myśl o nieskończonym wszechświecie i niezliczonej wielości zamieszkanych światów, utożsamianie Boga z Przyrodą, prawo wiecznego kołowrotu, przekładalność pojęć na obrazy i posągi, walka o wolność badań, pragnienie budzenia umysłów z uśpienia i dążenie do tego, aby każdemu człowiekowi umożliwić rozwinięcie własnych skrzydeł.

Sprawdźmy teraz, czy i w jaki sposób wymienione tu przyczyny odegrały istotną rolę przy pisaniu wierszy o Brunie. Pewną trudność stanowić może to, że są to wiersze pisane w dziewięciu różnych językach (w języku włoskim, polskim, łacińskim, angielskim, francuskim, niemieckim, rosyjskim, węgierskim i hiszpańskim) i w dwóch dialektach.

Dwa wiersze zostały napisane i wydrukowane jeszcze za życia Bruna. Jeden, podpisany tajemniczymi inicjałami I. M. N., poświęcony jest cudownej sztuce katalońskiego filozofa, Ramona Lullusa. Większość

uczonych odnosi się do tej sztuki sceptycznie, bardzo wielu odmawia jej jakiejkolwiek wartości, a jeszcze inni twierdzą, że jest to „sztuka diabelska". Sam autor wiersza mówi o sobie, że poznał tę sztukę „nad Łabą" (to znaczy w Wittenberdze) z wykładów „ukochanego nauczyciela, Giordana Bruna". Był to rok 1589 i w tym czasie w środowiskach uniwersyteckich uważano Bruna przede wszystkim za lullistę, ponieważ nie ukrywał swojego entuzjazmu dla wynalezionej przez Lullusa metody rotacji tarcz współśrodkowych z 30 literami alfabetu, dającymi na mocy praw kombinatoryki 900 różnych kombinacji. Autorem drugiego wiersza, również z 1589 roku był Walenty Acidalius-Havekenthal (1567—1595), który słuchał wykładów Bruna na uniwersytecie w Helmstedt. Łaciński wiersz, liczący 16 linijek, nosi tytuł *Ad Iordanum Brunum Nolanum Italum* i został opublikowany w zbiorze *Epigramów* dedykowanych Danielowi Rindfleischowi Bukrecjuszowi z Wrocławia, który wraz z Acidaliusem studiował w Helmstedt. Zbiór liczył 75 stron, a został wydany drukiem przez tego samego Jakuba Luciusa, który wydrukował *Mowę* Bruna, wygłoszoną na pogrzebie księcia Juliusza (*Oratio consolatoria*). A oto wiersz Acidaliusa (w przekładzie Światosława Nowickiego):

DO JORDANA BRUNA NOLAŃCZYKA
Z ITALII

Wielki, wspaniały mężu, takim nazywam Cię mianem,
Gdyż wszelkie dary od Bogów w Ciebie zostały przelane.

Dla siebie skarbca Natury zgarnąłeś zawartość całą,
Gdy innym ludziom się ledwie po jednej rzeczy dostało.

Zdumiewasz, Natury cudzie, swoją nieziemską boskością
Wszystkich, a nawet ją samą, że dzieło ją własne przerosło.

Kwiecie Auzonii i swojej Noli złocistej Tytanie,
Obojga półkul ozdobo, chlubo i marcepanie.

Jakżebym miał ja w tym wierszu sławieniu Ciebie podołać,
Kiedy opiewać dość godnie nie jest Cię w stanie nikt zgoła?

Cóż ja, gdy Feba tu nawet i ust, i liry za mało,
Gdy muzom nawet przed Tobą mowę odbiera nieśmiałość.

Cóż więc mam jeszcze powiedzieć? Nic więcej, chyba że powiem
To jedno, iż nic się nie da z sensem powiedzieć o Tobie.

Nic nie poradzę, więc niech Ci starczy za wszystkie pochwały,
Że żaden wiersz Cię nie może dość uczcić, mężu wspaniały.

Są w tym wierszu, złożonym z 8 dystychów, dwie myśli: pierwsza, że niektórzy ludzie wyróżniają się spośród innych tylko jakąś jedną szczególną zdolnością, natomiast Bruno posiada jednocześnie wszystkie te zdolności, które u innych ludzi występują pojedynczo; druga, że żaden wiersz nie jest w stanie uczcić Bruna w taki sposób, jak Bruno na to zasługuje. Warto zauważyć, że tę drugą myśl powtórzy w swoim wierszu (ok. 1954 roku) Leopold Staff, który jednak nie znał wiersza Acidaliusa. Wiersz ten był bowiem nie znany badaczom Bruna i został przypomniany dopiero przeze mnie w 1970 roku.

W kilka lat później po napisaniu tego wiersza Acidalius dowiedział się, że Bruno powrócił do Włoch. Napisał wówczas list do swego przyjaciela, barona Michała Forgacza, w którym dziwił się nieostrożności Bruna i niepokoił się o jego bezpieczeństwo. List został napisany 21 stycznia 1592 roku, a już w końcu maja tego roku przewidywania sprawdziły się: Zuan Mocenigo wydał Bruna świętej inkwizycji. Po ośmiu latach więzienia Bruno został spalony na stosie.

Minęło 21 lat i oto w ogromnym zbiorze trzech ty-

sięcy wierszy o wielkich ludziach znalazł się wiersz o Brunie (również w języku łacińskim):

Niezwykła pamięć i tajemna wiedza uczyniły ze mnie
prawdziwy cud,
Ale okrutny papież, potępiając herezję, spalił mnie na stosie.

Bruno już jako dziecko odznaczał się rzeczywiście fenomenalną pamięcią, a później przez całe życie zajmował się mnemotechniką (sztuką zapamiętywania). Stąd użyte w tym dwuwierszu słowo *Mneme*. Autorem wiersza był poeta wrocławski, Caspar Cunradus (1571—1633). W jego *Prosopografii melicznej* (czyli w zbiorze „śpiewanych portretów") znajdujemy również dwuwiersze o Heraklicie, Parmenidesie, Empedoklesie, Demokrycie, Sokratesie, Platonie, Arystotelesie, Teofraście, Plotynie, Epikurze, Lukrecjuszu, Tertulianie, Awerroesie, Awicennie, Albercie Wielkim, Tomaszu z Akwinu, Lullusie, Buridanie, Mateuszu z Krakowa, Valli, Fracastorze, Ficinie, Erazmie, Morusie, Koperniku, Zamojskim, Cardanie, Dolecie, Fernelu, Bodinie, Ramusie, Cesalpinie, Keplerze i Galileuszu. Niestety, krótkość tych wierszy uniemożliwia pokazanie głębszych treści. Wprawdzie w dwuwierszu o Demokrycie znalazła się myśl, że „światy zbudowane są z atomów", a w dwuwierszu o Epikurze myśl, że „najwyższym dobrem jest rozkosz", ale na tym koniec; w wierszach o Heraklicie, Platonie, Arystotelesie i innych filozofach nie ma ani szczypty filozofii. Cunradus pobił swoisty rekord. Sporządził 3000 portretów, niestety byle jakich. Byłoby lepiej, gdyby ten sam czas poświęcił na sporządzenie kilkunastu wartościowych portretów.

W przeciwieństwie do trzech pierwszych wierszy pisanych przez entuzjastów Bruna dwa następne, jeden w języku francuskim, drugi w języku włoskim,

napisane zostały przez wrogów. Autorem wiersza francuskiego z roku 1625 był zakonnik Nicolas Girault. Wiersz ozdabia książkę, w której czołowy teolog francuskiej kontrreformacji, Marin Mersenne (1588—1648), zwalczał filozofię Bruna jako bezbożną i wywrotową. Mówi o tym Girault, że Mersenne

> bardzo mądrze obala
> nauki Giordana Bruna,
> będące fundamentem bezbożności,
> ponieważ Bruno twierdził,
> że machina tego świata jest nieskończona
> i że przenika ją powszechna dusza.

Autorem włoskiego sonetu, opublikowanego w 1775 roku, był Appiano Buonafede (1716—1793). Bruno jest dla niego „potworem" (*mostro*) i „straszydłem" (*orror*) bardziej przerażającym od Hydry i Cerbera. Został wprawdzie spalony „w świętych płomieniach", ale z jego popiołów wyrosło sto innych jeszcze gorszych potworów. Kryje się w tym myśl, że filozofia Bruna jest jednym ze źródeł oświeceniowego ateizmu.

W 1789 roku — w tym samym roku, kiedy lud francuski zburzył Bastylię — hrabia włoski Girolamo Murari Dalla Corte z Mantui wydał swoje *Sonety historyczne i filozoficzne*. W sonetach filozoficznych pojawia się kilkadziesiąt nazwisk wielkich filozofów (m. in. Demokryt, ateista Diagoras z Melos, Epikur, Abelard, Lullus, Pomponazzi, Telesio, Galileusz, Kartezjusz, Leibniz, Locke, Newton, Bayle itd.), a w jednym z tych sonetów „zuchwała Wolność" (*Libertade audace*) znajduje na ziemi włoskiej trzech zwolenników: „szalonego Giordana" Bruna, głosiciela teorii niezliczonych światów, zamieszkałych przez żywe, lecz niepodobne do nas istoty, oraz Cardana i Campanellę.

Z 1867 roku pochodzi sonet w języku niemieckim

pt. *Giordano Bruno*, którego autorem był Friedrich Sundermann. Bruno jest w tym sonecie „wielkim duchem", który czerpał „ze studni Prawdy" swoje myśli o wielości słońc. Uwięziony i spalony na stosie przez

M. D'Ercoli: *Bruno* (z legitymacji włoskiego Stowarzyszenia Myśli Wolnej)

„pokolenie karłów", zrodzone w trumiennych mrokach scholastyki, położył swoim światłem kres średniowiecznej Nocy. Od niego zaczyna się „Dzień Wolności". Okazało się, że tortury i płomienie stosu nie mogły zwyciężyć „Ducha Wolności". „Ze stosu" Bruna „żarzą się Jutrzenki". Dużo wielkich słów, ale rzetelnych informacji o filozofii Bruna niewiele.

W siedem lat później ukazał się we Francji — w przekładzie na język włoski — poemat Władysława Kulczyckiego (1834—1895) pt. *Kopernik*, napisany

prawdopodobnie w 1873 roku dla uczczenia 400-lecia urodzin wielkiego polskiego astronoma. Niestety, nie udało mi się odnaleźć polskiego oryginału i nie potrafię powiedzieć, czy włoski tłumacz, Ettore Marcucci, przełożył tekst wiernie. Poemat liczy 180 linijek poświęconych przede wszystkim Galileuszowi, zawiera wzmiankę o Campanelli, a najciekawszy fragment, liczący 24 linijki, dotyczy Bruna. Na uwagę zasługuje przede wszystkim to, że po raz pierwszy (w wierszach o Brunie) Bruno zostaje pokazany jako kontynuator Kopernika: „młody miłośnik polskiej myśli", który z teorii Kopernika wydobywa ideę nieskończoności wszechświata i wielości niezliczonych słońc. Po raz pierwszy pojawia się też próba naszkicowania wyglądu Bruna: „grzywa czarna jak heban", „posępny i piękny, wstąpił na stos", oraz scharakteryzowania jego filozofii tekstem wyjętym z jego własnych dzieł. Kulczycki wybrał 6 linijek z sonetu Bruna, zamieszczonego w dialogu *O nieskończonym wszechświecie i światach*, podając je w języku polskim. Tłumacz uznał tekst polski za parafrazę i przywrócił w swoim przekładzie oryginalny tekst Bruna. Cały ten fragment kończy się następującą myślą:

> Ale na próżno Watykan rozsypał twoje prochy,
> Bo polska iskra nadal w nich się żarzy,

a poemat zamyka porównanie: podobnie jak nie udało się unicestwić myśli Kopernika, Bruna, Galileusza, tak nie uda się unicestwić narodu polskiego; zakuta w kajdany jak Prometeusz, Polska odzyska niepodległość.

Bruno i Vanini pojawiają się razem w długim poemacie pt. *Lucyfer* (1876), którego autorem był włoski wolnomyśliciel, Mario Rapisardi (1844—1912). Przeciwko religii chrześcijańskiej została w tym poemacie

podjęta próba rewaloryzacji Szatana; Lucyfer, dosłownie „Światłonośca", jest symbolem „myśli wolnej", czyli „światła" walczącego z „mrokami religii". Niestety, sama walka została w tym poemacie pokazana w sposób niezwykle płytki i prymitywny. Zamiast „walki na rozumy", w której można było pokazać głębie renesansowej filozofii, między „orłami" wolnej myśli a inkwizytorami toczy się walka na pięści: Bruno „żelazną prawicą" chwyta za gardło Torquemadę, a Vanini w podobny sposób rozprawia się z dwoma papieżami. Poemat liczy 400 stron, ale zabrakło w nim miejsca na portrety filozofów i na przypomnienie ich myśli. Umieszczeni poza czasem walczą w sposób anachroniczny z wrogami z innych okresów historycznych i nie mają żadnych rysów indywidualnych.

Bardzo wiele wierszy napisano o Brunie w latach osiemdziesiątych XIX wieku w związku z inicjatywą wzniesienia mu pomnika w Rzymie na tym samym placu, na którym w 1600 roku został spalony. W roku 1885 F. Tito Mari drukuje sonet pt. *Campo de'Fiori.* W zbiorze wierszy o Brunie tytuł ten pojawia się co najmniej siedem razy. Równie często powtarza się tytuł *Przed pomnikiem Giordana Bruna.* „Chwała popiołowi dzielnego nolańczyka!" — pisze F. Tito Mari, wyrażając radość, że teraz w tym samym Rzymie, gdzie niegdyś „hiena watykańska zapalała stosy śmierci, my oddychamy świeżym powietrzem wolności". Była to radość antyklerykalnej burżuazji włoskiej z posiadania własnego, niepodległego i zjednoczonego państwa, zbudowanego w walce z papiestwem, któremu siłą zbrojną trzeba było odebrać Rzym. Minie jeszcze tylko kilka lat, a obawa przed rosnącym w siłę ruchem robotniczym oraz dążenie do zdobycia kolonii w Afryce skłonią burżuazję włoską do porzucenia antyklerykalizmu i burżuazja włoska odwróci się od

Bruna, który jej służył za „sztandar" w heroicznym okresie Risorgimenta.

W dalszym ciągu sonetu przypomniana zostaje odwaga Bruna w obliczu śmierci. „Nie zadrżał", kiedy ogłaszano wyrok, a płomienie stosu, na którym go spalono, szeptały: „A jednak się porusza!" (*Eppur si muove*). Z fragmentu tego wynika, że F. Tito Mari widział główną przyczynę skazania Bruna na śmierć w jego wierności Kopernikowi. W zakończeniu wiersza pojawia się myśl, że „wraz z Kartezjuszem, Leibnizem i Keplerem" z iskry Bruna rozgorzał wielki ogień. Było to echo myśli włoskiego filozofa, Bertranda Spaventy (1817—1883), który dowodził — nie bez słuszności — że to właśnie z Bruna wywodzi się filozofia nowożytna od Kartezjusza i Leibniza do Hegla. W drugim sonecie pt. *Lux* (*Światło*) F. Tito Mari w sposób niezwykle mętny przedstawia to, co wydaje mu się filozofią Bruna: wszystko jest światłem; światłem jest moc Boża, światłem jest wszechświat, światłem moralnym jest Sztuka.

Z tego samego roku 1885 pochodzi sonet napisany dialektem rzymskim. Autorem był Giggi Zanazzo. Treść wiersza jest niezwykle prosta. Poczciwy biedaczyna (*poro Ggiordano*) przybył do Rzymu, żeby wygłaszać kazania, i stwierdził, że papież „nie wierzy w Chrystusa" (*a Ccristo nun ce crede*). Kiedy był na tyle nieostrożny, że o tym głośno powiedział, został „z rozkazu papieża uwięziony i upieczony jak jagnię na wolnym ogniu"; „oddał ducha jak Chrystus na krzyżu".

Podobną treść ma napisany w wiele lat później sonet w tym samym dialekcie przez znanego bajkopisarza, Trilussę. Ale Trilussa (Carlo Alberto Salustri, 1873—1950) wie, że czasy się zmieniły, i dodaje uwagę: gdyby dziś papież chciał spalić na stosie Bruna, poro-

zumiałby się w tej sprawie z rządem. Burżuazja włoska, która kiedyś była antyklerykalna, teraz nie wystąpiłaby w obronie Bruna.

Kilka lat temu w dialekcie z okolic Maglie w Apulii napisał sonet o Brunie (Ggiordanu Bbrunu) Nicola Giuseppe De Donno. Przypomniał, że kiedy rada miejska nazwała jedną z ulic w Maglie imieniem Bruna, miejscowa kołtuneria zorganizowała akcję protestacyjną, solidaryzując się z tymi, którzy go trzysta kilkadziesiąt lat temu spalili na stosie. Główną przyczyną nienawiści do Bruna było to, że stał się on w XIX wieku sztandarową postacią dla włoskiej masonerii.

Do wyobraźni Marii Konopnickiej (1842—1910) bardziej od losów Bruna przemawiały losy Galileusza. Ale w jej *Fragmentach dramatycznych* „łuna tego stosu, który dymi się jeszcze po Giordanie Bruno", jest stale obecna jako tło. Przełożyła także wiersz czeskiego poety Jarosława Vrchlickiego (1853—1912) pt. *Giordano Bruno.*

Postać Bruna zafascynowała 26-letniego Jana Kasprowicza (1860—1926), który w roku 1886 napisał o nim poemat w 30 oktawach, wydrukowany pod pseudonimem: Franciszek Szyba. Treść poematu jest dość prosta. Bruno traci wiarę („O, jak mi nikniesz sprzed oczu, Jehowo..."), dochodzi do przekonania, że „prawda" znajduje się nie „w zapylonej księdze", ale „w niebieskim błękicie". Postanawia więc walczyć z fałszem i „Jehowy tron potrzaskać w złomy":

I wziął kij pielgrzyma,
I prawdę głosić szedł pomiędzy ludy,
Szedł łańcuch zrywać, który biednych trzyma,
Z dala od ziemi ogniwami złudy,

Działalność ta zakończyła się spaleniem go na stosie. Wśród 240 linijek tego poematu nie ma ani jednej,

w której znalazłaby się chociaż jakaś aluzja do filozofii Bruna. Jak wielu innych poetów, którzy pisali o Brunie, Kasprowicz nie odczuwał potrzeby zapoznania się z dziełami Bruna i utrwalenia w wierszu jego rzeczywistych myśli i rysów.

W języku angielskim cztery sonety o Brunie napisał Algernon Charles Swinburne (1837—1909). Okazją do ich napisania było odsłonięcie w niedzielę 9 czerwca 1889 roku pomnika Bruna w Rzymie. W pierwszym sonecie na uwagę zasługuje tylko informacja o tym, że Bruna kochał lord Sidney, „kwiat Anglii, stojący na czele tego wszystkiego, co kochamy". Dwanaście pozostałych linijek nie ma związku z Brunem. W drugim sonecie w ogóle nie ma Bruna; jest tylko garść inwektyw pod adresem Kościoła katolickiego, nazwanego „siwą oblubienicą Szatana". W trzecim sonecie Swinburne wspomina Bruna w Anglii i nazywa go „przyjacielem naszego Sidneya". Wreszcie w czwartym sonecie Swinburne umieszcza Bruna w „niebie niebios" pomiędzy Lukrecjuszem i Shelleyem. Są to niewątpliwie piękne sonety, ale nie ma w nich ani szczypty filozofii Bruna.

W 1899 roku napisał wiersz o Brunie wolnomyśliciel włoski Efisio Orano (1873—1940). Bruno był filozofem, który nienawidził tyranów ciemiężących myśl. Kiedy papież kazał mu wybierać pomiędzy publicznym wyrzeczeniem się własnych poglądów a śmiercią, wybrał śmierć. Teraz matki przychodzą na Campo de'Fiori i uczą dzieci, aby czciły Bruna jak świętego.

W roku 1906 powstał wiersz Iwana Bunina (1870—1953) w języku rosyjskim i sonet w języku węgierskim, którego autorem był Antal Rado (1862—1943). Wiersz Bunina liczy 56 linijek, wśród których znalazło się miejsce dla wielu takich fragmentów, które można uznać za dobrze wybrane, charakterystyczne elementy

portretu filozofa. Wiersz nasycony jest postaciami i pojęciami z dzieł Bruna: już w pierwszej linijce pojawiają się „arka" i „osioł", w piątej — „matka Ziemia", w siódmej i ósmej — dewiza Bruna: „smutek w radości i radość przezierająca przez smutek", w trzynastej i czternastej — „wypędzenie triumfującej bestii", w siedemnastej — nieskończoność wszechświata, w osiemnastej — odrzucenie geocentrycznego systemu Ptolemeusza, w trzydziestej szóstej — ukochana przez Bruna „bogini" Sofia, w czterdziestej — boskość światła, w czterdziestej czwartej — „dusza świata", wspólna dusza wszystkich ludzi, w pięćdziesiątej pierwszej i drugiej — myśl Bruna o tym, że śmierć w stuleciu niewoli zostanie wynagrodzona nieśmiertelnością w stuleciach wolności. Sądzę, że Bunin poszedł właściwą drogą. W przeciwieństwie do mnóstwa wierszy, rzekomo o Brunie, w których Bruna w ogóle nie ma, w tym wierszu jest on niewątpliwie obecny, ale to chyba nie wystarcza, bo ogranicza się do powtarzania tego, co o Brunie wiemy skądinąd. Dobry wiersz powinien odsłonić coś takiego, czego przedtem nie zauważaliśmy.

W sonecie węgierskim pt. *Przed pomnikiem Giordana Bruna* Rado nazywa Bruna „męczennikiem wolnej myśli" i wspomina o tym, że go spalono na stosie. Nie pojawia się tu żadna oryginalna myśl autora ani żadna myśl Bruna.

„Zwykły robotnik", cieśla N. Santini, w dwudziestowersetowym wierszu o Brunie z 1909 roku wysuwa na pierwszy plan myśl Bruna o wielości światów (*pluralità dei mondi*), wspominając także o Campanelli i Galileuszu. W zakończeniu wiersza Santini cieszy się ze zwycięstwa narodu włoskiego (*Itala razza*) nad Watykanem.

Z roku 1909 pochodzi sonet polskiego wolnomyśliciela, Przecława Smolika (1887—1947), pt. *Giordano*

Bruno, w którym 13 początkowych linijek autor wziął w cudzysłów jako wypowiedź Bruna, dodając w ostatniej, czternastej linijce: „Rzekł i śmiało wstępował na płonący stos". W sonecie tym Bruno mówi o sobie, że jest „rycerzem prawdy", a prawda ta polega na odkryciu nowego Boga:

> [...] nowego wam odkryłem boga:
> W waszej mieszka on piersi.

Znacznie więcej z prawdziwego Bruna zawierał powstały w tym samym 1909 roku żartobliwy wierszyk ówczesnego przywódcy wolnomyślicieli polskich, Andrzeja Niemojewskiego (1864—1921). Okazją do powstania tego wiersza był list do redakcji „Myśli Niepodległej" z podziękowaniem za opublikowanie w nim polskich przekładów kilku wierszy Bruna. Do listu dołączony był rysunek pręgierza, pod który należy stawiać obskurantów, i podpis: Giordano Bruno.

Od Stanisława Wocjana dowiedziałem się, że autorem tego listu był Marian Wawrzeniecki (1863—1943), wybitny malarz i działacz wolnomyślicielski, pierwszy Polak, który pojechał do Noli tylko po to, żeby na własne oczy obejrzeć miasto, w którym urodził się Bruno. Na list „Bruna" odpowiedział w imieniu redakcji założyciel i redaktor naczelny „Myśli Niepodległej", Andrzej Niemojewski, następującym wierszem:

> Zrobiło się w Redakcji jutrzenkowe rano,
> gdy nadeszło Twe pismo, czcigodny Giordano!
> Ktokolwiek w progi naszej Redakcji przybieża,
> z podziwem na rysunek spogląda pręgierza.
> *Eroici furori* Twoje nas zapalą.
> może Polska znów błyśnie dawną ducha stalą
> i trącając idei wielką dominantę,
> urządzi *Spaccio della Bestia Trionfante!*

Nie jest to arcydzieło poezji, ale na uwagę zasługuje fakt, że w ośmiu linijkach znalazło się wiele treści. W pierwszej połowie wiersza zawarta jest informacja o tym, że redakcja otrzymała list z podpisem Bruna i rysunek, który wszyscy podziwiają, a w czterech ostatnich linijkach udało się Niemojewskiemu nie tylko wyrazić główną ideę pisma: dążenie do uwolnienia Polski od klerykalizmu, ale również umieścić w wersji oryginalnej tytuły dwóch włoskich dialogów Bruna: *O bohaterskim entuzjazmie* i *Wypędzenie triumfującej bestii*. „Triumfującą bestią" jest w tym wierszu klerykalizm.

W 1910 roku ukazał się poemat późniejszego przywódcy wolnomyślicieli polskich, Teofila Jaśkiewicza (1883—1952), pt. *Giordano Bruno*. W poemacie tym wspomniany jest Kopernik, który przed Brunem „ruszył Ziemię z posad" i utorował w ten sposób drogę jego idei „niezliczoności słońc, ziem, gwiazd i mgławic". Jest też autentycznie renesansowa myśl o krążeniu materii:

> Dziś tu okuty w kajdanach i w lochu —
> A jutro z mego rozwianego prochu
> Będą się nowe rodzić organizmy,

i renesansowy panteizm („Bóg jest przyrodą i istotą bytu! Mamy go w prawach natury"). Biorąc jednak pod uwagę stosunkowo duże rozmiary tego poematu, mogłoby tej filozofii być więcej.

W roku 1918 opublikował w poznańskim „Zdroju" swój poemat pod takim samym tytułem (*Giordano Bruno*) inny polski wolnomyśliciel, Paweł Hulka Laskowski (1881—1946). Poemat liczy 120 linijek i pomyślany jest jako wypowiedź Bruna. W poemacie tym pojawia się myśl o „nieskończoności światów" i o „bohaterskim szale" (*eroico furore*). Autor daje własną

interpretację występującej w filozofii Bruna „duszy świata":

Wiekuiste prawo
Jest duszą świata, a treść tego prawa,
Że to, co w zmiennej powstało godzinie,
Jako kształt minie,
Ale istota — zostawa.

W przeciwieństwie do tych autorów, którzy akcentowali panteizm Bruna, Hulka Laskowski podkreśla jego przekonanie o historycznym charakterze religii:

Wiem, jak się rodzą i konają bogi.

W zakończeniu pojawia się interesująca myśl autora, „wczytana" przez niego w filozofię Bruna:

Odchodzę
Tam, skąd przyszedłem, w mrok, co tworzy Słońca,

korespondująca z początkiem wiersza:

Za mną jest cisza. Drzemią w niej pioruny
Jutrzejszych burz.

W roku 1919 opublikowała dwa sonety o Brunie tłumaczka jego wierszy, Julia Dickstein Wieleżyńska (1881—1943), jeden pt. *Na Campo dei Fiori*, drugi pt. *Giordano Bruno*.

Wiersze te mogą się podobać, ale Bruna w nich mało. W pierwszym sonecie zawarta jest myśl, że męczeństwo Prometeuszów budzi w nas większy żal niż męczeństwo świętych. W drugim autorka przedstawia główną myśl Bruna: o nieskończoności wszechświata i niezliczonej wielości światów.

Następna pozycja pochodzi z Argentyny. Wydany w 1936 roku w Buenos Aires poemat pt. *Chaos zwyciężony. G. Bruno, mędrzec, filozof i poeta* liczy 68 li-

nijek, napisany został w języku hiszpańskim. Autorem był J. M. A. Perez Lobato. Cały wiersz jest próbą odtworzenia ostatniego przemówienia Bruna, skierowanego do sędziów tuż przed egzekucją.

Decydujcie! Na czym polega moja zbrodnia [...]
Oskarżacie mnie, dobrze wiedząc, że nie popełniłem
żadnego przestępstwa [...]
Ale na tym samym placu, gdzie zapalacie dla mnie stos,
Historia postawi mi jutro pomnik.

„Zepsutej nauce", opartej na dogmatach i mitach, przeciwstawia Bruno „wieczną księgę Wszechświata" i zapowiada, że ludzie zastąpią *Biblię* nauką, kościoły — szkołami, wiarę — rozumem. To rozum „przekształca człowieka z prochu w twórcę" (*convierte al hombre de polvo en creador*).

Wolę tysiąc razy mój los od waszego losu,
bo śmierć za to, za co umieram, nie jest śmiercią;
umierać w taki sposób jak ja, to jest życie prawdziwe,
natomiast wasze życie jest w rzeczywistości śmiercią.

Sędziowie uważają Bruna za „ateistę", więc Perez Lobato wkłada w usta „Bruna" własne rozróżnienie:

Precz z Bogiem wojen, z Bogiem z góry Synaj!
Ale chwała Bogu myślenia, Bogu sumienia,
temu Bogu, który żyje we mnie,
który ożywia ogień, światło, ziemię i wiatr.
Bogu prawdy i sprawiedliwości.

Wiersz jest napisany z temperamentem, o czym świadczy choćby użycie 60 wykrzykników. Ale filozofii Bruna (poza przytoczoną wyżej myślą o życiu i śmierci) jest w tym wierszu niewiele.

Nad wszystkimi omawianymi dotąd wierszami o Brunie góruje zdecydowanie poemat Janiny Brzostowskiej

pt. *Giordano Bruno*, wydany w 1953 roku. Składa się on z 25 części, liczących łącznie 738 linijek. Autorka opisuje całe jego życie: dzieciństwo, młodość, pobyt w klasztorze, pierwszy proces, pobyt w Genewie, Tuluzie, Paryżu, Londynie i Oksfordzie, w Pradze i Frankfurcie, więzienie w Wenecji i Rzymie, proces i śmierć na stosie. Wykorzystując dialogi Bruna i akta procesu autorka daje interesującą i rzetelną informację o najważniejszych faktach z życia Bruna, m.in. wspomina o tym, że w Oksfordzie Bruno brał udział w dyspucie w obecności polskiego posła, wojewody Olbrachta Łaskiego. Pojawiają się w tym poemacie tytuły dzieł Bruna: *Uczta popielcowa*, *O bezmiarze świata;* przytaczane są w cudzysłowie lub w parafrazie fragmenty wierszy Bruna.

Szczególnie piękne są w tym poemacie opisy miast:

Nola

Na listkach srebrnych oliwek
i na strumienia kaskadach
słońce tysiączne wzory
z blasków i cieni układa.

Genewa

która nad Lemanem
przyklękła jak kobieta, gdy nabiera dzbanem
wodę czystą, przejrzystą.

Tuluza

Wiankami konwalii
podchodzi las pod sady Tuluzy... Złotawy
pierwszej zieleni obłok otula konary...
Usiadł Bruno pod drzewem [...]
Na wszystkie gałązki szumiące,
na listki wszystkie kładzie blask wiosenne słońce.

Rzym

Obudziła się rzymska wiosna,
w kwiaty stroi się jak na wesele,
pochylona nad krzewem tarnin
puchem gniazda ptasie wyściela [...]
Wieczne miasto
wyrasta ponad inne miasta ziemi
swą triumfalną sławą — i nie gasną
blaski antycznej jego piękności. Tu, w cieniu
tych murów, przeszedł może Michał Anioł?
Może Rafael w zadumie przystanął?

W tej scenerii pokazane jest życie Bruna. A jego dzieła? Autorka podkreśla ich renesansowy charakter:

Gdy po średniowiecza
ciemnych księgach do ręki weźmiesz jego dzieła,
to jakbyś nagle ujrzał rozkwitły barwami
obraz włoskiego mistrza, który wraca radość
zgaszoną przez ponure, okropne widziadła,
lub z piekła, w którym wyją potępieńców stada,
wszedł w słoneczny Petrarki kraj.

Prawidłowo eksponuje centralne miejsce Kopernika w myślach Bruna, cytując fragment wiersza, który Bruno napisał po łacinie ku czci Kopernika:

Niska nikczemność wieku ciemnoty nie tknęła
jego umysłu [...] kładł fundament pod wiedzę potomnych.

Z filozofii Bruna autorka na pierwsze miejsce — i słusznie — wysuwa myśl o nieskończoności wszechświata i wielości światów:

Właśnie wtedy teorię swą Bruno wyłożył
o gwiazd milionach, w przestrzeń najdalszych przestworzy
pędzących, o wspaniałych tak, jak nasze, słońcach,
w niezmierzonych obszarach ogniem gorejących.

Wszystkie są — twierdził — z jednej substancji, i życie
nie tylko ziemię szatą różnolitą zdobi,
bowiem i na planetach, i wszędzie w wszechświecie
materia źródło życia kryje sama w sobie.

Po raz pierwszy w wierszach o Brunie pojawia się renesansowe pojęcie materii, o którym Marks pisał w *Świętej rodzinie*: „Materia w swym poetycko-zmysłowym blasku uśmiecha się do całego człowieka". Brzostowska dodaje do uśmiechu śpiew:

Śpiewają ptaki w gąszczu ukryte. Ich głosem
[...] materia śpiewa! Jakże czysto
wznoszą się frazy dźwięków, lekkie i strzeliste,
nie tknąwszy liści, nawet nie strąciwszy rosy...

Niewiele jest w tym poemacie filozofii Bruna — wyraźnie przesłania ją opis życia Bruna — ale to, co z tej filozofii pokazała Brzostowska, zostało przez nią wybrane z wyjątkową trafnością. Sporządzony został szkic wydobywający z filozofii Bruna to, co najbardziej istotne i charakterystyczne, a jednocześnie nie sprowadzający się do powtarzania tego, co znane. Myśl Bruna — przekładana na indywidualny język poetycki Brzostowskiej — została trafnie dopełniona i rozwinięta.

Zaraz po Brzostowskiej wkroczył do akcji Leopold Staff (1878—1957) wierszem pt. *Giordano Bruno* (1954), liczącym wprawdzie tylko osiem linijek, ale mającym duże znaczenie jako poetyckie podsumowanie silnych związków łączących całość twórczości Staffa z renesansową filozofią i renesansową postawą wobec życia. Wiersz powstał niewątpliwie w związku z uznaniem roku 1953 za rok Odrodzenia. Staff orientował się, że Bruno jest centralną postacią tej filozofii, a więc że przede wszystkim należałoby „uczcić" Bruna; ale jak?

Jak uczcić nam Giordana Bruna
I jego wiekopomne dzieło,
Gdy na to trzeba by pioruna,
By światem godnie znów wstrząsnęło.

Rozważcie, czy też macie sami
Dość żaru w sercu, ognia w głosie,
Bo on się uczcił płomieniami,
Którymi odział się na stosie.

Gdyby ten wiersz rozpatrywać w sposób wyizolowany z kontekstu — z tego kontekstu, którym jest całość twórczości poetyckiej Staffa — wówczas budziłby on niedosyt brakiem treści filozoficznej. Wystarczy jednak przypomnieć takie wiersze Staffa, jak *Przychodzi do mnie nocą*, *Sen na skrzydłach zmierzchu*, *Dzieciństwo*, *Dyskobol ziemi*, *Sprzeczność*, *Jeńcy Michała Anioła* i przede wszystkim *Hymn do barw*, żeby zrekonstruować te treści filozoficzne, które Staff czerpał z filozofii Bruna, wybierając z niej określone wątki. Centralną kategorią tej renesansowej filozofii Staffa, którą on sam określał nazwą „religii światła i barwy", było

otchłanne piękno wszechświata.

Filozofię tę charakteryzowała przede wszystkim „wielka i święta miłość" Staffa „dla wszystkiego, co przestwór pięknością wypełnia", i skłonność do poetyckiej deifikacji przyrody:

Drzewa, chmury, rzeki, góry toż to wszystko bogi,

a przede wszystkim stanowcze odrzucenie chrześcijańskiej pogardy dla człowieka jako istoty skażonej grzechem. Godność człowieka polega, we-

dług Staffa, na rozumianej przez niego w sposób renesansowy autokreacji:

Stary Boże [...]
Nie masz nade mną mocy już [...]
Bo mnie poczucie sił mych, których nie ukrócisz,
Naucza, żeś największe kłamstwo rzekł na ziemi
Potędze: „Prochem jesteś i w proch się obrócisz"!
Więc odchodzę od Ciebie, dawny, stary Boże!...
Samemu sobie zdany, dziś sam siebie tworzę!

Po Brzostowskiej i Staffie napisano jeszcze kilkanaście wierszy o Brunie, ale nie wzbogaciły one poetyckiego portretu Bruna o treści związane z jego filozofią.

Do postaci Bruna jeszcze wrócimy w drugiej części tej książki, gdzie będzie mowa o sztychach, rysunkach, obrazach i posągach wyobrażających Bruna, a teraz przejdźmy do wierszy o filozofie, którego losy były pod wieloma względami podobne do losów Bruna.

§ 16. WIERSZE O VANINIM

Giulio Cesare Vanini (1585—1619) urodził się w Taurisano na Półwyspie Salentyńskim w południowej Apulii. Studiował prawo, filozofię, nauki przyrodnicze, medycynę i teologię w Neapolu i Padwie. Był karmelitą, ale w konflikcie politycznym pomiędzy papieżem a Republiką Wenecką opowiedział się po stronie Republiki. W 1612 roku uciekł z Włoch do Anglii, a w 1614 po 49 dniach pobytu w angielskim więzieniu uciekł z Anglii do Flandrii. Od roku 1615 przebywał we Francji, gdzie opublikował dwie książki: *Amfiteatr* (1615) i dialogi *O zdumiewających tajemnicach*

Przyrody Królowej i Bogini śmiertelnych (1616). W miesiąc po ukazaniu się dialogów Sorbona odkryła w jego książce ateizm i wydała wyrok potępiający. Vanini musiał uciekać z Paryża i ukrywał się w różnych miastach Francji pod zmienionym imieniem i nazwiskiem jako Pompeo Usiglio, ale nie potrafił i nie chciał ukrywać swoich prawdziwych poglądów. Aresztowany 2 sierpnia 1618 roku skazany został na śmierć za ateizm. Wyrok został wykonany 9 lutego 1619 roku w Tuluzie.

Pierwsze wiersze o Vaninim zostały napisane przez jego przyjaciół jeszcze za jego życia i zostały wydrukowane w jego książkach: pięć wierszy łacińskich w *Amfiteatrze* i dwa (jeden łaciński, drugi grecki) w dialogach.

Imiona Vaniniego zachęcały do porównywania go z Juliuszem Cezarem, a to, że był filozofem — do porównywania go z Arystotelesem. Tak więc nadworny lekarz królowej Marii Medyceuszki, Jean Gontier, pisał:

Orężem pokonał niegdyś Juliusz Pompejusza,
Nasz Cezar pokonał Arystotelesa swoim talentem.
Szczęście i wojsko dały sukces Juliuszowi,
Nasz Juliusz Cezar zwyciężył jedynie potęgą swego umysłu.
A jak talent przewyższa rozszalały oręż,
Tak nasz Cezar przewyższa Cezara chwałą.

Podobne zestawienia Vaniniego z Juliuszem Cezarem znalazły się w wierszach, które napisali Vitalis Carles, Gabriel de Prades i ktoś podpisujący się inicjałami F. V. Natomiast Jean Scheffer zwrócił uwagę na tytuł dzieła i zestawił książkę Vaniniego z rzymskimi amfiteatrami, w których toczyły się walki gladiatorów. One były „amfiteatrami śmierci", natomiast dzieło Vaniniego jest „amfiteatrem życia".

G. Ponzi: Projekt okładki do *Ostatniej nocy Vaniniego*

Treść dialogów Vaniniego stała się przedmiotem epigramu napisanego w języku greckim. Autorem był doktor medycyny, Ponce Prévost z Taraskonu:

Do najjaśniejszego i najuczeńszego
Pana Juliusza Cezara Vaniniego,
najsławniejszego doktora teologii,
prawa i filozofii

Ani Arystotelesa Wielkiego, ani Platona
Nie czcisz już więcej, Hellado, nowego bowiem mędrca
Wydała na świat Italia.
Oto sławny Cezar, Vanini otwiera przed nami
Skarbiec Natury przynosząc przyczyny, ruchy, początki
Tysięcy niezwykłych zjawisk, tych, które kryje w sobie
Kosmos o urzekających kształtach. A korzyść największa
Z tak wspaniałego skarbu to wiedza, że Przyroda
Jest Stworzycielką wszystkiego.

Pierwsze z tych trzech zdań w sposób barokowy stawia Vaniniego ponad Platonem i Arystotelesem, dru-

gie zawiera typowo renesansową myśl o pięknie świata (*kósmos aglaómorfos*), a trzecie, najważniejsze, podkreśla ateistyczny sens filozofii Vaniniego: nie ma w niej Boga; miejsce Boga Stwórcy zostało przywrócone Przyrodzie jako „Stworzycielce wszystkiego". Dzięki temu greckiemu epigramowi jaśniejszy staje się sens użytego w tytule dialogów wyrażenia: *Natura Dea*. Natura nie jest dla Vaniniego jedną z wielu „bogiń", ale jako *pas archégonos* stanowi centralną kategorię konsekwentnie ateistycznej wizji świata.

Przed tekstem tych samych dialogów znajduje się jeszcze drugi wiersz, w języku łacińskim, którego autorem był również doktor medycyny, paryżanin, Grégoire Certain. Wiersz liczy 38 linijek, z których jednak 14 pierwszych dotyczy nie Vaniniego, lecz arystokraty, któremu Vanini zadedykował dialogi; był nim marszałek François de Bassompierre (1579—1646), faworyt królowej Marii Medyceuszki.

Najważniejszy fragment tego wiersza zawiera niezwykle głęboką myśl o stosunku Vaniniego do tradycji.

[Vanini] badając naturę wszechświata,
ujawnił to, co było głęboko ukryte w jego wnętrzu,
wydobył na światło dzienne to,co kryły w sobie
mroczne groty Heraklita.
I tak jak Tytan wschodzi na niebo,
gdy zblednie światło jego zachodzącej za horyzont siostry,
i karmi swoim światłem blednące gwiazdy,
Vanini, sam jeden, użycza swego bogactwa wszystkim
i rozjaśnia swoim własnym światłem
tonące w mroku nocy dzieła, będące pomnikami dawnych pisarzy
usuwając swoją sztuką tę mgłę, w którą były spowite.
Wielki interpretator Arystotelesa,
Sokratesa i innych starożytnych mędrców
usuwa gęste chmury i mroki,

obnaża myśl ukrytą w ich dziełach
i sprawia swoją własną sławą, że księgi ich jaśnieją teraz
nowym blaskiem.

W poprzednich wierszach zestawiono Vaniniego z Platonem, Arystotelesem i Juliuszem Cezarem, tu Certain zestawia Vaniniego z Wergiliuszem i Horacym, przypisując mu podobną moc „unieśmiertelniania" innych ludzi:

Skoro więc, panie Bassompierre, imię twoje i sława twoja
zostały zapisane w księgach Vaniniego, których nie zniszczy
czas,
możesz być zupełnie pewien, że wiecznie żywy i trwalszy nad
spiż
pozostaniesz na zawsze w pamięci wszystkich narodów.

Następny wiersz, w którym pojawia się nazwisko Vaniniego, pochodzi z roku 1673 i został umieszczony w książeczce upamiętniającej zasługi teologa protestanckiego, Johanna Müllera (1598—1672) w zwalczaniu ateistów, nazwanych w tym wierszu „rodem, który idzie za sztandarami swojego Vaniniego" (*gens, quae sequitur vexilla sui Vanini*). W XVII wieku Vanini był uważany za przywódcę wszystkich nowożytnych ateistów; nazywano go „Cezarem ateistów", „orłem ateistów", „Homerem ateistów", „ministrem Lucyfera". Autorem wiersza był doktor teologii, Johann Adam Scherzer (1628—1683).

Na 276 pozycji z XVII wieku, w których znalazłem wzmianki o Vaninim, prawie wszystkie pisane są z pozycji wrogich Vaniniemu i ateizmowi. Do nielicznych wyjątków należy poeta angielski, John Oldham (1653—1683), który miał odwagę napisać w jednym ze swoich wierszy:

Przeklęty święty Vanini, pójdę Twoim śladem!

W oryginale angielskim: *Blessed Saint Vaninus, I shall follow thee!*

Powróćmy jednak do wspomnianego przed chwilą wrocławianina Müllera, który w swoim *Ateizmie zwyciężonym* (*Atheismus devictus*) nie tylko sporo pisał o Vaninim, ale także zamieścił jego złośliwą karykaturę, o której będzie mowa w drugiej części tej pracy. Otóż w drugim wydaniu tej książki (1685), w kilkanaście lat po śmierci autora, dodano kilka łacińskich wierszy o Müllerze. Autorem jednego z nich był młodszy brat zmarłego, pastor Caspar Müller. W wierszu tym na uwagę zasługuje tylko to, że wymienieni zostali — jako czterej najwięksi wrogowie religii chrześcijańskiej: Porfiriusz, Celsus, Lukian i Vanini. W drugim wierszu, którego autorem był syn zmarłego, pastor Hieronim Müller, wymienionych zostało 15 wrogów religii, między innymi spośród starożytnych: Anaksagoras, Teodor Ateista z Cyreny, Lukian, Celsus, Porfiriusz i cesarz Julian, z włoskiego Odrodzenia: Poliziano, Machiavelli, Cosmo Ruggieri i Vanini, a prócz tego, spośród najwyższych dostojników Kościoła katolickiego: papież Leon X i kardynałowie Pietro Bembo i Jacques Davy du Perron. W tamtych czasach katolicy i protestanci wzajemnie oskarżali się o ateizm.

W roku 1701 w zbiorze prac pod tytułem *Anabaptisticum et Enthusiasticum Pantheon* opublikowana została w języku niemieckim krótka wierszowana historia herezji, w której na czołowym miejscu zostali wymienieni obok siebie: Spinoza i Vanini. W roku 1718 o Vaninim, jako o wrogu Kościoła, pisze poeta śląski, Johann Christian Günther (1695—1723) ze Strzegomia.

Jak w XVII wieku dla Oldhama, tak w końcu XVIII wieku dla Fryderyka Hölderlina (1770—1843) Vanini jest „człowiekiem świętym" (*heiliger Mann*). Hölderlin napisał ku jego czci piękny wiersz liczący 12 linijek,

w którym wyrażał żal, że spalony na stosie myśliciel nie powrócił z nieba na ziemię, żeby ukarać tych świętokradców, którzy skazali go na śmierć. W zakończeniu wiersza pisze Hölderlin o „świętej Naturze", którą Vanini tak bardzo kochał i która — nie zważając na czyny ludzi — przyjmuje na wieczny odpoczynek z jednakową obojętnością prochy świętego myśliciela i jego katów. 30 czerwca 1798 roku Hölderlin wysłał swój wiersz Fryderykowi Schillerowi w nadziei, że zostanie on wydrukowany w „Musenalmanach". Ale Schiller schował wiersz Hölderlina do szuflady. W rezultacie *Vanini* ukazał się w druku z dość poważnym opóźnieniem, wynoszącym 93 lata (tzn. w roku 1891). Do wiersza tego jeszcze powrócimy w trzeciej części tej książki, ponieważ w roku 1914 posłużył on jednemu z kompozytorów do sporządzenia „dźwiękowego portretu" Vaniniego.

W roku 1800 ukazała się w języku niemieckim anonimowa książka pod tytułem *Sophophone, czyli opis prześladowań wybitnych filozofów*. Tekst został poprzedzony wierszowanym listem *Do przyjaciela Prawdy i Ludzkości*, w którym czytamy, że

> kapłani nieba ścigali Vaniniego
> trzymając w rękach pochodnie piekielne.

W roku 1879 poeta francuski Charles Leconte de Lisle (1818—1894) opublikował wiersz pt. *Całopalenie* (*Holocauste*), w którym powtórzył charakterystyczną legendę o tym, że w czasie tortur Vaniniemu wyrwał się z piersi okrzyk bólu: — O Boże!

— A więc przyznajesz, że Bóg istnieje — zawołał z triumfem inkwizytor.

— Nie! — odpowiedział Vanini. — To jest przecież tylko taki sposób mówienia (*ce n'est qu'une façon de parler*).

O *Lucyferze* (1876) Rapisardiego była już mowa przy wierszach o Brunie. Z innych włoskich wierszy warto wspomnieć o tym, który dnia 3 marca 1886 roku napisał Cosimo De Giorgi (1842—1922) do sławnego rzeźbiarza Eugenia Maccagnaniego (1852—1930), wyliczając sławnych Apulijczyków, których popiersia wyrzeźbił Maccagnani (m.in. Archytas z Tarentu, Antonio De Ferrariis zwany Galateo, Scipione Ammirato i Vanini). Wymienione popiersia znajdują się w Lecce, w parku Garibaldiego.

Dnia 10 marca 1913 roku założyciel Loży Masońskiej im. Vaniniego, poeta Niccolò Tommaso Portacci (1870—1956), napisał poemat ku czci włoskiego XVI stulecia (*Al Cinquecento Italico*), w którym sławi „plemię bohaterów Nauki i Sztuki". Nie odniosły skutku prześladowania. Mimo stosu na Campo dei Fiori doszło przecież wreszcie do zburzenia Bastylii, a 20 września 1870 roku wyłom w murach Porta Pia umożliwił patriotom włoskim zdobycie papieskiego Rzymu i zjednoczenie Włoch. Po opisie działalności Bruna Portacci sławi tego, który jest „dumą Apulii", ponieważ przejął z rąk Bruna pochodnię postępu i sprawił, że rozbłysła ona jeszcze wspanialej: „odkrył bowiem prawa rozwoju życia", torując drogę „geniuszowi Albionu" (Darwinowi). Dalej Portacci wyjaśnia, dlaczego Vanini w Tuluzie szedł z uśmiechem na śmierć. Nie odczuwał lęku, ponieważ wiedział, że jego myśl zatriumfuje. W ostatnich linijkach wiersza Portacci opiewa „Taurisano, maleńkie gniazdko tak wielkiego umysłu".

W roku 1912 napisał sonet *Do Vaniniego* (*A llu Vanini*) w dialekcie salentyńskim Enrico Bozzi (1873—1934). Vanini jest w tym sonecie identyfikowany ze swoim popiersiem z parku Garibaldiego w Lecce. Póki stoi nieruchomo, zostawiają go w spokoju, ale biada

mu, gdyby zmartwychwstał i chciał powiedzieć, co myśli o współczesnych. Natychmiast odcięliby mu język.

Na uwagę zasługuje dedykowany Vaniniemu — sonet z 1955 roku pt. *Taurisano*, w którym autor, Pantaleo Ingusci, wywołuje obraz złożony z pięciu następujących elementów: gaj pokręconych oliwek, portal „plebejskiego domu" Vaniniego, dobiegający z oddali szum morza, a na Słońcu Prawdy ociekający krwią nieskończony cień ludzkiej myśli. Mniejsza o to, że z Taurisano nie można usłyszeć szumu morza, bo znajduje się ono zbyt daleko, i że renesansowy pałac, w którym urodził się Vanini, nie był „domem plebejskim". Ważne jest przede wszystkim to, że środkami poetyckimi tworzony jest portret malarski, w którym wygląd człowieka zostaje zastąpiony przez symbolizujące go przedmioty.

I jeszcze dwa sonety, które w dialekcie salentyńskim napisał Nicola Giuseppe De Donno w 1969 roku. W pierwszym z nich akcja toczy się w roku 1619, w drugim — 350 lat później. Vanini „źle mówił o księżach" i budził w ten sposób umysły ludzkie z uśpienia, więc wzięto go na tortury i ucięto mu język. A dzisiaj ten „rewolucjonista, który oddał życie za wolność", przygląda się przedstawicielom władzy zebranym na jubileuszowej akademii ku jego czci i nie widząc istotnej różnicy pomiędzy nimi a tymi, którzy kiedyś skazali go na śmierć, ani pomiędzy dymem ze stosu a zapalanym dziś dla niego kadzidłem — milczy.

W drugiej połowie XIX wieku włoskie wiersze o Brunie i Vaninim wyrażały przekonanie, że oto właśnie nadeszło stulecie wyśnione i zapowiadane przez tych wielkich filozofów, społeczeństwo jest oświecone, wolne i sprawiedliwe. Minęło kilkadziesiąt lat i w wierszach o Brunie i Vaninim jest coraz więcej goryczy.

Państwo zbudowane przez burżuazję nie różni się tak bardzo od tego państwa, które było przedmiotem krytyki wielkich myślicieli Odrodzenia.

Kilka lat temu w Noli i w Taurisano słyszałem z ust prostych ludzi westchnienia: „Ach, gdyby teraz żył Bruno..." i „Ach, gdyby teraz żył Vanini..." Oni potrafiliby powiedzieć, co o tym wszystkim myślą. Wystąpiliby w obronie pokrzywdzonych. Zdemaskowaliby kłamstwa i obłudę. Wskazaliby właściwą drogę.

§ 17. WIERSZE O „PALLADZIE ŚLĄSKIEJ"

Wśród omawianych wierszy o filozofach nie powinno zabraknąć wierszy o kobiecie zajmującej się filozofią. Zbiór takich wierszy znalazłem w książce astronomicznej *Urania propitia*, wydrukowanej w Byczynie Śląskiej w 1650 roku. Znaczna część tego dzieła powstała w Polsce, ponieważ autorka, Maria Cunitia, Ślązaczka rodem ze Świdnicy, w ostatnich latach wojny trzydziestoletniej, pustoszącej „żelazem i płomieniami" ziemie śląskie, schroniła się przed działaniami wojennymi do klasztoru cystersek w Ołoboku, gdzie opiekę i dobre warunki do pracy naukowej zapewniły jej dwie Polki, kolejne przeorysze, Zofia Lubińska i Urszula Kobierzycka, wspominane z wdzięcznością w przedmowie do *Uranii*, napisanej przez męża autorki, matematyka i astronoma, Eliasza a Leonibus.

Przed właściwym tekstem *Uranii* trzynaście stron zajmują wiersze (14 w języku łacińskim i jeden sonet w języku włoskim), opiewające „wieku naszego wykształconą Palladę, Marię Kunicką, Ślązaczkę". Jeden z tych wierszy jest datowany: październik 1646. Na uwagę zasługuje fakt, że kilku autorów tych wierszy było pastorami. W okresie wojen religijnych Kunicka

przyjaźniła się zarówno z katolikami, jak z protestantami, a książkę swoją — o czym napisał w swoim wierszu Cyprian Kinner — adresowała do Niemców i do Polaków.

Z wierszy tych wyłania się interesujący portret uczonej. Przede wszystkim podziwiano jej osiągnięcia w zakresie astronomii, geometrii, trygonometrii, mechaniki i innych dyscyplin matematyczno-przyrodniczych, podkreślając, że zastosowała w swojej książce zupełnie nową metodę, której nikt przed nią nie stosował (*methodum viamque docendi, Artificis tritam nullius ante pede*). Metoda ta polegała na ogólnej charakterystyce obszarów badawczych, którymi zajmuje się astronomia; dzieliła je na cztery sektory i ustalała ich porządek: najpierw opis tego, co można zaobserwować na niebie, następnie geometryczne modele ruchów ciał niebieskich, dalej opis narzędzi astronomicznych i wreszcie „rachunek astronomiczny", którego rezultatem były „tablice" do użytku praktycznego. Z innego wiersza można się domyślać, że przy budowaniu tej metody pewną rolę odegrała doskonała znajomość logiki francuskiego filozofa, Piotra Ramusa, z którego nazwiskiem anagramowano jej nazwisko.

Imponowała autorom wierszy wielką wiedzą z zakresu medycyny oraz doskonałą znajomością języków, między innymi niemieckiego, łaciny, francuskiego i polskiego. W kilku wierszach podziwiano ją jako malarkę i hafciarkę; zachwycano się jej śpiewem i grą na lutni. Była piękna, miała śnieżnobiałe ręce i dźwięczny głos. Podkreślano, że mąż bardzo ją kocha.

Cyprian Kinner przewidywał w swoim wierszu, że napisana przez Kunicką książka „umieści jej imię pomiędzy najjaśniejszymi gwiazdami w pobliżu tronu Kasjopei i rozsławi nie tylko jej ojczyznę, ale również jej płeć". Inni autorzy również zwracali uwagę

przede wszystkim na to, że dzieło astronomiczne zostało napisane przez kobietę. Uważano to za coś niezwykłego. Ale Benjamin Ducius wyliczył w swoim wierszu 33 inne kobiety, które wniosły coś do kultury. Nie wszystkie potrafię zidentyfikować, ale w każdym razie jest wśród nich królowa Saba, która prowadziła z Salomonem uczone rozmowy „o przyczynach rzeczy, o cudownych własnościach ziół, drogich kamieni i drzew, o naturze ptaków, ssaków i potworów morskich"; Aspazja z Miletu, która uczyła Peryklesa filozofii i retoryki, a później została jego małżonką; filozofka Arete, która po śmierci swego ojca, Arystypa, stanęła na czele szkoły cyrenaików; filozofki Theano i Dama ze szkoły pitagorejskiej; Safona, Praksilla, Telesilla, Myrthis z Anthedonu, Lokryjka Nossis, Korinna z Tanagry i inne poetki greckie; matka Grakchów Kornelia; małżonka Lukana, Argentaria Polla, która po śmierci męża dokończyła jego poemat o bitwie pod Farsalos; uczone chrześcijanki: Sulpicja, Falconia, Hortensja, Klaudia, Marcella; Angela Nogarola; Olimpia Morata; Anna Maria Schurmann; królowa angielska, Elżbieta.

W jednym z wierszy pastor Constantinus Ringius z Byczyny z pewnym niepokojem obserwuje prace astronomów. Pisze o zuchwałości rodu ludzkiego (*audax gens humana*), który posuwa się zbyt daleko chcąc zbadać wszystko; szczególną zuchwałością odznacza się profesja astronomów (*astronomum audax genus*) obliczających ruchy Ziemi. Widać w tym aluzję do teorii Kopernika, która wbrew *Pismu Świętemu* poruszyła z posad Ziemię. W innym wierszu ten sam pastor posuwa się jeszcze dalej: przypomina, że Augustyn postawił niegdyś zuchwałe pytanie, czym zajmował się Bóg przed stworzeniem świata, i dodaje wymyśloną przez siebie odpowiedź: — Budował piekło dla tych,

którzy zadają takie pytania. Była to „życzliwa rada" dla autorki, aby w swoich „niekobiecych" badaniach nie przekraczała granic wyznaczonych nauce przez religię.

Oprócz wierszy „normalnych" są w tym zbiorze także anagramy (siedem anagramów nazwiska: Maria Cunitia, m. in. *Ini mira: vacat; I Urania; micat!; A mira vi canit; Uranica a miti; Rami via canit; I, vincit amara* itd.), jest kunsztowny akrostych, w którym linijki nieparzyste zaczynają się od liter: M, A, R, I, A, a parzyste od liter: Cu, Ni, T, I, A (a tekst mówi o siedmiu cudach świata, do których „śląska Pallada" dodała ósmy cud, swoją książkę, stając się dzięki temu godna, aby ją opiewali Hezjod, Wergiliusz, Horacy i Homer), jest także chronostych, w którym wyróżnione litery:

septeMbrIs ter nona DIes Vt reXerat ortVs;
eXCVsae VranIae en sat bene fInIt opVs,

wskazują na datę druku: M+D+C+XX+VVVVV+ +IIIII=1650. Autorem tych poetyckich łamigłówek był pastor Samuel Pollucius z Byczyny.

§ 18. W BRAZYLIJSKICH „OGRODACH AUGUSTA COMTE'A"

Pozytywizm dość powszechnie uważany jest za przeciwieństwo romantyzmu i jeżeli komuś romantyzm kojarzy się z uczuciem, wyobraźnią, poezją, to z pozytywizmem będzie łączyć trzeźwość zdrowego rozsądku i chłód prozy. Dla rozbicia tych stereotypów warto przypomnieć to, co w jednym ze swoich sonetów pt. *Zapach kwiatów* napisał pozytywista brazylijski, Joaquim Martins Fontes (1884—1937):

Sam rozum nie wystarcza [...]
Trzeba jeszcze koniecznie czegoś więcej [...]
Trzeba Uczucia, ponieważ z serca rodzi się Myśl [...]
Ile czystej poezji, ile piękna zawiera w sobie Pozytywizm! [...]
A jeśli chodzi o liryzm,
Nikt nie miał go w sobie tyle, co Auguste Comte!

Tę samą myśl powtórzył w sonecie pt. *Wiosna*:

Doktryna pozytywizmu jest Czystą Poezją!

a w wierszu pt. *Do największego z filozofów* napisał, że twórca pozytywizmu

Auguste Comte był pierwszym romantykiem.

W każdym razie nie ulega wątpliwości, że Auguste Comte (1798—1857) był tym filozofem, który najbardziej fascynował i pobudzał wyobraźnię brazylijskiego poety. Rezultatem tej fascynacji była książka (w języku portugalskim) pt. *W ogrodach Augusta Comte'a*, wydana w Rio de Janeiro w 1938 roku. Zawiera ona 81 wierszy (przeważnie sonetów), które wszystkie razem składają się na „poetycki portret" twórcy pozytywizmu. Dotyczy to nie tylko kilkunastu wierszy, w których — w tytule lub w tekście — wymienione jest nazwisko tego filozofa. Również wiersze pod takimi tytułami, jak *Moja matka*, *Arystoteles* czy *Królowa Anielska* są istotnymi elementami tego portretu, ponieważ stanowią rozwinięcie poszczególnych myśli Comte'a.

Martins Fontes jest typowym hagiografem, dla którego Comte jest nie tylko „największym z filozofów" i „twórcą Religii, którą można udowodnić", ale również „świętym" i „archaniołem". Warto przytoczyć

fragment wiersza pt. *Notatka o dziele i o życiu Augusta Comte'a*, oparta na relacji jakiegoś Anglika, który odwiedził filozofa w jego paryskim mieszkaniu (rue Monsieur-le-Prince 10):

Auguste Comte

Nie, to nie był profesor [...]
To był Kapłan, boski Apostoł nowej religii [...]
To był Archanioł [...]
Największy Człowiek z całej Ludzkości,
Jedyny o tak wielkiej wiedzy i jedyny o tak wielkiej świętości,
A przy tym o takiej prostocie, że wydawał się
Świętym Franciszkiem z Asyżu.

Podobnie w sonecie pt. *Auguste Comte na łożu śmierci*:

Śpi w spokoju anielskim. Śpi. Śpi. [...]
W profetycznym misterium
Z jego twarzy Archanioła, głęboko uśpionej,
Bije światło wiekuistej glorii.

Nie tylko wszystkie słowa wypowiedziane przez Mistrza są nieomylną prawdą, ale świętością staje się wszystko, co go otaczało. Na przykład wspomniane przed chwilą mieszkanie Comte'a w Paryżu jest traktowane przez poetę jak „świątynia" (*templo*), a trzy kobiety, które kochał jego Mistrz, stają się Trójcą świętą (*trindade*): córka — Sophie Bliaux, matka — Rosalie Boyer, i ukochana — Klotylda de Vaux, identyfikowana z Poezją.

„Prorokiem" Nowej Religii był według brazylijskiego poety jeden z najbardziej reakcyjnych filozofów katolickich, Joseph de Maistre (1753—1821), ponieważ na dwa lata przed narodzinami Comte'a sformułował alternatywę: albo chrześcijaństwo zostanie odmłodzone, albo zostanie stworzona nowa religia. I wkrótce potem urodził się Comte, twórca religii pozytywistycznej.

Najwięcej zwolenników religia pozytywistyczna miała i ma do dzisiejszego dnia w Brazylii. W 1876 roku powstał w Brazylii Związek Pozytywistów, który w roku 1881 przekształcił się w Kościół i Apostolat Pozytywistyczny w Brazylii, na którego czele stanął Miguel Lemos (1854—1917). Po Lemosie głową Kościoła Pozytywistycznego został Raimundo Teixeira Mendes (1855—1927)). O każdym z tych filozofów Martins Fontes napisał sonet.

Religia pozytywistyczna nazywana była „ateistycznym katolicyzmem" jako eklektyczne połączenie ateizmu z mariolatrią. Zobaczmy, jak te dwa elementy godzi ze sobą Martins Fontes.

Najbardziej ateistycznym utworem brazylijskiego

poety jest poemat *Prometeusz*, będący swobodną parafrazą fragmentów Ajschylosa. Prometeusz nazwany jest w tym poemacie „bluźniercą" (*blasfemador*) i „herosem ateistą" (*Heroe Atheu*). W poemacie tym mówi Prometeusz:

> Przepowiadam, że wszyscy bogowie poumierają,
> A miejsce bogów zajmie Człowiek.
> *(Prognostico, adivinho: os Deuses morrerão,*
> *E o Homem ascenderà).*

Motto do tego poematu — w języku łacińskim — brzmi: *Extinctis Diis, Deoque, successit Humanitas*! (Kiedy bogowie i Bóg umrą, miejsce ich zajmie Ludzkość!). W innym wierszu wyjaśnia, że nie chodzi o Ludzkość taką, jaka jest ona obecnie, ale o Ludzkość przeistoczoną, „unadczłowieczoną" (*A Humanidade transfigurada, superhumanizada*), zjednoczoną w jeden „kolektyw" (*collectividade*) dla wspólnego, solidarnego, potężnego działania (sonet *W jedności siła*).

Kult Ludzkości jest połączeniem kultu wielkich ludzi (filozofów, uczonych, poetów, kompozytorów, polityków, wynalazców, inżynierów, świętych) z kultem kobiecości, a zwłaszcza z kultem Matki. Jest rzeczą charakterystyczną, że w wierszach brazylijskiego poety nie występuje ani razu słowo Ojczyzna (*patria*). Zostało ono zastąpione przez Matczyznę (*nossa Matria*), oznaczające zarówno Ludzkość, jak Brazylię.

Pisząc sonety o własnej matce *(Minha mai)*, Martins Fontes czyni to jako wyznawca pozytywistycznej religii Comte'a. Nie wspomina więc o indywidualnych cechach swojej matki, ale pisze o Matce w ogóle. Podobny charakter ma wiersz *Bimbim, nasza matka Murzynka*. Zaczyna się od przypomnienia, że Auguste Comte „był pierwszym na świecie obrońcą Czarnej Rasy", następnie mówi o tym, jak wiele rasie mu-

rzyńskiej zawdzięcza Ludzkość, a zwłaszcza Brazylia, ponieważ „my wszyscy w Brazylii mieliśmy naszą czarną Nianię, która nas układała do snu". W zakończeniu wspomniany jest „bohater i święty, Toussaint Louverture" (1743—1803), przywódca powstania niewolników murzyńskich przeciwko francuskim władzom kolonialnym w 1791 roku.

Organiczną część pozytywistycznego kultu Kobiety stanowi katolicki kult Marii. Martins Fontes cytuje św. Bernarda, św. Anzelma, Dantego, wspominając, że również wolnomyśliciel Pierre Joseph Proudhon wyrażał się z najwyższym szacunkiem o ideale Marii jako symbolu Macierzyństwa. Utożsamiając Marię z Matką w ogóle, z Macierzyństwem, z Kobiecością, z Ludzkością poeta akceptuje katolickie określenia Marii, takie jak „wieża z kości słoniowej", „brama niebios", „róża mistyczna", „ucieczka grzesznych", „pocieszycielka strapionych", ale w sonecie *Królowa Anielska* odcina się od wszystkich religii, wspominając, że „zwłaszcza religia katolicka była okrutna".

Symbol Matki służy poecie również do przeciwstawienia pozytywizmu tym religiom, które głoszą pogardę dla „ziemi", umieszczając cel człowieka poza światem, w „niebie". W wierszu pt. *Lazur* pisze:

> Błogosławiona bądź, moja Matko, Ziemio,
> nasza kolebko i nasze mauzoleum...
> Jesteś dla nas lepsza od Nieba.

Ludzkość jest dla poety „dynamicznym łańcuchem istot żywych i zmarłych". Pozytywistyczny kult zmarłych splata się w jego wierszach z portugalskim „saudosizmem" — kierunkiem literackim zbliżonym do młodopolskiego neoromantyzmu. Nazwa tego kierunku pochodzi od słowa *saudade*, będącego portugalskim odpowiednikiem młodopolskiej „tęsknoty". Martins Fon-

tes ma bowiem nie dwie, lecz trzy „ojczyzny" („matczyzny"): jedną jest Brazylia, drugą Francja — jako kraj, w którym narodził się pozytywizm, ale trzecią ojczyzną jest Portugalia, w której narodziła się *lingua camoniana*, język Camoensa, ten język, w którym Martins Fontes myśli i „eksterioryzuje się" (*em que me externo*), język, w którym pojawiają się „eksterioryzacje jego własnych myśli" (*exteriorizaçao do proprio pensamento*). Otóż „mistycznym kwiatem" tego właśnie języka jest tajemnicze słowo *saudade* o nieuchwytnej treści, ale wreszcie znalazł się poeta portugalski, Olavo Bilac, któremu udało się to słowo trafnie zdefiniować:

A Saudade é a presença dos ausentes!
Tęsknota to obecność nieobecnych!

Tę definicję lansuje sonet *W dniu Zmarłych, 31 grudnia*. Wskazuje on na kierunek interpretacji etyki Comte'a. W sonecie *Do największego z filozofów* Martins Fontes przypomina, że to Comte był „twórcą słowa altruizm" (*o criador da palavra Altruismo*), a w sonecie *Żyć dla innych* (*Viver para autrem*) wyjaśnia, że etyka altruistyczna polega nie tylko na życiu dla żywych, ale na głębokiej solidarności łączącej żywych ze zmarłymi i z tymi, którzy jeszcze nie narodzili się. Należy bowiem o tym pamiętać, że „żywi są zawsze i w coraz większym stopniu rządzeni przez zmarłych" (*que os vivos, pelos mortos, moralmente, sempre, e cada vez mais, sao governados*). Przykładem może być Arystoteles, który zmarł przeszło dwa tysiące lat temu, a przecież wciąż jeszcze rządzi naszym sposobem rozumowania, wyciągania logicznych wniosków. Znaczenie tej więzi ze zmarłymi myślicielami jest ogromne, ponieważ pozytywiści odrzucają panlogizm Hegla, zaprzeczając temu, jakoby rzeczywistość była „rozum-

na". Nie ma żadnego bezosobowego Rozumu ani bezosobowej Świadomości czy bezosobowej Woli; nie ma „rozumności" tkwiącej obiektywnie w samej Przyrodzie. W niezmierzonym wszechświecie wysepki rozumu są czymś wyjątkowym. Myśl tę rozwija Martins Fontes w sonecie pt. *Arystoteles*:

> Rozum jest swego rodzaju ekscentrycznością [...]
> Pomiędzy ślepymi i głuchymi siłami kosmosu,
> Rozum jest zaiste pewną anomalią.
> Wiara, że bezmierny Wszechświat
> jest obdarzony świadomością [...] czy wolą,
> to tylko miraż naszej wyobraźni [...] —
> Człowiek rozumny jest czymś wyjątkowym.
> Takim egzotycznym, świetlanym kwiatem racjonalizmu,
> rodzajem rzadkiej orchidei był Arystoteles.

Spośród wielkich filozofów pojawiają się u brazylijskiego poety — poza Arystotelesem i twórcą pozytywizmu — tylko Bacon, Galileusz, Kartezjusz, Pascal, Hume, Voltaire, Rousseau, d'Alembert, Holbach, Diderot i Condorcet, a więc ci, których wymieniał w swoich dziełach Comte. Podobnie jeśli w wierszach tych pojawiają się nazwy dwóch instrumentów, to tylko dlatego, że „skrzypce i wiolonczela były Jego ulubionymi instrumentami". Powtarzam, to nie skrzypce i wiolonczela pobudzały wyobraźnię poetycką brazylijskiego pozytywisty, ale fakt, że Comte lubił te instrumenty. I dlatego właśnie każdy z tych wierszy — bez względu na to, czego pozornie dotyczy — jest przede wszystkim elementem „portretu Filozofa".

RYSUNKI, OBRAZY I POSĄGI

§ 19. SOKRATES NA OBRAZACH ANSELMA FEUERBACHA I NA RYSUNKACH WŁADYSŁAWA WITWICKIEGO

„Portret filozofa" to nie to samo, co „wygląd" człowieka, o którym skądinąd wiemy, że zajmował się filozofią. W książce tej nie chodzi o zaspokojenie ciekawości: jak naprawdę wyglądali znani filozofowie, ale o to, czy środkami właściwymi dla sztuk plastycznych można „pokazać" wnętrze umysłu filozofa, a więc te treści filozoficzne, które tworzą jego „istotę".

Podstawowym założeniem tej pracy jest przekonanie, że właściwym portretem umysłu filozofa jest tekst jego dzieł, który ma nieporównanie większe znaczenie niż jego wygląd znany z widzenia, fotografii, rysunków, karykatur, obrazów i posągów. Myśli filozofa eksterioryzują się przede wszystkim w tekst (wypowiadany, pisany, drukowany), ale sam tekst nie wystarcza, ponieważ łatwo może stracić jeden z istotnych wymiarów myśli, stając się „przedmiotem bezosobowym". Myśl jest zawsze czyjąś myślą i dlatego właśnie tekst wymaga uzupełnienia imieniem, nazwiskiem, biografią i wyglądem autora. W tym celu sporządza się portrety filozofów.

„Dobrym portretem" filozofa będzie więc, po pierwsze, taki portret, który uzupełnia tekst o wygląd autora i w ten sposób ratuje go przed anonimową, przedmiotową bezosobowością; po drugie, taki portret, któ-

ry „pasuje" do tekstu, i po trzecie, taki portret, który w sposób istotny wzbogaca nasze rozumienie tekstu, pogłębiając jego interpretację lub rozwijając ukryte w nim myśli.

Rozważania tej części zaczniemy od portretów Sokratesa.

O tym, jak „naprawdę" wyglądał Sokrates, wiemy z dialogu Platona pt. *Teajtet*: „wklęsły nos i oczy na wierzchu". Podobnie opisuje Sokratesa Ksenofont: „nos zadarty" i „oczy wystające z orbit", a do tego jeszcze „brzuch nadmiernie otyły". Krótko mówiąc, wyglądał jak „najbrzydszy ze wszystkich sylenów w dramatach satyrowych". Wygląd ten został utrwalony w wielu starożytnych rzeźbach. Najstarsza z nich została wykonana — prawdopodobnie przez rzeźbiarza Silaniona — w dwadzieścia lat po śmierci Sokratesa, kiedy jeszcze pamiętano w Atenach, jak wyglądał. Znamy ją ze starorzymskiej kopii znajdującej się w Neapolu. Piękniejszą rzeźbę wykonał później Lizyp, „poprawiając" wygląd Sokratesa zgodnie z własnymi wyobrażeniami o tym, jak „powinien" wyglądać filozof. Rzeźbę Lizypa znamy ze starorzymskiej kopii znajdującej się w Rzymie i z innej kopii znajdującej się w British Museum. W tym kierunku „poprawiania" wyglądu Sokratesa poszły liczne późniejsze kopie i naśladownictwa aż do obrazów Anselma Feuerbacha (1829—1880), pomyślanych jako ilustracja tej sceny z *Uczty Platona*, kiedy do domu Agatona wchodzi Alkibiades.

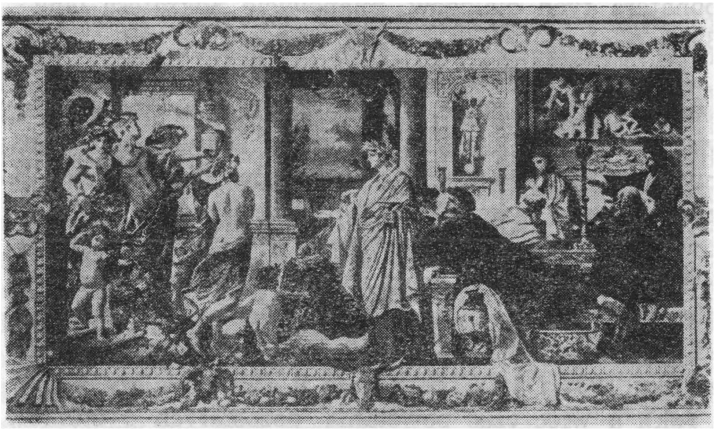
Feuerbach zajmował się tym tematem kilkanaście lat i namalował — nie licząc szkiców — dwa różne obrazy pod tym samym tytułem (*Uczta Platona*). O zamiarze namalowania *Uczty* pisał Feuerbach już w 1857 roku, pierwszą wersję ukończył w dziesięć lat później, a ponieważ nie zyskała ona uznania, wykonał w kilka lat później wersję drugą, bardziej dostosowaną do gus-

tów ówczesnej publiczności. Pierwsza wersja trafiła do galerii w Karlsruhe, druga do galerii w Berlinie. Obie wersje wyobrażają tę samą scenę wejścia Alkibiadesa, ale różnią się bardzo poważnie. W pierwszej wersji najważniejsi są ludzie, w drugiej — na pierw-

A. Feuerbach: *Uczta Platona* (wersja I)

szy plan wysuwają się przedmioty, których jest teraz znacznie więcej. Po lewej stronie obrazu puste schody i podłoga z pierwszej wersji zostały zasypane kwiatami, po prawej stronie ciemna waza została rozjaśniona i pojawiły się na niej rysunki, a obok niej Feuerbach domalował jeszcze wielką misę z płaskorzeźbą. Nad Agatonem pojawił się wymyślny żyrandol, a za Agatonem jeszcze jedna kolumna. Miejsce fresków stanowiących nie rzucające się w oczy tło zajęła pełna ozdób nisza, a w niej posążek bogini Nike. Białą szatę Agatona z pierwszej wersji zastąpił Feuerbach w drugiej wersji wielobarwnym brokatem. Jakby z lęku przed pustą przestrzenią w środku obrazu umieścił jeszcze jedno dziecko. Wszędzie, gdzie tylko się dało, dodane zostały starannie wykończone ozdoby. Pierwsza wersja nie miała żadnych ram, w drugiej Feuerbach

domalował wielką ramę o powierzchni przekraczającej jedną trzecią całego obrazu. A czego na tej ramie nie ma! Są owoce, kwiaty, girlandy, muszle, czaszki zwie-



A. Feuerbach: *Uczta Platona* (wersja II)

rząt, rogi, maski teatralne, wole oczka, a nawet spływa na nią z obrazu draperia.

Do oceny obu tych obrazów jeszcze wrócimy przy porównaniu ich z rysunkami Witwickiego.

Władysław Witwicki (1878—1948), profesor Uniwersytetu Warszawskiego w okresie międzywojennym, odznaczał się prawdziwie renesansową wszechstronnością. Był psychologiem, filozofem, malarzem i filologiem klasycznym. W ciągu ostatnich 30 lat życia przełożył z greckiego na polski prawie wszystkie dialogi Platona: za życia Witwickiego ukazało się 18 dialogów, a po śmierci — z rękopisu — wydano jeszcze 6 dialogów i 7 ksiąg nie ukończonego przekładu *Praw*. Prócz Platona Witwicki przełożył z greckiego na polski również wiele dialogów Lukiana i dwie ewangelie (według Mateusza i Marka).

Przekładając dialogi Platona Witwicki odczuwał potrzebę uzupełniania ich nie tylko własnymi wstępami i obszernymi komentarzami, ale również własnymi rysunkami, pokazującymi przede wszystkim głównego bohatera tych dialogów, mianowicie Sokratesa (469—399 p.n.e.).

Analizę rysunków Witwickiego utrudniają trzy okoliczności: po pierwsze, nie udało mi się stwierdzić, czy wszystkie rysunki wykonane przez Witwickiego, a pomyślane jako ilustracje do dialogów Platona, zostały zamieszczone w książkach. Nie można wykluczyć możliwości, że rysunków tych było więcej, a selekcji dokonał sam Witwicki lub uczynili to wydawcy; po drugie, nie wszystkie rysunki są datowane (jedynie rysunki najwcześniejsze z lat 1917—1924, a później niektóre z roku 1937 i 1939 zawierają u dołu inicjały W. W. i rok), a więc czas powstania pozostałych rysunków można ustalić jedynie w sposób przybliżony; po trzecie, w kilku przypadkach nie wiadomo, czy na danym rysunku znajduje się Sokrates. Razem ukazało się 117 ilustracji, w tym prawie połowa z Sokratesem.

W *Eutydemie*, *Parmenidesie*, *Sofiście*, *Polityku*, *Filebie* i *Prawach* nie ma rysunków, w *Kritiasie* jest tylko jeden rysunek, w *Kritonie*, *Hippiaszu Mniejszym*, *Hippiaszu Większym*, *Ijonie*, *Charmidesie* i *Timaiosie* po 3, w *Eutyfronie*, *Menonie* i *Lyzisie* po 4, w *Lachesie* 5, w *Obronie*, *Uczcie* i *Teajtecie* po 6, w *Fedonie* 8, w *Protagorasie* 9, w *Gorgiaszu* 10, w *Fajdrosie* 15 i w *Państwie* 21. Można z tego wyciągnąć wniosek, że poszczególne dialogi Platona różniły się swoją siłą pobudzania Witwickiego do wykonywania ilustracji.

Dzieje ilustrowania dialogów Platona przez Witwickiego dzielą się wyraźnie na dwie fazy. Pierwsza przypada na lata 1917—1924. Witwicki przełożył wówczas 11 dialogów i wszystkie ilustrował własnymi rysunka-

mi. Razem ukazało się 70 rysunków (w tym 40 z Sokratesem i 30 bez Sokratesa). Potem mamy dziesięć lat przerwy i około roku 1935 „powrót" do Platona. W ciągu dwunastu lat tłumaczy Witwicki 14 dialogów, ale tylko 8 uzupełnia ilustracjami. W tym drugim okresie przygotował do druku 47 rysunków (w tym tylko 18 z Sokratesem). Jeżeli uwzględnić, że łączna liczba stron przekładów i komentarzy w pierwszym okresie wynosiła około 1300, a w drugim okresie około 2400, to okaże się, że w pierwszym okresie rysunek z Sokratesem wypadał średnio na 32 strony, a w drugim okresie na 130 stron tekstu. Można stąd wyciągnąć wniosek, że potrzeba uzupełniania tekstów rysunkami z Sokratesem była w pierwszym okresie cztery razy silniejsza niż w drugim. Przyczyn mogło być kilka. Po pierwsze, można domyślać się, że kolejność przekładów nie była przypadkowa: *Fajdros* na pewno znacznie bardziej podobał się Witwickiemu od *Parmenidesa*, *Eutydema*, *Sofisty* i *Polityka* i dlatego od *Fajdrosa* rozpoczął ilustrowanie (15 ilustracji na 190 stron tekstu), a w trzydzieści lat później pozostawił przeszło 400 stron wymienionych czterech dialogów bez ilustracji; po drugie, można uwzględnić czynnik zmęczenia: kiedy tłumaczył *Fajdrosa*, był zdrowy i pełen sił, a ostatnie dialogi tłumaczył zbliżając się do siedemdziesiątego roku życia, jako człowiek chory i bardzo zmęczony; po trzecie, można przyjąć, że ilustrowanie dialogów było połączone z rozwiązywaniem pewnych problemów interpretacyjnych i Witwicki mógł dojść do przekonania, że większość tych problemów została już przez niego rozwiązana i rysowanie Sokratesa w sytuacjach podobnych do tych, które pokazywał rysunkami do poprzednich dialogów, byłoby „powielaniem" samego siebie, nie wnoszącym niczego nowego do interpretacji tekstu.

Ilustracje do dialogów Platona ułożyły się Witwickiemu w kilka serii, które łatwo można wyodrębnić na podstawie rzucających się w oczy różnic. Spośród 117 ilustracji — 111 umieścił Witwicki w ramkach. Jedynie 6 ilustracji do *Obrony* nie ma żadnych ramek, jak gdyby Witwicki chciał w ten sposób powiedzieć, że to nie „obraz", nie widowisko teatralne, nie fikcja literacka, ale naga, okrutna prawda prowadząca do prawdziwej śmierci filozofa.

Najliczniejszą grupę, obejmującą aż 48 rysunków, tworzą ilustracje do *Fajdrosa*, *Gorgiasza*, *Uczty*, *Protagorasa* i *Fedona* (wszystkie z lat 1917—1924), umieszczone w podobnych, starannie wyrysowanych ramkach: po bokach jońskie kolumny z wyżłobionymi rowkami, u góry — girlandy z róż, u dołu — meander pomiędzy dwiema rozetami ozdabiającymi podstawę kolumn. Drugą grupę tworzą 4 rysunki do *Eutyfrona* (z 1918 roku). Mają one podobną ramkę, ale bez rozet, i każda z nich ma u dołu inny szlaczek. Trzecią grupę tworzą rysunki do *Kritona*, *Hippiasza Mniejszego*, *Hippiasza Większego* i *Ijona*. Jest ich 12 (w każdym dialogu po 3) i wyróżniają się surową prostotą: na kolumnach nie ma rowków, znikły girlandy, rozety i meandry.

W przeciwieństwie do tego zróżnicowania ilustracji z pierwszego okresu wszystkie ilustracje późniejsze w liczbie 47, a więc do *Menona*, *Teajteta*, *Charmidesa*, *Lyzisa*, *Lachesa*, *Państwa*, *Timaiosa* i *Kritiasa* mają odrębny typ ramek: kolumny bez rowków, podstawa bez meandra, jedynie u góry maska teatralna i girlanda (bez róż). Dodać należy, że część ilustracji (zwłaszcza do *Fajdrosa*) wykonana jest bardzo starannie, z wielką troską o każdy szczegół, każdy listek. Były jednak i takie okresy, kiedy Witwicki spieszył się, rysował szybko szkic, bez żadnego tła, bez żad-

nych szczegółów, pozostawiając wiele pustego miejsca, a nawet zapominając o dacie i inicjałach.

W dalszym ciągu interesować nas będą tylko ilustracje, na których Witwicki pokazuje Sokratesa. Ilu-

Władysław Witwicki

stracji takich (włącznie z kilkoma wątpliwymi) jest 58. Znajdują się one w następujących dialogach: *Fajdros* (8), *Eutyfron* (4), *Obrona* (5), *Kriton* (3), *Hippiasz Mniejszy* (1), *Hippiasz Większy* (2), *Ijon* (2), *Gorgiasz* (8), *Uczta* (2), *Protagoras* (4), *Fedon* (1), *Menon* (3), *Teajtet* (5), *Charmides* (1), *Lyzis* (3), *Laches* (2) i *Pań-*

Projektowanie samego siebie. Teajtet przypatrujący się staremu Sokratesowi przeistacza się w osiemnastoletniego Sokratesa, który „stara się zajrzeć w swoją własną przyszłość" i wysiłkiem wyobraźni stwarza wizję tego Sokratesa, którym chciałby się stać

W. Witwicki: Rysunek do *Teajteta* Platona

stwo (4). Na wszystkich ilustracjach Sokrates jest taki sam: w *Obronie* i *Kritonie* ma 70 lat, a w pozostałych dialogach też zbliża się do siedemdziesiątki (prócz *Protagorasa*, gdzie ma około 36 lat).

Witwicki nie potrafił pokazać Sokratesa we wcześniejszych okresach jego życia: jak wyglądał, kiedy był chłopcem i młodzieńcem? w jaki sposób stopniowo stawał się Sokratesem? A przecież w dialogach Platona Sokrates nie zawsze ma 70 lat i sam Witwicki zwraca na to uwagę, informując nas w *Objaśnieniach* do własnego przekładu *Parmenidesa*, że opisana w tym utworze rozmowa „miała się odbyć [...] kiedy Sokrates

miał lat osiemnaście, a więc nie miał brody i łysiny, i brzucha przed sobą, a wyglądał jak młody satyr albo jak Teajtet; z perkatym noskiem i grubymi wargami. Zabawnie". Widać z tego, że Witwicki zastanawiał się, jak mógł wyglądać 18-letni Sokrates, ale — z niewiadomych powodów — zrezygnował z uzupełniania dialogu pt. *Parmenides* własnymi rysunkami. Stracona została w ten sposób okazja do pokazania, jak młody człowiek rozpoczyna proces autokreacji, projektując samego siebie i wybierając drogę do stania się samym sobą.

Czy jednak rzeczywiście okazja ta została stracona? Może wyjaśnienie braku ilustracji do *Parmenidesa* kryje się w przekonaniu Witwickiego, że problem ten został już przez niego rozwiązany? Gdzie? Oczywiście w *Teajtecie*, do którego sam Witwicki odsyła w cytowanym wyżej zdaniu. Obejrzyjmy więc ilustracje do *Teajteta*. Jest ich sześć, a ta najważniejsza znajduje się (w wydaniu z 1936 roku) na stronie 99.

Jako ilustracja do *Teajteta* nie budzi ona większego zainteresowania: po lewej stronie dwóch starców (Sokrates i Teodor), po prawej dwóch chłopców i ani jednej zbędnej kreski, żadnych szczegółów. Ale jeden z tych chłopców to Teajtet, syn Eufroniosa z Sunion. Teodor, mówiąc o nim do Sokratesa, powiada: „On nie jest piękny, tylko podobny do ciebie; z wklęsłości nosa i z tych oczu na wierzchu", ale „tak spokojnie i tak pewnie, i tak skutecznie bierze się do nauk i badań — z niezwykłą łagodnością — jakby strumień oliwy bez szmeru płynął; tak, że dziwić się przychodzi, że on już w tym wieku tak to potrafi".

Na to Sokrates: „Dobre rzeczy zapowiadasz [...] Poproszę go, żeby tutaj usiadł koło mnie [...] Abym się sam sobie przyjrzał, jaką to ja mam twarz".

Wystarczy jednak rzut oka na rysunek Witwickie-

go, aby przekonać się, że to nie Sokrates przygląda się Teajtetowi, ale Teajtet przygląda się Sokratesowi i nagle słowa Witwickiego z *Objaśnień* do *Parmenidesa* odsłaniają nam ukryty sens tego rysunku. Dokonuje się cudowne przeistoczenie postaci. Wpatrujący się w starego Sokratesa chłopiec przestaje być Teajtetem, przeistaczając się w 18-letniego Sokratesa, który „stara się zajrzeć w swoją własną przyszłość" i wysiłkiem wyobraźni stwarza wizję tego Sokratesa, którym stanie się za lat 50. Tak więc rysunek ten pokazuje nam nie jednego, ale dwóch Sokratesów. Prawdziwym Sokratesem jest ten 18-letni chłopiec, który próbuje sobie wyobrazić, a raczej zaprojektować tego drugiego, ale ten drugi — wyobrażony sobie i zaprojektowany — jest Sokratesem „prawdziwszym", ukształtowanym, urzeczywistnionym, natomiast chłopiec jest tylko „możliwością stania się w przyszłości Sokratesem". Nie byłby to zresztą jedyny rysunek, na którym Witwicki pokazuje nam dwóch Sokratesów, ale o tym będzie mowa później.

Zauważenie związku pomiędzy *Parmenidesem* a *Teajtetem* rodzi następujący pomysł: jeżeli jedną z przyczyn braku ilustracji w niektórych dialogach było to, że problemy związane z ich ilustrowaniem zostały przez Witwickiego rozwiązane przy ilustrowaniu poprzednich dialogów i Witwicki nie chciał się powtarzać, to biorąc pod uwagę fakt, że pewna grupa czytelników może zacząć lekturę dzieł Platona od tych dialogów, których Witwicki nie ilustrował, wydawca powinien rozważyć przy następnych wydaniach możliwość dodania do nich tych ilustracji (lub fragmentów ilustracji), które znajdują się w innych dialogach, a nadają się do powtórzenia. Sądzę więc, że w *Parmenidesie* należałoby powtórzyć ilustrację z *Teajteta*, a do innych dialogów, w których nie ma ilustracji,

a występuje Sokrates, dać jakiś wybrany, wykadrowany wizerunek Sokratesa.

Zależność rysunków Witwickiego od obrazów Feuerbacha jest niewątpliwa. W szczególności dotyczy to rysunku do *Uczty* pokazującego wejście Alkibiadesa. Widać też, że z ramy do drugiej wersji obrazu Feuerbacha Witwicki czerpał pełnymi garściami pomysły do własnych ramek, a więc girlandy, czaszki zwierząt, szlaczki i maski teatralne. Jednakże porównanie obrazów Feuerbacha z rysunkami Witwickiego wypada — mimo wszystko — na korzyść polskiego tłumacza dialogów Platona. Feuerbach góruje nad Witwickim jedynie wielkimi rozmiarami: sześć i pół metra na trzy metry i dwadzieścia centymetrów (z czego wynika, że wszystkie rysunki Witwickiego razem zajęłyby zaledwie jedną trzecią tego obrazu), i przepychem olejnych barw, a także tym, że był „pierwszy" i działając o kilkadziesiąt lat wcześniej torował swoimi obrazami drogę Witwickiemu. Natomiast przewaga Witwickiego da się ująć w pięć następujących punktów:

1. Feuerbach pokazał ze wszystkich dialogów Platona tylko jedną scenę — i to bynajmniej nie najważniejszą; nawet kiedy po raz drugi malował *Ucztę*, zrezygnował z szansy pokazania jakiejś innej sceny, na przykład dalszego ciągu, kiedy Alkibiades wygłasza pochwałę Sokratesa, natomiast Witwicki dał 117 różnych ilustracji do 19 dialogów Platona, a więc mimo skromnych rozmiarów i skromnych środków pokazał w sumie znacznie więcej niż Feuerbach;

2. zawartość filozoficzna i psychologiczna rysunków Witwickiego jest nieporównanie większa od zawartości obrazów Feuerbacha;

3. zasługą Witwickiego jest postawienie w rysunkach bardzo wielu takich problemów, których Feuerbach nie potrafił postawić, ponieważ interesowały go przede

wszystkim problemy czysto malarskie, gdy Witwickiego — jako ilustratora dialogów Platona — interesowały przede wszystkim problemy psychologiczne i filozoficzne;

4. część rysunków Witwickiego odsłania ukryte warstwy tekstu Platona, a więc realizuje najważniejsze zadanie stojące przed ilustratorami; ilustrowanie nie sprowadza się u niego do ozdabiania, lecz jest przede wszystkim propozycją interpretacji tekstu;

5. spośród rysunków, na których pokazany jest Sokrates, prawie zawsze jego postać znajduje się na pierwszym planie, a więc Witwicki prawidłowo odróżniał to, co istotne, od tego, co nieistotne.

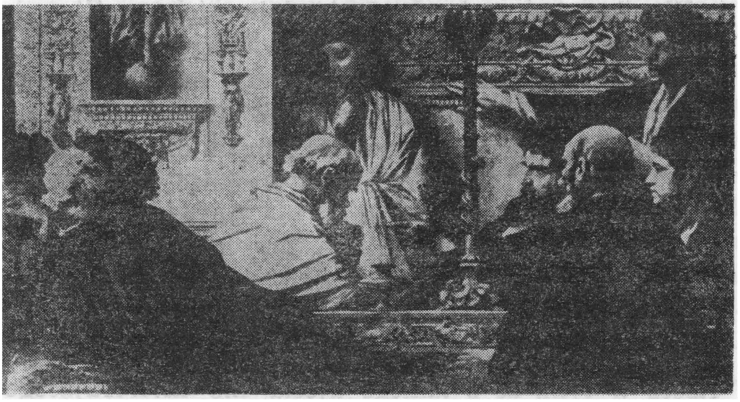
Obie wersje Feuerbacha mają charakter „agatonocentryczny". To postać gospodarza wydającego ucztę przede wszystkim rzuca się w oczy. Drugą postacią po Agatonie, która przykuwa naszą uwagę, jest Alkibiades, a potem jeszcze z pięć czy dziesięć innych osób i dopiero na samym końcu, po uważnym obejrzeniu całego obrazu, zauważamy obecność Sokratesa. W przeciwieństwie do Feuerbacha rysunki Witwickiego mają prawie zawsze charakter „sokratocentryczny". Witwicki nie zapomina o tym, czego nie zauważył Feuerbach, że w *Uczcie* i w wielu innych dialogach Platona najważniejszą postacią jest Sokrates, i przy ilustrowaniu dialogów Platona jego trzeba wysuwać na pierwszy plan.

Dla uniknięcia nieporozumień trzeba w tym miejscu sprecyzować nasze stanowisko w kwestii „sposobu czytania" tekstów filozoficznych. Można je przedstawić następująco:

1. istnieją obiektywne kryteria, które umożliwiają sprawdzenie, czy dany tekst został przez czytelnika zrozumiany; zdarzają się często takie sytuacje, że ktoś

nie rozumie danego tekstu i interpretuje go w sposób ewidentnie fałszywy;

2. zrozumienie tekstu nie pokrywa się jednak z wnikaniem w intencje autora, ponieważ tekst może mieć obiektywnie inny sens niż ten, który chciał w nim



Sokrates
Fragment *Uczty Platona* A. Feuerbacha (wersja II)

umieścić jego autor; dzieło jako wynik procesu twórczego nie zawsze pokrywa się z zamiarami autora, często brak w nim tego, co autor chciał powiedzieć, a jeszcze częściej zawiera ono również to, czego autor nie chciał powiedzieć; zdarza się też, że autor nie rozumie własnego tekstu i nie potrafi go właściwie zinterpretować;

3. od biernego odbioru dzieła zawsze lepszy jest odbiór aktywny, polegający na tym, że czytelnik — zgodnie z postawionymi przed sobą zadaniami — ocenia, wybiera, interpretuje, rozwija, poprawia;

4. każde dzieło ma wiele znaczeń i może być czytane na wiele różnych sposobów; jeśli istnieje kilka różnych interpretacji tego samego dzieła, to nie wynika

z tego, że tylko jedna może być prawidłowa, a wszystkie pozostałe muszą być błędne;

5. czytelnik ma prawo do reinterpretacji dzieła, a więc na przykład uznać coś innego za „centrum", jednakże musi to być interpretacja pod jakimś względem lepsza od interpretacji istniejących.

Wynika stąd wniosek, że istnieje wiele możliwych sposobów odczytywania dialogów Platona. Czytelnik — zwłaszcza jeśli jest filozofem, poetą, malarzem albo kompozytorem — ma pełne prawo usunąć Sokratesa z centralnego miejsca w poszczególnych dialogach Platona i na przykład w *Gorgiaszu* wysunąć na pierwszy plan Kalliklesa, a w *Państwie* — Trazymacha. Takie reinterpretacje byłyby interesujące, odsłaniałyby inne nurty kultury greckiej. Tak więc nie odmawia się tu Feuerbachowi prawa do indywidualnej interpretacji *Uczty* i do umieszczania Agatona w centrum obrazu. Rzecz w tym, że z takiego ujęcia nic interesującego nie wynika.

Trzeba tu dodać, że Witwicki i Feuerbach poruszali się w odmiennych kierunkach. Feuerbach, jak już o tym była mowa, zaczął od wersji prostszej i bardziej czytelnej i doszedł do wersji przeładowanej zbędnymi szczegółami, odrywającymi uwagę od tego, co istotne. Witwicki przeciwnie: w pierwszych rysunkach dał bardzo wiele starannie wykończonych szczegółów z troską o każdy listek (w *Fajdrosie* oprócz postaci ludzkich, drzew, kamieni jeszcze kilka posążków i waza, i rysunki na wazie, i żabka, i jaszczurka), w późniejszych rysunkach koncentruje się na tym, co najważniejsze, szkicuje główną myśl i opuszcza wszystkie zbędne szczegóły.

Z obrazem Feuerbacha łączy rysunki Witwickiego jeszcze i to, że Sokrates pokazany jest razem z innymi ludźmi. Zresztą już w starożytności obok rzeźb poka-

zujących samego Sokratesa były płaskorzeźby, na których pokazywano Sokratesa z jakąś kobietą (Aspazją lub Diotimą) i z Erosem (płaskorzeźba pompejańska). Na rysunkach Witwickiego Sokrates prawie nigdy nie jest sam. Na kilkunastu ilustracjach widzimy jeszcze jedną osobę, na kilkunastu innych liczba osób waha się od dwóch do ośmiu, na innych można naliczyć kilkanaście lub kilkadziesiąt osób, a nawet „tłum" liczący jeszcze więcej ludzi. Daje to Witwickiemu możliwość pokazania różnych stanów psychicznych Sokratesa i różnych typów stosunków łączących go z innymi ludźmi. Są rysunki, na których widać radość Sokratesa ze spotkania kogoś miłego (na przykład Fajdrosa); zupełnie inaczej patrzy Sokrates na swoich wrogów (na przykład na Meletosa, Anytosa, Lykona na ilustracjach do *Obrony*); na kilku rysunkach Sokrates coś opowiada, pomagając sobie gestami, na wielu słucha uważnie tego, co mówią inni. Na kilku rysunkach jest przerażony albo tylko udaje lęk, a najczęściej jest zamyślony (jak na obrazie Feuerbacha).

Witwicki — taki, jakim go pamiętam z czasów, kiedy byłem jego studentem — odznaczał się niepospolitym poczuciem humoru. Również w dialogach Platona było wiele takich fragmentów, które go bawiły, i wtedy powstawały rysunki bardzo śmieszne. Przykładem może być następujący fragment z *Teajteta*, kiedy Sokrates krytycznie ocenia swoją własną wypowiedź:

— Gdyby się tak Protagoras tu w tej chwili spod ziemi wynurzył po szyję, mocno by mnie zbeształ, że plotę byle co — z pewnością — a ciebie, że się zgadzasz; schowałby się znowu pod ziemię, uciekł i tyle byśmy go widzieli.

Kto znał osobiście Witwickiego, ten wie, że właśnie takie zabawne sytuacje przede wszystkim pobudzały

jego wyobraźnię, rodząc potrzebę narysowania tego, co go rozśmieszyło. Rysunek, który przy tej okazji powstał, jest prawdziwym arcydziełem. Przede wszystkim doskonała jest głowa Protagorasa, wynurzająca się spod ziemi: chuda, łysa czaszka, zmarszczone brwi i otwarte usta rozgniewanego nieboszczyka, aż słychać, jak krzyczy. Właśnie tak i tylko tak mógł wyglądać „przewracający się w grobie" z irytacji Protagoras. Witwicki prawdopodobnie zapomniał o tym, że kilkanaście lat wcześniej pokazał zupełnie innego Protagorasa (w dialogu pt. *Protagoras*), ale na pewno dobrze się stało, że Protagoras jest tutaj inny.

Jeszcze lepszy jest na tym rysunku Sokrates z głową wciśniętą w ramiona, udający przerażenie. A nad Sokratesem Teajtet obserwujący tę scenę z wielkim zainteresowaniem. Nie ma tu żadnych zbędnych przed-

Sokrates i wynurzająca się spod ziemi głowa Protagorasa
W. Witwicki: Rysunek do *Teajteta* Platona

miotów; kilka prostych kolumn, jedną kreską zaznaczony horyzont, w dali jakaś góra, dużo przestrzeni — nic nie odciąga uwagi od Sokratesa „besztanego" przez Protagorasa.

Ale ten zabawny rysunek posiada znacznie głębszą treść, którą może odsłonić porównanie go z innym rysunkiem Witwickiego, mianowicie z rysunkiem do *Hippiasza Większego*, na którym Sokrates również jest „besztany".

W *Hippiaszu Większym* Sokrates toczy dyskusję z Hippiaszem na temat piękna. Ilustrując ten dialog Witwicki postanowił pokazać nie tylko obu dyskutujących, ale również to, o czym mówią. Mamy więc na tle kolumny (informującej o tym, że akcja dialogu toczy się w Atenach) kamienną ławę, na której siedzą obok siebie Hippiasz i Sokrates. To, o czym mówi Hip-

Sokrates i Hippiasz. Hippiasz mówi o pięknej dziewczynie, pięknej wazie, pięknych klaczach i pięknych mowach. Wynurzający się z Sokratesa dajmonion „beszta" go

W. Witwicki: Rysunek do *Hippiasza Większego* Platona

piasz, pokazane jest przez Witwickiego jak gdyby w wielkiej kryształowej kuli, w której pojawiają się obrazy przywołane słowami Hippiasza; widzimy więc „śliczną dziewczynę" i „garnek dwuuszny", i dwie piękne klacze, i mówcę, który umie „dobrze i pięknie mowę ułożyć" i wygłosić przed zgromadzonym tłumem, a więc całe mnóstwo pięknych rzeczy pięknie i czytelnie pokazanych przez Witwickiego w kole o średnicy liczącej zaledwie cztery i pół centymetra (warto przypomnieć, że obraz Feuerbacha miał 20 metrów kwadratowych!).

Hippiasz wskazuje na wymienione przez siebie przykłady i niemal słychać jego słowa: — To jest właśnie piękno!

Ale to jeszcze nie wszystko. Po lewej stronie pozostał Witwickiemu mały pasek o wymiarach 2 na 5 centymetrów, na którym pokazany jest nie tylko Sokrates, ale również odpowiedź Sokratesa na wywody Hippiasza. Przypomnijmy najważniejsze elementy tej odpowiedzi:

— Hippiaszu kochany, tobie dobrze mówić [...] Ale we mnie jakieś chyba licho siedzi nieodparte [...] i z ust tego, wiesz, człowieka, co to mnie zawsze zbija [...] najgorszych rzeczy muszę wysłuchiwać. A to jeszcze mój bliski krewny i mieszka razem ze mną. Więc kiedy przyjdę do domu, do siebie, a on usłyszy, że ja tak mówię, to się pyta, czy mi nie wstyd.

Otóż Witwicki postanowił na tym rysunku pokazać właśnie to „licho", które siedzi w Sokratesie. I pokazał je — na skrawku liczącym niecałe cztery centymetry kwadratowe!

W tym miejscu cisną się wspomnienia, a z nimi wstyd i żal, że swego czasu, jakieś czterdzieści lat temu, pozwalałem sobie — jako przemądrzały warszawski student — dokuczać Witwickiemu, czyniąc złośli-

we uwagi, że jego przekład nie jest „wierny", a Sokrates nie jest w tych dialogach mędrcem ateńskim, ale „batiarem lwowskim", który mówi gwarą Szczepka i Tońka. Gdyby żył, jak bym go dziś za to przepraszał, ale jednocześnie znajdując w tekście Platona typowo polskie „licho", nie mające w sobie nic „klasycznego" ani ateńskiego, musiałbym zajrzeć do oryginału, żeby sprawdzić, jakie słowo greckie zostało przez Witwickiego przełożone w tak zaskakujący sposób. Słowem tym jest — o wielkie nieba! — nie co innego, lecz dajmonion!

Na temat dajmoniona istnieje olbrzymia literatura. Nie ulega wątpliwości, że za słowem tym ukrywa się jedna z centralnych kategorii filozofii Sokratesa. W *Obronie* Witwicki przekładał fragmenty o dajmonionie inaczej: „mam jakieś bóstwo, jakiegoś ducha" albo „ten mój zwyczajny, wieszczy głos (głos ducha) zawsze przedtem i to bardzo często się u mnie odzywał, a sprzeciwiał mi się w drobnostkach nawet, ilekroć miałem coś zrobić, nie jak należy".

Kto nie zna greckiego, nie domyśliłby się, że pod słowem „licho" ukrywa się w tym dialogu ten sam dajmonion, co w *Obronie*. Witwicki mógł podać to słowo w nawiasie albo wspomnieć o tym w *Objaśnieniach*. Nie uczynił tego. Ale rysunkiem swoim dał najbardziej trafną interpretację dajmoniona. To „licho" jest przecież sumieniem i rozumem Sokratesa, a więc jego „istotą", czyli „prawdziwym Sokratesem". Kiedy odzywa się dajmonion, to Sokrates słyszy swój własny głos. To on sam jest tym „bliskim krewnym", który mieszka „razem z nim", a właściwie „w nim".

Na rysunku Witwickiego dajmonion jest po prostu „drugim Sokratesem". Jak niegdyś, kilkadziesiąt lat wcześniej, Stanisław Wyspiański (1869—1907) „rozszczepił" gniewającego się Achillesa na dwie osoby:

Gniew i Achillesa, tak Witwicki — prawidłowo interpretując tekst Platona — rozszczepił tu Sokratesa na dwóch Sokratesów. Jednym jest rzeczywisty Sokrates z krwi i kości, a drugim — wyalienowany z niego „Rozum Sokratesa" (*dajmonion*, czyli mieszkające w Sokratesie „licho").

Jeżeli teraz porównamy ten rysunek z rysunkiem do *Teajteta*, zauważymy, że „besztająca" Sokratesa głowa zmarłego Protagorasa pełni doskonale tę samą funkcję, co „besztający" go w *Hippiaszu* dajmonion. Dlatego właśnie kilka lat temu zastąpiłem sokratesowskiego dajmoniona pojęciem „amfiteatru", rozumiejąc przez to pojęcie liczny zespół ludzi, których każdy z nas „nosi w sobie". Ale na ten temat piszę oddzielną książkę, więc tu wystarczy tylko kilka ogólnych uwag. Sokrates „nosił w sobie" nie tylko jednego dajmoniona, ale wiele innych osób. „Mieszkała w nim" jego matka, Fainarete, „mieszkali w nim" wielcy filozofowie greccy: Heraklit i Parmenides, Anaksagoras i Protagoras. I takie „noszenie w sobie" innych ludzi nie było tylko dziwną osobliwością Sokratesa, ale charakteryzuje każdego człowieka, ponieważ każde ważne „spotkanie" pozostawia w naszej osobowości pewien ślad; osoba taka — jeśli została zapamiętana — „mieszka w nas" i od wewnątrz wywiera na nas w dalszym ciągu pewien wpływ nawet w wiele lat po własnej śmierci.

Sokrates szczególnie silnie odczuwał potrzebę „spotkań". Można powiedzieć, że „naprawdę żył" właśnie w spotkaniach z innymi ludźmi, kiedy z nimi rozmawiał i kiedy w toku tej rozmowy rodziły się nowe myśli. Dlatego za bardzo udane uważam zwłaszcza te rysunki, na których Witwicki potrafił pokazać, jak wielką radość sprawiało Sokratesowi spotkanie kogoś, z kim można było rozpocząć interesującą rozmowę.

Spotkanie Sokratesa z Fajdrosem
W. Witwicki: Rysunek do *Fajdrosa* Platona

Przyjrzyjmy się jeszcze raz rysunkowi, na którym Sokrates wita Fajdrosa:

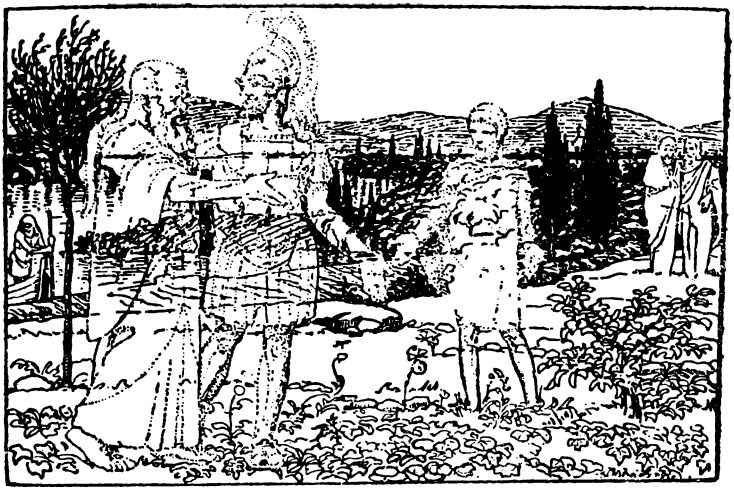
— Kochany Fajdrosie, dokądże to i skąd?

albo rysunkowi, na którym Sokrates wita Hippiasza:

— Hippiaszu piękny i mądry, jakże cię dawno nie było u nas w Atenach!

Oprócz spotkań z żywymi ludźmi Sokrates marzył o spotkaniach z cieniami zmarłych. Przypomnijmy piękny fragment z zakończenia *Obrony*:

„Jeżeli śmierć to niby przesiedlenie się duszy na inne miejsce, i jeżeli to prawda, co mówią, że tam są wszyscy umarli, to jakież może być większe dobro ponad nią, sędziowie! (...) Albo tak spotkać Orfeusza i Muzajosa, i Hezjoda, i Homera, ileżby niejeden z was dał za to? Ileżby człowiek dał za to (...) żeby tak wybadać takiego Odyseusza (...) albo Syzyfa (...) z którymi tam rozmawiać i obcować, i wypytywać ich nieopisanym byłoby szczęściem?"



Marzenia Sokratesa o spotkaniach z cieniami zmarłych
W. Witwicki: Rysunek do *Obrony Sokratesa* Platona

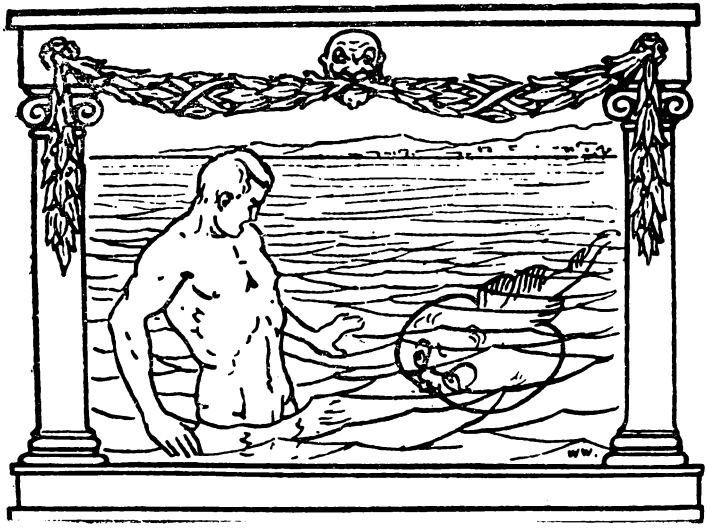
Na rysunku ilustrującym te słowa pokazał Witwicki „cień" Sokratesa i cztery inne „cienie" — przezroczyste postacie umieszczone w rzeczywistym świecie prawdziwej przyrody. Oglądając ten rysunek, każdy z nas powinien postawić sobie pytanie: — A kogo ja chciałbym najbardziej spotkać, gdyby można było dowolnie projektować spotkania z najbardziej interesującymi osobami spośród zmarłych? — I zaraz potem następne pytanie: — Lecz czy ja sam jestem kimś takim, z którym owe osoby mogłyby mieć chęć spotkania się? Czy jestem kimś? A jeśli nie, to co należy uczynić, aby stać się kimś? — I przypomina się rysunek do *Teajteta*, na którym 18-letni chłopiec stara się zaprojektować samego siebie.

Do najbardziej interesujących rysunków należą te, w których Witwicki zilustrował w sposób dosłowny niektóre porównania. Na przykład w *Menonie* tytułowa postać tak mówi do Sokratesa:

— Sokratesie [...] czary na mnie rzucasz [...] tak żem się cały kłopotem i niewiedzą napełnił. Ty mi w ogóle wyglądasz [...] zupełnie tak, i z wejrzenia, i pod innymi względami, jak ta płaska drętwa morska. Ona też zawsze tak: kiedy się kto do niej zbliży i dotknie, zaraz go w odrętwienie wprawia. Mam wrażenie, żeś ty też w tej chwili coś takiego mi zrobił, żem zdrętwiał.

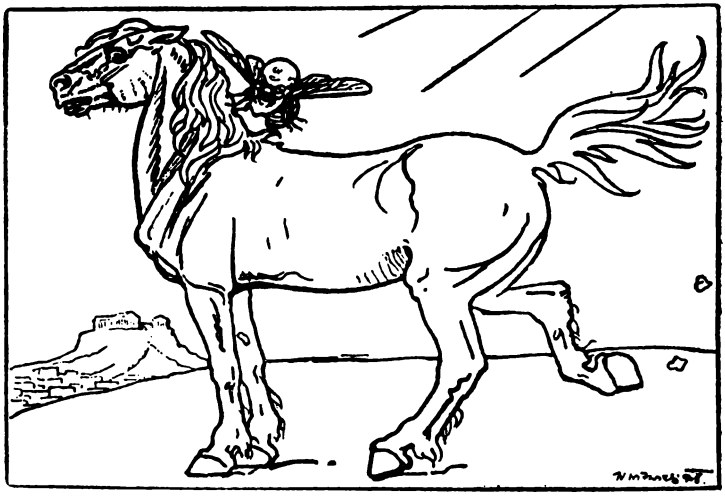
W przytoczonym fragmencie występują dwa bardzo ważne słowa — należące niewątpliwie do zestawu centralnych kategorii filozofii Sokratesa, lecz niezauważalne dla czytelnika, który nie ma przed sobą greckiego oryginału — oddane po polsku przez „kłopot" i „wejrzenie".

Za „kłopotem" kryje się greckie słowo *aporia*, czyli dosłownie: „bezdroże"; oznacza ono zauważoną „trud-



Sokrates jako drętwa morska, która sprawia, że zaczynają nas dręczyć trudne problemy
W. Witwicki: Rysunek do *Menona* Platona

ność". Wiąże się ono ze specyficznym pojmowaniem zadań filozofa. W przeciwieństwie do tych filozofów, którzy sądzą, że ich najważniejszym zadaniem jest udzielanie odpowiedzi na stawiane im pytania, objaśnianie i wyjaśnianie, rozwiązywanie trudności, ułatwianie, Sokrates chce wychowywać filozofów, a więc ludzi umiejących nie tylko zapamiętywać cudze myśli, ale również samodzielnie myśleć, i dlatego za swoje zadanie uważa „odkrywanie trudności", pokazywanie trudnych problemów tam, gdzie wszystko wydawało się jasne. Taki sens posiadają trudne do przełożenia na polski słowa greckiego oryginału, skierowane przez Menona do Sokratesa: *poieis aporein* — sprawiasz, że zaczynają nas dręczyć trudne problemy, wprowadzasz nas na bezdroże, na pustą przestrzeń, która zmusza nas do samodzielnej aktywności myślowej.



Sokrates jako „ten, który budzi z uśpienia"
W. Witwicki: Rysunek do *Obrony Sokratesa* Platona

Użyte tu porównanie Sokratesa do drętwy morskiej nie udało się Platonowi, ponieważ owo ukazywanie *aporii* nie wprawia w „odrętwienie", ale właśnie przeciwnie, jest bodźcem wprawiającym umysł w ruch. Mimo to Witwicki odczuł potrzebę natychmiastowego narysowania zabawnej „zbitki": drętwy morskiej z twarzą Sokratesa.

Za słowem „wejrzenie" kryje się greckie słowo *eidos*, czyli platońska „idea" albo „istota rzeczy". W mowie potocznej można by było przełożyć słowa Menona na: „i z wejrzenia", ale w tekście Platona, twórcy filozoficznej koncepcji „świata idei", należało zatrzymać się przed słowem określającym centralną kategorię tej filozofii i zastanowić się, czy nie posiada ono głębszego sensu. Może trafniej wypadłby przekład: „i z istoty", podkreślający, że przytoczone wyżej słowa Menona: *poieis aporein* odsłaniają „ideę filozofa", czyli samą istotę sposobu rozumienia zadań filozofii przez Sokratesa.

W każdym razie znacznie bardziej trafne jest drugie porównanie, w którym obywatele Aten zostali nazwani koniem, a Sokrates — bąkiem. Przypomnijmy słowa Sokratesa z *Obrony*:

— Ateńczycy [...] jeśli mnie skażecie, to niełatwo znajdziecie drugiego takiego, który by tak [...] jak bąk z ręki boga puszczony siadał miastu na kark; ono niby koń wielki i rasowy, ale taki duży, że gnuśnieje i potrzebuje jakiegoś żądła, żeby go budziło [...] I zdaje mi się, że czymś takim dla miasta ja właśnie jestem, od boga mu przydany: ja, który was ciągle budzę [...] wy się gniewacie jak ten, któremu ktoś drzemkę przerywa.

Odkrywamy tu jedno ze źródeł dokonanego przez Giordana Bruna podziału książek filozoficznych na te, które usypiają rozum, i te, które budzą rozum z uśpie-

nia. Z greckiego słowa *egeiron* powstało określenie: *excubitor animorum dormitantium* — odnoszące się do Bruna. Echem tego fragmentu są również znane słowa Kanta o tym, że „z drzemki dogmatycznej" zbudził go Hume.

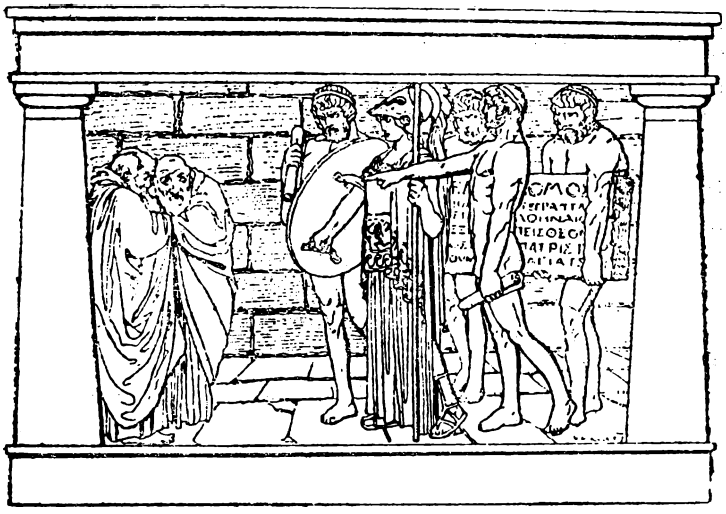
Od tego konia, który na rysunku Witwickiego wyobraża obywateli Aten, prosta droga prowadzi do rysunku, na którym pojawiają się personifikacje Państwa i Praw. Przypomnijmy fragment dialogu, w którym Sokrates powiada do Kritona:

— A tu by Prawa przyszły i Państwo we własnej osobie, stanęłyby nam nad głową i zapytały: Słuchaj, Sokratesie, co ty zamyślasz zrobić?

I znów Witwicki każe Sokratesowi wcisnąć głowę między ramiona jak w *Teajtecie*. Tam „beształa" go wynurzona spod ziemi głowa zmarłego Protagorasa, tu „besztają" go Prawa pod postacią czterech nagich olbrzymów niosących zwoje i kamienne tablice oraz Państwo upersonifikowane jako Atena w hełmie, z tarczą i dzidą. Atena jako personifikacja Ojczyzny pojawia się również na drugim rysunku do *Kritona*. Tym razem nie „beszta" go, ale obejmuje swoim ramieniem, skłaniając go do pogodzenia się z wydanym na niego wyrokiem śmierci.

Do tej samej serii należą rysunki pokazujące platońską teorię „duszy" jako woźnicy kierującego powozem, do którego zostały zaprzęgnięte dwa konie: jeden biały, a drugi czarny (*Fajdros*), lub „wnętrze" człowieka pełne dzikich zwierząt. Przypomnijmy wypowiedź Sokratesa z *Państwa*:

— Plastyczny obraz duszy stwórzmy myślą [...] Jakiś w tym rodzaju [...] jak to opowiadają, że bywały dawniej takie natury jak Chimajra i Skylla, i Kerberos [...] w których się wiele postaci zrosło w jedność [...] Więc wymodeluj sobie jedną postać zwierzęcia [...]



Sokrates, Kriton i personifikacje Państwa i Praw
W. Witwicki: Rysunek do *Kritona* Platona

niech ma wiele głów [...] i niech się może przemieniać i wypuszczać to wszystko z siebie jak roślina [...] I jeszcze jedną postać lwa i jedną człowieka [...] A teraz wymodeluj i obuduj naokoło nich postać jedną — człowieka; tak, żeby się to komuś, kto nie może widzieć tego, co w środku, a widzi tylko zewnętrzną powłokę, wydawało jedną istotą żywą: człowiekiem.

Tekst grecki roi się tu od terminów filozoficznych, charakterystycznych dla filozofii Platona: są tu oczywiście „idee" (*ideai*), „to, co wewnątrz" (*ta entos*) i „to, co zewnętrzne" (*to egzo*); „obraz duszy" (*eikon tes psyches*) i „myśl" (*logos*) tworząca plastyczne obrazy pojęć. Później, w XVI wieku, Giordano Bruno powtórzy, że wszystkie pojęcia dadzą się wygodnie przedstawić przy pomocy obrazów i posągów (*omnia commode statuificabilia sunt*).

Przekładając teksty Platona Witwicki nie zawsze

pamiętał o tym, aby każdy termin filozoficzny wyodrębnić i poinformować czytelnika, że za użytym przez niego polskim słowem kryje się takie słowo greckie, które warto byłoby zapamiętać w wersji oryginalnej (i które wnosi do danego fragmentu to całe bogactwo treści, jakim jest nasycone dzięki występowaniu w różnych kontekstach). Ale jedną z głównych myśli Platona — mówiącą o tym, że nawet najtrudniejsze pojęcia filozoficzne mogą być „pokazane" — zrozumiał jako wezwanie skierowane pod jego własnym adresem i starał się swoimi rysunkami „pokazać" najbardziej interesujące fragmenty przekładanych przez siebie dialogów Platona.

O rysunkach tych dałoby się powiedzieć jeszcze bardzo wiele, ale i z tego, co zostało dotąd powiedziane, wynika jasno, że obszerny zbiór rysunków Witwickiego do kilkunastu dialogów Platona stanowi dowód możliwości i potrzeby „ilustrowania" tekstów filozoficznych rysunkami odkrywającymi ukryte warstwy tekstu. Niełatwo byłoby znaleźć drugiego autora, którego ilustracje do dzieła filozoficznego mogłyby się równać z rysunkami Witwickiego.

Gdyby do rozważań nad życiem i twórczością Witwickiego zastosować metodę inkontrologiczną, wówczas okazałoby się, że spośród ważnych, decydujących spotkań (z Arystotelesem, Lukianem, Kartezjuszem, Kazimierzem Twardowskim itd.) najważniejsze i najbardziej owocne było spotkanie Witwickiego z Platonem. Witwicki „spotykał się" z Platonem przez czterdzieści kilka lat. Owocem tych spotkań było przeszło 3600 stron tekstu przekładów i objaśnień, a także 117 ilustracji do dialogów Platona. Mimo odległości liczącej dwadzieścia kilka stuleci Platon był stale w pobliżu Witwickiego — podobnie jak *dajmonion* był stale

w pobliżu Sokratesa. Ta „obecność" Platona była tak „widoczna", że Witwicki utrwalił ją na kilku rysunkach z 1925 roku. Oprócz Mistrza (Platona) i Tłumacza (Witwickiego) widać na jednym z nich również siostrę Witwickiego, Halinę (w stroju zakonnicy), i goszczonego przez nią księdza, na innym zaś zakonnice i ksiądz wypędzają Poganina (Platona), żeby ratować „duszę" Witwickiego.

Na rysunku, który tu reprodukujemy, Witwicki rozmawia z Platonem — tak jak rozmawiał z nim przez blisko pięćdziesiąt lat. Rysunek ten i życie Witwickiego stanowią przekonywający dowód na „świecką nieśmiertelność" twórców kultury. Ludzie, którzy zmarli dwa tysiące lat temu, mogą być przez nas „wskrzeszani" i — dzięki naszej aktywności kulturalnej — mogą żyć wśród nas. I tę obecność wśród nas może pokazać i utrwalić rysunek.

Rysunek, na którym widzimy Witwickiego z Platonem, ma doniosłe znaczenie również z innego powodu. Jeśli istotą człowieka jest całokształt stosunków łączących danego człowieka z innymi ludźmi, to wynika stąd wniosek, że „istotę" każdego człowieka tworzą „relacje" nawiązujące się w toku decydujących spotkań. Dotyczy to zarówno Witwickiego, jak Platona. Do „istoty" Witwickiego należy to, że się „spotkał" z Platonem i że jego osobowość kształtowała się między innymi w procesie przekładania, objaśniania i ilustrowania dialogów Platona. Ale do „istoty" Platona należy to, że w dwadzieścia kilka stuleci po swej śmierci potrafi rozbudzać zainteresowanie własnymi tekstami. Charakterystyka postaci Platona byłaby niepełna, gdybyśmy zapomnieli o tym, że określone fragmenty jego dialogów pobudzały wyobraźnię Witwickiego i skłaniały go do uzupełniania przekładu rysunkami.

Rozmowa Witwickiego z Platonem
Rysunek W. Witwickiego z roku 1925

§ 20. RENESANSOWA FILOZOFIA RAFAELA

W książce o portretach filozofów nie można pominąć Rafaela (1483—1520), który w latach 1508—1511 ozdabiał swoimi freskami stanze pałacu watykańskiego. Wielkim zbiorowym portretem filozofów jest zwłaszcza jego *Szkoła ateńska*, z której można i warto wydobyć jego filozofię.

O freskach Rafaela napisano bardzo wiele prac i zaproponowano wiele różnych interpretacji, w których to, co pewne, ginie wśród sprzecznych z sobą domysłów i jawnie fałszywych twierdzeń.

Interpretacja, którą tu pragnę zaproponować, przeciwstawia się dotychczasowym interpretacjom, a opiera się na trzech następujących założeniach:

1. *Szkoła ateńska* jest częścią większej całości i dlatego może być prawidłowo zinterpretowana jedynie w kontekście innych dzieł Rafaela znajdujących się w tej samej stanzy,

2. Rafael jest człowiekiem Odrodzenia i to, co wyraża w swoich obrazach, staje się zrozumiałe jedynie w kontekście renesansowej filozofii,

3. freski Rafaela są dziełem wielowarstwowym, a pomiędzy poszczególnymi warstwami zachodzą określone relacje.

Zleceniodawcą — a więc w pewnym sensie współautorem dzieła — był papież Juliusz II (1443—1513), starszy od Rafaela o lat 40, człowiek umiejący narzucać swoją wolę, której Rafael, przyjmując zamówienie, musiał się podporządkować. Trzeba więc na wstępie ustalić, co w tych freskach pochodzi od papieża, a co od samego Rafaela. Sądzę, że nie pomylimy się, jeśli to, co zostało narzucone Rafaelowi przez papieża, sprowadzimy do dwóch wymagań:

1. ozdobienia freskami ścian określonej komnaty posiadającej określone wymiary; była to komnata szczególna, w której miała znajdować się prywatna biblioteka papieża — a dopiero później stała się kancelarią, w której papież podpisywał bulle (Stanza della Segnatura),

2. z tego charakteru komnaty wynikała ogólna koncepcja fresków: odpowiednio do czterech podstawowych działów biblioteki (dzieła teologiczne, filozoficzne, poetyckie i prawnicze) Rafael miał na jednej ścianie „pokazać" teologię, na drugiej — filozofię, na trzeciej — poezję, na czwartej — prawo. Wynika stąd wniosek, że ani formatu, ani tematu nie wybierał sam

Rafael. To były „ramy", którym musiał się podporządkować. Można także przyjąć, że papież życzył sobie, aby na „ścianie teologicznej" znalazła się Trójca Święta i żeby cała kompozycja była zgodna z filozofią renesansowego katolicyzmu, pokazując, że Kościół popiera rozwój nauki i sztuki. Taki był wkład papieża, a cała reszta była wkładem Rafaela.

Z czterech wskazanych przez papieża dziedzin trzy wyraźnie łączyły się Rafaelowi w jedną całość: teologia, poezja i filozofia. Ściana prawnicza odbiega charakterem od trzech pozostałych ścian i w dalszych rozważaniach można ją pominąć.

Narzucony przez wymiary komnaty format dzieł przedstawiał się następująco: dla teologii 44, dla poezji 31, dla filozofii 44, razem 119 metrów kwadratowych. Na tej powierzchni znajduje się około 150 postaci. Podstawową trudnością interpretacji jest konieczność odgadnięcia, kogo właściwie Rafael na tych freskach pokazał. Wielość sprzecznych ze sobą interpretacji wynika stąd, że wysuwano rozmaite błędne domysły, starając się odgadnąć, kogo dana postać „wyobraża", zamiast wziąć za podstawę to, kogo dana osoba bezspornie „przedstawia". Dla wyjaśnienia różnicy między „wyobrażaniem" i „przedstawianiem" trzeba przypomnieć, że dzieło malarskie jest wielowarstwowe i że badając freski Rafaela — należy w każdym razie wyróżnić pięć następujących warstw:

1. czysto malarską warstwę barwnych plam, którą można zachwycać się bez zwracania uwagi na pozostałe warstwy;

2. warstwę realistycznie przedstawionych ciał — będących wiernymi portretami współczesnych Rafaelowi modeli — a także warstwę strojów, fragmentów architektury i różnych przedmiotów;

3. warstwę postaci wyobrażonych, w szczególności

teologów, filozofów, poetów, żyjących w czasach starożytnych, których wyglądy najczęściej musiały zostać wymyślone, ponieważ nie wiadomo, jak wyglądali naprawdę;

4. warstwę personifikowanych pojęć abstrakcyjnych, w szczególności Teologii, Poezji, Filozofii i Prawa; do tej warstwy należą wyobrażenia Apolla, muz, aniołów i Trójcy Świętej;

5. warstwę treści aksjologicznych, konstytuującą określoną filozofię kultury.

Otóż błędność dotychczasowych interpretacji polega przede wszystkim na tym, że koncentrują one uwagę na warstwie drugiej, gdy dla młodego, dwudziestokilkuletniego Rafaela zasadnicze znaczenie miały tylko dwie pierwsze warstwy, do trzeciej i czwartej nie przywiązywał większej wagi, a piątą warstwę tworzyła w jego freskach Epoka Odrodzenia i to w sposób tak zuchwały, że prawdopodobnie sam Rafael nie zdawał sobie w pełni sprawy z rewolucyjnego sensu własnego dzieła.

Przykładem błędnej interpretacji *Szkoły ateńskiej* może być następujący tekst Neli Samotyhowej: „Wspaniali Plato i Arystoteles wchodzą do przedsionka, gdzie zgromadzili się ich uczniowie oraz uczeni, matematycy, przyrodnicy, astronomowie. Diogenes leży na schodach, Archimedes, otoczony słuchaczami, wykłada. Odcyfrowywanie innych postaci nie ma właściwie celu, bo to nie są portrety. Zasadniczo Rafael freskiem tym składa hołd filozofii i naukom ścisłym".

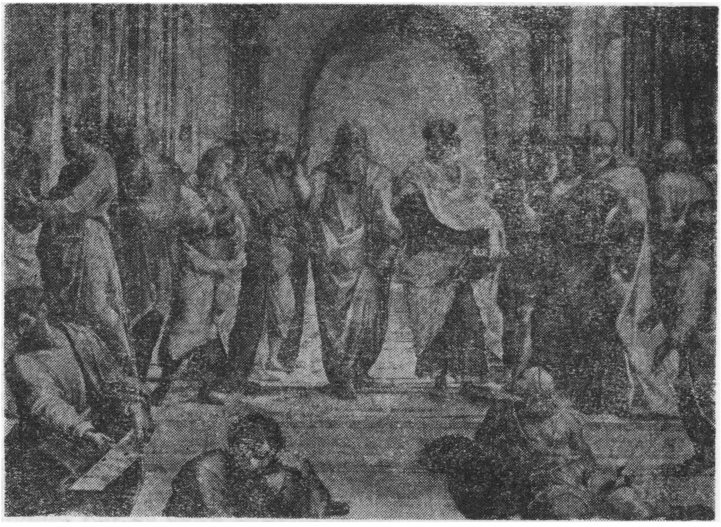
W tym krótkim tekście najbardziej fałszywe jest twierdzenie, że „to nie są portrety". Z wielowarstwowego dzieła Rafaela autorka — bez żadnego uzasadnienia — usuwa jego najważniejszą warstwę. Następnie pisze o Archimedesie, gdy inni autorzy widzą w tej samej postaci Euklidesa. I bez żadnego wahania na-

zywa centralną postać Platonem, kiedy wystarczy uważnie się przyjrzeć, żeby rozpoznać w niej kogoś zupełnie innego, a wszystkim doskonale znanego...

A oto garść innych sprzecznych ze sobą domysłów. Po lewej stronie u góry widzimy młodego człowieka w hełmie. „To Alkibiades" — mówią jedni historycy sztuki. „To nie Alkibiades, lecz Aleksander Wielki" — mówią drudzy. Postać w lewym dolnym rogu, zajęta pisaniem, to według jednych Empedokles, a według drugich — Boecjusz. Tam gdzie większość interpretatorów widzi Empedoklesa, Pitagorasa i Heraklita, amerykański ikonolog Harry B. Gutman widzi ewangelistów: Marka, Mateusza i Łukasza (1958).

Zresztą już w 1883 roku A. Springer zauważył, że w identyfikowaniu poszczególnych postaci jest wiele fantazjowania i dowolności. Spośród 57 postaci *Szkoły ateńskiej* niemal każda była identyfikowana z dwiema, trzema, czterema albo nawet pięcioma różnymi osobami. Radziecki historyk filozofii Odrodzenia, Aleksander Gorfunkel, który — w pracy z 1975 roku — trafnie ośmiesza naciągniętą interpretację H. B. Gutmana, próbuje część domysłów wyeliminować, przyjmując jednak całkowicie fałszywe założenie, że zauważone przez autorów XVI wieku podobieństwa osób przedstawionych na freskach do ludzi współczesnych Rafaelowi „nie mają żadnego znaczenia dla wyjaśnienia treści fresków".

Sprawy tej nie można przesądzić w sposób apriorycznie, raz na zawsze, dla wszystkich dzieł sztuki. Pomiędzy warstwą drugą, trzecią i czwartą mogą zachodzić różne relacje. W pewnych przypadkach liczy się tylko abstrakcyjne pojęcie, a sprawa modela, z którego malarz korzystał przy personifikowaniu tego pojęcia, rzeczywiście nie gra żadnej roli. Podobnie w niektórych obrazach historycznych ważne są tylko osoby



Leonardo da Vinci jako Platon oraz inni myśliciele
R a f a e l: *Szkoła ateńska* (1510—1511)

„wyobrażone", a ich podobieństwo do określonego człowieka, który „pozował", rzeczywiście nie ma żadnego znaczenia. Zdarza się jednak i tak, że „modelem" jest jakaś znana osoba i właśnie tę osobę malarz chce utrwalić na swoim obrazie, natomiast to, kogo ta osoba ma „wyobrażać" (a więc jakąś postać historyczną lub pojęcie abstrakcyjne), jest tylko pretekstem i nie branym na serio „przebraniem". Wreszcie bywają takie sytuacje, w których zachodzi „relacja równorzędności" pomiędzy osobą „przedstawioną" i osobą „wyobrażoną" w tym sensie, że malarz stawia pomiędzy nimi znak równości i chce dać w ten sposób do zrozumienia, że osoby te są pod jakimś względem identyczne.

Otóż u Rafaela zachodzą jednocześnie wszystkie wymienione sytuacje i dlatego interpretację każdej postaci trzeba przeprowadzać odrębnie.

Interpretację fresków należy zacząć od postaci, która jest na nich „samą sobą", łatwo przez wszystkich rozpoznawalną i nie „wyobrażającą" nikogo innego. Taką postacią — jedyną, której identyfikacja jest absolutnie bezsporna — jest Dante. Widzimy go na dwóch freskach. W *Dyspucie o Najświętszym Sakramencie* znajduje się on w dolnym prawym rogu, za papieżem. Ma na sobie czerwoną szatę i wieniec na głowie. W *Parnasie* znajduje się w górnym lewym rogu i też ma wieniec na głowie. Jego prawo do zajmowania miejsca zarówno wśród poetów, jak wśród teologów jest bezsporne, a zarazem stanowi „klucz" do prawidłowej interpretacji *Dysputy*.

Przejdźmy teraz do postaci umieszczonej w samym centrum *Szkoły ateńskiej*. Ani dla ludzi współczesnych Rafaelowi, ani dla nas nie ulega wątpliwości, że postacią tą jest Leonardo da Vinci. Zważywszy jednak na fakt, że trzyma w ręku włoski przekład dialogu Platona i umieszczony został w antycznej scenerii, „jest" on jednocześnie — pod jakimś względem — Platonem. Mamy tu do czynienia z „relacją równorzędności", której sens jest następujący: Leonardo zajmuje równie centralne miejsce w kulturze XVI wieku, jak Platon w kulturze starożytnej. W żadnym przypadku nie można tej postaci redukować do samego Platona. Jest ona jednocześnie Leonardem i Platonem, a nawet bardziej Leonardem niż Platonem. Jeżeli podstawą identyfikacji tej postaci z Platonem ma być platoński dialog *Timajos*, to należy zauważyć, że tytuł tego dzieła nie został przez Rafaela wypisany literami greckimi, ale podany w wersji włoskiej: *Timeo*.

Leonardo jest centralną postacią „drugiego planu" *Szkoły ateńskiej*. Niżej, na „pierwszym planie", mamy dwadzieścia kilka postaci nieco większych, ponieważ są bliżej nas. Centralną postacią tego „pierwszego pla-

nu" jest ten, kogo najczęściej identyfikowano z Heraklitem, a w którym łatwo rozpoznać Michała Anioła. W postaci z dolnego lewego rogu, pochylonej i wykreślającej coś cyrklem, a identyfikowanej z Archimedesem bądź z Euklidesem, rozpoznany został przez współczesnych Bramante. Za nim, w samym rogu, stoją malarze: Rafael i Sodoma.

Zwrócenie uwagi na to, kogo postacie te rzeczywiście „przedstawiają", przeobraża *Szkołę ateńską* z obrazu, który miał odtwarzać filozofię starożytną, w obraz pokazujący największych twórców kultury włoskiego Odrodzenia. Antyczne stroje, antyczna sceneria to tylko pretekst i „przebranie" dla pokazania, że włoscy malarze, rzeźbiarze i architekci XVI wieku są „równi" największym filozofom starożytnym i że można ich ze sobą przemieszać.

W takim ujęciu kryje się jeszcze jedna myśl. Identyfikując Leonarda z Platonem, a Michała Anioła z Heraklitem, Rafael identyfikuje równocześnie malarstwo z filozofią, podkreśla, że Leonardo, Michał Anioł i on sam są również filozofami, ponieważ malarstwo — tak jak filozofia — jest sposobem poznawania obiektywnej rzeczywistości i pod harmonią barwnych plam kryje w sobie głębokie treści filozoficzne.

Podobnie jest z *Parnasem*. Prócz Dantego, który na tym fresku jest samym sobą, spośród postaci wyobrażonych dwie mogą być zidentyfikowane w sposób bezsporny: ślepy Homer stojący obok Dantego i siedząca na dole Safona. Drugą grupę stanowią „zbitki", w których twórcy z epoki Odrodzenia „wyobrażają" poetów starożytnych. Tak więc postać w prawym dolnym rogu dotykająca palcem ust jest jednocześnie Ariostem i Owidiuszem, a stojąca za nią postać w wieńcu to jednocześnie Sannazaro i Propercjusz.

Na ścianie „teologicznej" są dwa plany: u góry „Niebo" z Trójcą Świętą, aniołami i świętymi, u dołu „Ziemia" z papieżami, biskupami, teologami, wśród których można domyślać się obecności Augustyna, Ambrożego, Tomasza, Bonawentury. Najbardziej interesujące są jednak postacie znajdujące się w lewym dolnym rogu: malarz Fra Angelico i architekt Bramante, a w prawym dolnym rogu — wspomniany już wcześniej poeta Dante.

I tu nasuwa się nieodparcie „świecka" interpretacja *Dysputy*. Podstawą tej interpretacji jest, po pierwsze, obecność malarza i poety, a po drugie to, co osoby pokazane przez Rafaela na dolnym planie faktycznie robią. Łatwo zauważyć, że nie modlą się i nie spełniają żadnych obrzędów religijnych, ale czytają i dyskutują. I Rafael pokazuje o czym.

Przypomnijmy tu rysunek Witwickiego do *Hippiasza*, na którym Witwicki pokazał w kryształowej kuli to, o czym mówią Sokrates i Hippiasz. Podobnie jest u Rafaela. Rafael nie pokazuje nieba takim, jakim jest ono w rzeczywistości, ale ilustruje to, o czym rozprawiają pokazani przez niego teologowie. W ten sposób wszystko to, co znajduje się na górnym planie *Dysputy*, można interpretować jako świat tworzony przez ludzi, świat, którego twórcami są papieże, teologowie, poeta Dante (twórca *Raju*) i malarz Fra Angelico. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera gest teologa w zielonej szacie, który znajduje się w samym centrum *Dysputy* i prawą ręką wskazuje na „Niebo". Jest to gest „stwarzający świat", wywołujący wizję, stawiający teologa w rzędzie poetów i malarzy, którzy są twórcami własnych światów.

Porównajmy *Dysputę* z *Parnasem*. Gdyby Trójcę Świętą i aniołów z *Dysputy* uznać za postacie rzeczywiste, to w taki sam sposób należałoby potraktować

Apolla i muzy, zajmujące w *Parnasie* to samo miejsce, które w *Dyspucie* zajmuje Trójca Święta.

Gdyby ta interpretacja *Dysputy* uznana została za zbyt śmiałą, to i tak największe znaczenie ma ta warstwa fresków, w której ukryte są treści aksjologiczne. Pokazując nam filozofów, poetów, malarzy, architektów Rafael eksponuje wzory osobowe twórców kultury, wypowiada środkami malarskimi myśl, że godność i wielkość człowieka polega przede wszystkim na tworzeniu wspaniałego świata ludzkich dzieł. W ramach tej koncepcji Rafael akceptuje teologię jako dziedzinę pośrednią pomiędzy filozofią i poezją, w której też mamy do czynienia z tworzeniem jakiegoś świata, a więc z czynnością specyficznie ludzką. Spośród pokazanych na tych freskach przedmiotów najliczniejszą i semantycznie najbardziej doniosłą klasę tworzą oczywiście książki. W *Dyspucie* jest ich jeszcze więcej niż w *Szkole ateńskiej* i nie są to wcale książki do modlitwy.

O renesansowym charakterze fresków Rafaela świadczy także i to, czego na nich nie ma. Powtarzam, warto nie tylko zbadać to, co na tych freskach jest, ale również ustalić, czego nie ma. Otóż po pierwsze, nie ma podziału na chrześcijan i pogan; filozofowie i poeci bez względu na wyznawaną religię są traktowani równorzędnie. Po drugie, nie ma podziału na teologów prawowiernych i heretyków, i po trzecie, nie ma podziału filozofów na idealistów i materialistów. Wielcy materialiści starożytni, Demokryt i Epikur, traktowani są z takim samym szacunkiem jak Platon. Radziecki historyk filozofii A. Gorfunkel charakteryzuje freski Rafaela jako „utopię powszechnej zgody" i przypomina, że dzieje się to wszystko przed soborem trydenckim: jest wielu „kardynałów-humanistów", a nie ma jeszcze „kardynałów-inkwizytorów", którzy będą palić filozofów na stosach.

Na freskach Rafaela nie ma podziału ludzi na zbawionych i potępionych. Twórczości filozoficznej, poetyckiej i malarskiej patronują zgodnie Apollo, muzy i Trójca Święta. Freski te zamawiał papież, podawał Rafaelowi temat, ale treść, która powstawała, była świecka. Zauważył to Adam Mickiewicz, pisząc w 1835 roku:

„Pod pędzlem Rafaela sztuka, zdawało się, osiągnęła swój szczyt doskonałości. Arcydzieła tego wielkiego mistrza uchodzą za wzory malarstwa chrześcijańskiego", ale „sztuka poczęła stawać się świecką". Rafael „stworzył obrazy dyszące życiem i prawdą, nieomal dotykalne [...] Jego Madonny nabrały wyrazu Fornariny, a apostołowie — filozofów greckich".

W tym malarstwie — pisał — również Chrystus podobny jest do „Pitagorasa lub innego mędrca z Rafaelowskiej *Szkoły ateńskiej*".

Na każde dzieło sztuki, a więc również na *Szkołę ateńską* Rafaela, należy patrzeć jak na p o l e p r z e k s z t a ł c a l n e, ujmować je w aspekcie jego możliwości bycia innym, niż jest.

To dobrze, że wśród postaci *Szkoły ateńskiej* znajdują się Leonardo, Michał Anioł, Rafael i Bramante, ale chcielibyśmy na tych freskach zobaczyć również filozofów włoskiego Odrodzenia. Na przykład młody mężczyzna po lewej stronie, w białej szacie, podobny do dziewczyny, z długimi włosami spływającymi na ramiona, to mógłby być Giovanni Pico della Mirandola (1463—1494). Ale gdzie są Giannozzo Manetti, Lorenzo Valla, Pietro Pomponazzi? O ile więcej radości sprawiałaby nam dziś *Szkoła ateńska*, gdyby postać stojąca w centrum obrazu obok Leonarda—Platona była łatwą do rozpoznania „zbitką" z Arystote-

lesa i Pomponacjusza, a postać w niebieskiej szacie, siedząca w lewym dolnym rogu — „zbitką" z Epikura i Lorenza Valli, piszącego dialog *O rozkoszy*.

Dysputa powstała w roku 1509, *Parnas* w 1510, *Szkoła ateńska* w latach 1510—1511. Rafael zmarł w roku 1520, a więc nie mógł pokazać filozofów drugiej połowy XVI wieku i pierwszych dziesięcioleci XVII wieku: Cardana, Telesia, Cesalpina, Bruna, Campanelli, Vaniniego, Cremoniniego, Galileusza. Miał tylu naśladowców, ale żaden nie stworzył nowej *Szkoły ateńskiej* z tymi myślicielami, których wymieniłem. Nie pojawił się też nowy Rafael, który by na jednym obrazie pokazał obok siebie Kartezjusza, Gassendiego, Spinozę i Leibniza albo Bayle'a, Mesliera, Voltaire'a, Diderota, Holbacha i Clootsa, albo Kanta, Fichtego, Schellinga, Hegla, Schleiermachera i Feuerbacha. A spośród kilkudziesięciu tysięcy polskich malarzy żaden nie pomyślał o tym, żeby na kilkudziesięciu metrach kwadratowych dać syntetyczną wizję dziejów filozofii polskiej.

Jest, oczywiście, wiele takich „teorii", które stawiają przed malarstwem inne cele, nazywane celami „czysto malarskimi"; narzucają one malarzom pogląd, że w malarstwie należy unikać „literatury" i że nieważne jest to, co się maluje, a tylko to, jak się maluje, i że od malarstwa „przedstawiającego" znacznie wyżej stoi malarstwo, które — niczego nie przedstawiając, niczego nie naśladując, niczego nie odtwarzając — jest czystą kreacją. I dobrze się dzieje, że malarze szukają nowych dróg i że powstają dzieła różne. Ale pozostaje smutny fakt, że w naszym polskim malarstwie nie posiadamy naszej własnej *Szkoły ateńskiej* i że pewne obszary możliwej i potrzebnej twórczości pozostają puste.

§ 21. RÓŻNE OBLICZA GRZEGORZA Z SANOKA

W przeciwieństwie do myślicieli, którzy na wszystkich wizerunkach wyglądają jednakowo, Grzegorz z Sanoka (1406—1477) na każdym wygląda inaczej. Jest w tym coś symbolicznego, ponieważ również pod względem duchowym był człowiekiem o wielu obliczach.

Studia nad Grzegorzem rozpocząłem 25 lat temu i nawet po napisaniu o nim książki (pisałem ją w latach 1952—1955, a ukazała się w roku 1958) wielokrotnie do niego wracałem i za każdym razem widziałem go nieco inaczej, ponieważ jakieś inne jego myśli i inne elementy jego osobowości wysuwały się na pierwszy plan. Tym, co przez 25 lat nie ulegało żadnym zmianom, było tylko to, że: po pierwsze, postać ta zawsze mnie fascynowała i coraz bardziej fascynuje; po drugie, zawsze odczuwałem i nadal odczuwam, że właśnie w Grzegorzu jestem sam w jakiś sposób „zakorzeniony"; po trzecie, zawsze odczuwałem i nadal odczuwam potrzebę posiadania jego portretu, aby móc prowadzić z nim dialog; i po czwarte, wybór portretu ma znaczenie szczególnie doniosłe, ponieważ Grzegorz nie jest „jednym z wielu" (powiedzmy: jednym z tysiąca) polskich filozofów, ale tym, od którego — pół tysiąca lat temu — rozpoczęła się „polska filozofia narodowa".

Z czterech najdawniejszych portretów jeden pokazuje człowieka groźnego, niebezpiecznego, który coś knuje. Niestety, nie potrafię powiedzieć, czy taki był Grzegorz na obrazie w Muzeum Lubomirskich we Lwowie, czy też takim uczynił go Jerzy Janisch na sporządzonej przez siebie kopii, która znajduje się w muzeum w Sanoku. Na drugim portrecie Grzegorz jest śmieszny jak młody aktor, który przyczepił sobie

siwą brodę i perukę z siwymi loczkami. I znów nie potrafię powiedzieć, czy taki był Grzegorz na obrazie z Kapituły Lwowskiej we Lwowie, czy też uczynił go takim Antoni Pivernetz na rysunku posiadanym niegdyś przez Gwalberta Pawlikowskiego w Medyce.

Na dwóch pozostałych portretach, które wielokrotnie reprodukowałem, Grzegorz „wygląda na filozofa", z tym, że jeden portret bardziej pasuje mi do jego poglądów społeczno-politycznych, a drugi do tego, co najbardziej śmiałe w jego poglądach filozoficznych.

Nie wiem, czy uda się kiedykolwiek ustalić datę powstania tych portretów i rozstrzygnąć w sposób bezsporny, że przynajmniej jeden z nich ukazuje autentyczny wygląd Grzegorza. Można jednak porównać je z opisem Grzegorza z Sanoka, który Kallimach sporządził jeszcze za jego życia:

„Był dorodnej postawy, wzrostu powyżej przeciętnego, budowę miał silną, lecz ciało bardzo delikatne, włosy zaś na brodzie i głowie gęste i proste, oczy niesłychanie żywe i bystre, tak że do późnej starości czytał bez żadnej pomocy; brwi gęste uniesione w górę, nos mięsisty, spiczasty".

Na wszystkich czterech portretach Grzegorz ma na sobie strój arcybiskupa. Ukazują one tylko jego głowę, bez rąk i bez żadnych przedmiotów. Nie umieszczono na tych obrazach książek, przyborów do pisania ani instrumentów muzycznych, które wskazywałyby na to, że Grzegorz był renesansowym humanistą, filozofem, poetą, historykiem, miłośnikiem muzyki. Brakiem tych portretów jest to, że nic się na nich nie dzieje; nie próbowano go charakteryzować poprzez sytuacje historyczne i stosunki z innymi ludźmi.

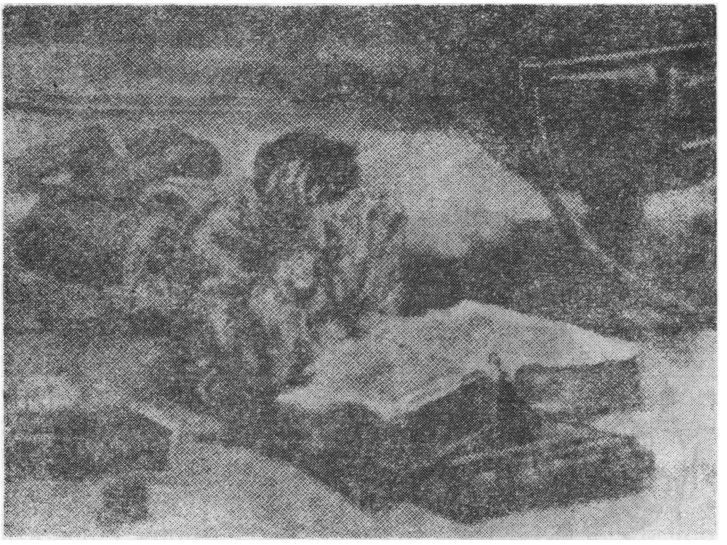
W roku 1888 Grzegorz z Sanoka pojawia się na obrazie Jana Matejki (1838—1893) z serii „Dzieje cywilizacji w Polsce". Matejko próbuje na tym obrazie

dać syntetyczną wizję kultury polskiej XV wieku i prawidłowo umieszcza Grzegorza z Sanoka w samym centrum. Proszę sprawdzić: głowa Grzegorza znajduje się w punkcie przecięcia przekątnych tego obrazu. Nie zapomniał Matejko o książce: naokoło dzieją się różne rzeczy, ale Grzegorz „zatopił się" w lekturze — podobnie zresztą jak żak leżący na podłodze, też w samym centrum dolnego planu obrazu. Nasuwa to podejrzenie, że na tym obrazie jest nie jeden Grzegorz, ale dwóch: jeden mający 18 i drugi mający 70 lat, a podobni do siebie przede wszystkim w tym, że obaj są strasznie ciekawi tego, co znajduje się w książkach.

Matejko trafnie uchwycił i pokazał istotny aspekt osobowości Grzegorza. Niestety, był to tylko jeden z aspektów, a pominięcie innych czyni ten portret bardzo jednostronnym. Grzegorz nie tylko „czytał", ale również „pisał". Nie można też powiedzieć o nim, że „świata nie widział poza książkami", ponieważ zajmował się również działalnością polityczną, bronił ojczyzny przed wrogami, był dobrym gospodarzem i aktywnym organizatorem życia kulturalnego.

Obraz Matejki ma jedną poważną wadę. Jest mało wyraźny. Nie tylko na reprodukcjach, ale również na oryginale (który znajduje się w Belwederze) trudno odnaleźć Grzegorza w tłumie liczącym około 50 osób na małej powierzchni (69×116 cm), przeszło 50 razy mniejszej od *Bitwy pod Grunwaldem.*

Józef Ignacy Kraszewski (1812—1887) wysiłkiem wyobraźni powieściopisarskiej próbował pokazać dzieciństwo Grzegorza z Sanoka. Matejko mógł znać tę powieść, a wspomniany wyżej żak (leżący na podłodze i czytający wielką księgę — może Boccaccia?) mógł być malarską próbą pokazania młodego Grzegorza. Oczywiście jest to tylko mój domysł, natomiast próba taka istotnie została podjęta, ale dopiero kilkadziesiąt



Może to młody Grzegorz z Sanoka czyta *Genealogię bogów pogańskich* Boccaccia?
J. Matejko: Fragment obrazu z serii „Dzieje cywilizacji w Polsce"

lat później, przez Antoniego Gawińskiego (1876—1954), który ozdobił 9 ilustracjami skróconą wersję powieści Kraszewskiego, opracowaną przez Marię Buyno-Arctową. Spośród tych ilustracji 7 pokazuje Grzegorza jako małego chłopca.

Trudno byłoby wymarzyć lepszego ilustratora do podjęcia się tego zadania. Mały Grzegorz — będący tworem malarskiej wyobraźni Gawińskiego — ma w sobie coś z Lolka Grenadiera. Zresztą takie właśnie sugestie płynęły z tekstu. Przypomnijmy fragment, w którym opisana jest jego ucieczka z domu:

„Grześ miał odwagę dziecka, które się niczego nie lęka, bo nie zna niebezpieczeństwa. Nic go to nie obchodziło, że wybierając się na długą wędrówkę, miał na nogach stare, podarte chodaczki [...]

— A nie lękasz się tak sam jeden w świat puszczać? — zapytał mieszczanin, spoglądając z podziwem na to dziecko, nędznie ubrane, a jednak piękną twarzyczką, szlachetną i śmiałą postawą uderzające.

Projektowanie samego siebie.
Grześ z Sanoka wyrusza w świat,
żeby stać się sobą
A. Gawiński: Rysunek do powieści M. Buyno-Arctowej
Grześ z Sanoka

— Niczego się nie boję — odparł Grześ śmiało".

Kto zna *Lolka Grenadiera* (uroczą powieść, w której Gawiński był autorem zarówno tekstu, jak ilustracji), wie, że właśnie takie teksty najbardziej przemawiały do wyobraźni Gawińskiego.

Warto przytoczyć jeszcze jeden podobny tekst, do którego powstała najlepsza z ilustracji. Grzegorz jest tu już o trzy lata starszy i znów wybiera się w świat:

„Przybywali tu ludzie z daleka [...] Tu zasłyszał o Włoszech, do których jeżdżono po naukę z Polski, o krajach na Zachodzie, z których do Polski przywożono wyroby tak piękne i misterne, jakich tu nikt robić nie umiał.

Powziął więc wielkie wyobrażenie o tych nieznanych krajach i gorącą chęć poznania ich. Na męstwie do rzucenia się w podróż mu nie zbywało [...]

— Całym majątkiem moim jest to, co umiem i czego się nauczę; muszę więc iść w świat, szukać mądrości [...]

[...] i jednego dnia wiosennego, podobnego do ranka, w którym opuścił Sanok, wyszedł z tłumoczkiem na plecach, z kijem w ręku".

Decyzja o wyprawie w daleki świat jest dla młodego Grzegorza aktem autokreacji. Jak Adam z bajki, którą opowie w 1486 roku Giovanni Pico della Mirandola, Grzegorz — kilkadziesiąt lat wcześniej — bierze swój los w ręce, stając się twórcą i rzeźbiarzem samego siebie.

I to właśnie potrafił pokazać Gawiński. W związku z tym, organizując w styczniu 1977 roku sesję naukową w Lublinie z okazji 500-lecia śmierci Grzegorza z Sanoka, zaproponowałem, aby centralnym akcentem wystawy uczynić wspomniany rysunek Gawińskiego,

a nie jeden ze starych portretów. Sądziłem, że młody Grzegorz, podejmujący trud samodzielnego kształtowania własnej osobowości i dopiero „projektujący sa-

W. Pitala: *Grzegorz z Sanoka* (1977)

mego siebie", powinien silniej przemówić do wyobraźni studentów lubelskich niż „stary Grzegorz", już całkowicie ukształtowany. Rysunek znalazł się na drukowanym zaproszeniu i ozdobił także moją nową pracę o Grzegorzu (*Filozofia kultury Grzegorza z Sanoka*, „Argumenty" z 30 I 1977 r.), gdy przedtem, przez dwadzieścia kilka lat, ilustrowałem swoje prace „starym Grzegorzem".

Osobliwością tej wystawy były liczne prace wykonane przez studentów lubelskich, między innymi obra-

zy, rysunki i plakaty z wizerunkami Grzegorza. Interesujące wizje „starego Grzegorza" stworzył student filozofii, Władysław Pitala, a piękny „negatyw" twa-

U. Milczuk: *Grzegorz z Sanoka* (1977)

rzy „młodego Grzegorza" opracowała studentka pedagogiki, Urszula Milczuk.

Cofnijmy się teraz o dziesięć lat, żeby wspomnieć o rysunku Szymona Kobylińskiego do *Ilustrowanej*

kroniki Polaków Mateusza Siuchnińskiego (1967). Zaletą tego rysunku jest nie tylko jego piękno, wyraźność i czytelność, ale także nowa i bardzo trafna myśl, aby pokazać Grzegorza w chwili pisania. Fragment renesansowej architektury, wiele ksiąg i zwojów, przybory do pisania i Grzegorz z gęsim piórem — tak właśnie należało pokazać renesansowego humanistę. Podobnie „udał się" Kobylińskiemu rysunek wyobrażający Długosza. Też wiele wielkich ksiąg *in folio* i jeszcze lepiej uchwycona czynność pisania, bo Grzegorz pisząc patrzy na nas, a Długosz — na to, co pisze.

Z okazji 500-lecia śmierci Grzegorza z Sanoka wydany został piękny medal pamiątkowy (o średnicy 7 cm) — dzieło Edwarda Gorola. Ze wszystkich wizerunków ten jest najpiękniejszy (nieregularne rysy zostały „poprawione"), Grzegorz wygląda na tym modelu bardzo dostojnie, ale jakby „poza czasem" i bez cech indywidualnych. Piękna jest również i druga strona tego medalu, chociaż — nie wiadomo dlaczego — umieszczony został na niej Demostenes. Grzegorz z Sanoka „polskim Demostenesem"? Czy nie lepej było umieścić Epikura, Lukrecjusza, Plauta, Boccaccia albo Kallimacha, z którymi rzeczywiście coś go łączyło?

W roku 1977 wmurowano w muzeum w Sanoku piękną tablicę z wizerunkiem Grzegorza — dzieło Romana Tarkowskiego — i wydano w nakładzie 100 tysięcy egzemplarzy pocztówkę ze znaczkiem za 1 zł z jego głową według projektu T. Michaluka, ale to chyba za mało. Niestety, miał rację Kallimach, kiedy przeszło 500 lat temu pisał o Grzegorzu:

„[...] gdyby go Grecja lub Italia wydała, byłby tam czczony niby blaskiem promieniejąca chluba kraju".

§ 22. KLONOWIC LEOPOLSKIEGO JAKO „CZŁOWIEK W ŚWIECIE DZIEŁ"

Zwykle jest tak, że najpierw poznajemy jakiś tekst, a dopiero później, kiedy ów tekst zaczyna nas fascynować i „nie daje nam spokoju", pojawia się potrzeba posiadania portretu autora, aby kontakt z myślą bezosobową mógł przekształcić się w kontakt z myślą rzeczywistą, czyli w „spotkanie" z prawdziwym człowiekiem.

W tym przypadku było inaczej. Najpierw zobaczyłem obraz, a później, kiedy obraz ten „nie dawał mi spokoju", pojawiła się potrzeba poznania dzieł pokazanego na obrazie myśliciela.

Było to w roku 1972 w Muzeum Śląskim we Wrocławiu. Pisałem wtedy książkę pt. *Człowiek w świecie dzieł* i zastanawiałem się nad klasyfikacją stosunków, jakie mogą zachodzić pomiędzy człowiekiem a książką. Spośród wszystkich obrazów, które wówczas oglądałem, „wstrząsnął" mną tylko jeden, pokazujący „człowieka w świecie dzieł". Myślicielem pokazanym na obrazie był Sebastian Fabian Klonowic (1545—1602), a malarzem, którego obraz mnie zafascynował, Wilhelm Leopolski (1830—1892), uczeń Wojciecha Kornelego Stattlera i Władysława Łuszczkiewicza, starszy kolega Jana Matejki, Artura Grottgera, Aleksandra Kotsisa i Floriana Cynka w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Muzeum Śląskie posiada 14 obrazów tego malarza (wykonanych w latach 1858—1880), ale tylko ten jeden, pochodzący z 1867 roku, przykuwa do siebie uwagę.

Na płótnie o formacie 185×230 cm widzimy trzy osoby: księdza, lekarza i umierającego poetę-filozofa. Bezpośrednią inspiracją Leopolskiego był poemat Władysława Syrokomli (1823—1862) z 1855 roku pt. *Zgon*

Acerna. Dzięki temu wiemy, że postacią stojącą za Klonowicem jest lekarz Wojciech Oczko (ok. 1537—1599). W wydanej przez Muzeum Śląskie książeczce o Leopolskim Eleonora Lisowa w taki sposób opisuje ten obraz:

„Temat do obrazu zaczerpnął artysta z historii literatury polskiej, dostosowując jego treść do stosunków panujących w kraju [...] Na pierwszym planie ukazał artysta dwie główne postacie: jezuitę i poetę, trzecia osoba, lekarza, umieszczona z tyłu jest tylko uzupełnieniem akcji. Charakterystyka postaci jest świetna. Obok cierpiącej i znękanej twarzy poety, która nadaje ton całości obrazu, przedstawił artysta przenikliwą, pełną wyczekiwania twarz jezuity, na którego spogląda z wyrzutem pochmurny lekarz. W tych postaciach, skupiających w sobie całą myśl obrazu, uwydatnia się twórcza potęga artysty oraz doskonałe zrozumienie sytuacji i stanowiska Klonowica. Temat został ujęty w prosty, a jednocześnie bardzo wymowny sposób. Ekspresję treściową tej kompozycji potęguje jeszcze blask księżycowego światła, które spowija scenę przygaszając kolor. Ponadto w obrazie zwracają również uwagę doskonale malowane akcesoria, które stanowią jak gdyby obraz martwej natury".

Do tego opisu mam kilka zastrzeżeń. Pierwsze polega na tym, że autorka nie zauważyła na tym obrazie wielu wielkich ksiąg, mimo że w tej samej książeczce obok reprodukcji całego obrazu jest reprodukowany na następnej stronie jego fragment z siedmioma wielkimi księgami. Księgi są dla niej tylko „akcesoriami" i „martwą naturą". Taka redukcja „żywej kultury" do „martwej natury" uniemożliwia jej dostrzeżenie zjawiska „i r r a d i a c j i s e m a n t y c z n e j", czyli znaczeniowego promieniowania i oddziaływania pokazanych na obrazie ksiąg na twarz Klonowica. Autorka

zauważa blask światła księżycowego i nie zdaje sobie sprawy z tego, że twarz Klonowica rozświetlona jest blaskiem światła bijącego z ksiąg. Drugie zastrzeżenie dotyczy błędnej interpretacji wyrazu twarzy Klonowi-

Sebastian Klonowic — „człowiek w świecie dzieł"
W. Leopolski: *Zgon Acerna* (1867)

ca. Autorka uważa, że jest to twarz „cierpiąca i znękana", gdy tymczasem jest ona poważną twarzą myśliciela, który zwycięża śmierć. Trzecie zastrzeżenie dotyczy nie opisu, ale tytułu obrazu: *Zgon Acerna* (dlatego Acerna, że Klonowic czasem przekładał swoje nazwisko na łacinę). Sprzeciw budzi słowo „zgon", ponieważ Klonowic na tym obrazie żyje, a z treści obrazu wynika, że będzie żył wiecznie — w swoich dziełach i na tym obrazie.

Ksiądz chce, żeby Klonowic przed śmiercią pogodził się z Kościołem i wyspowiadał się. Zarysowuje przed nim religijną perspektywę nieśmiertelności duszy, któ-

rą Klonowic odrzuca, ponieważ wie, że prawdziwą nieśmiertelność zdobył sobie sam swoimi dziełami.

Od obrazów, na których myśliciel jest sam, wolę zwykle obrazy pokazujące go z innymi ludźmi, bo właśnie stosunki z innymi ludźmi najlepiej charakteryzują człowieka. Ale na tym obrazie obecność ludzi przeszkadza. Byłoby lepiej, żeby Klonowic był na tym obrazie pozostawiony „sam na sam ze swoimi dziełami". Traktując każde dzieło sztuki jako „pole przekształcalne", czyli mogące być innym niż jest, próbuję — przy odbieraniu go — abstrahować od lewego górnego trójkąta, jaki powstaje po przecięciu obrazu przekątną. Cały ten lewy górny trójkąt można sobie wysiłkiem wyobraźni (albo na własnej reprodukcji) zamalować na czarno, pozostawiając tylko piękną kolumnę z prawej strony. Kolumna oświetlona blaskiem księżyca, księgi oświetlone światłem świecy i twarz Klonowica rozświetlona blaskiem bijącym nie z „martwej natury", ale z dzieł, będących jego wkładem do kultury — to by całkowicie wystarczyło.

Dzięki temu obrazowi zrozumiałem, „po co są portrety". To właśnie portret Klonowica zmusił mnie do przestudiowania jego dzieł i do „odkrycia", że *Victoria deorum* to nie tylko arcydzieło poezji łacińskiej (liczące 17 tysięcy wierszy), ale również tekst filozoficzny, którego autor musiał wyglądać tak, jak go pokazał Leopolski, a nie tak, jak go pokazali na swoich rysunkach Szymon Kobyliński i Eryk Lipiński. Dla pogłębienia interpretacji tego obrazu należałoby przeprowadzić gruntowne badania nad życiem Leopolskiego, żeby po pierwsze, odtworzyć jego poglądy filozoficzne, a zwłaszcza jego filozofię kultury (i móc odpowiedzieć, jaką treść on sam wkładał w obraz pokazujący myśliciela wśród dzieł); po drugie, ustalić, jakie

teksty pobudziły jego wyobraźnię i skłoniły go do namalowania tego obrazu (czy tylko poemat *Zgon Acerna*, napisany przez Syrokomlę, czy także określone fragmenty dzieł samego Klonowica) i po trzecie, ustalić, jak wyglądał sam Leopolski, kto pozował Leopolskiemu do tego obrazu, czy i w jakiej mierze oblicze Klonowica jest autoportretem samego Leopolskiego (co świadczyłoby o duchowym identyfikowaniu się Leopolskiego z Klonowicem).

Starannego wyjaśnienia wymagają też stosunki pomiędzy Leopolskim a Matejką. W latach 1853—1858 byli kolegami. W 1860 roku spotkali się w Wiedniu. Jest w liście Matejki wzmianka o tym, że Leopolski „obecnie [...] wielkie afekta dla mnie okazuje", ale to „nie wielki przyjaciel mój". W sierpniu 1876 roku Leopolski oskarżył Matejkę o stawianie mu niesłusznych zarzutów i obrazę honoru w związku z czym wyzwał go na pojedynek. Do pojedynku nie doszło, ale Leopolski gniewał się na Matejkę jeszcze dwa lata. Powstaje pytanie: jaki był stosunek Leopolskiego do Matejki w roku 1867, w okresie nagonki na Matejkę ze strony arystokratów, którzy uznali, że Matejko obraził ich swoim *Rejtanem*. Matejko w 1867 roku namalował *Wyrok na Matejkę*, a Leopolski w tym samym czasie malował Klonowica. Czy podobieństwo Klonowica do Matejki jest przypadkowe?

Bez przeprowadzenia wspomnianych badań skazani jesteśmy przy interpretacji tego obrazu na domysły. Można jednak rozważyć problem, jak się ma *Zgon Acerna* do treści dzieł Klonowica. Znajomość *Worka Judaszów*, *Roxolanii*, *Flisa* niewiele da; podstawowe znaczenie ma *Victoria deorum*, poemat antyfeudalny, antyszlachecki, przeciwstawiający feudalnej ocenie człowieka — mierzącej wartość człowieka wysokością

urodzenia — renesansowe wiązanie godności człowieka i „prawdziwego szlachectwa" z osobistą dzielnością (*Virtus*) i wykonywaniem pracy społecznie użytecznej. W poemacie tym Klonowic bierze w obronę chłopów, opisuje ich ciężką pracę, piętnuje wyzysk feudalny i niewolę, sławi Wolność (*Libertas*), a wśród różnych rodzajów wolności wspomina — chyba jako pierwszy w literaturze polskiej — o wolności myślenia (*libertas cogitationis*). Sądzę, że znajomość tego poematu może wzbogacić nasz odbiór obrazu Leopolskiego. Nasza wiedza o myślach Klonowica sprawi, że będziemy go wyraźniej „widzieć".

Uważna lektura poematu budzi podejrzenie, że w tytule popełniono drukarski błąd. Z treści wynika, że nie chodzi o „bogów", lecz o „boginie": o Dzielność, Wolność, Poezję i Filozofię. Powinno więc być nie *Victoria deorum*, lecz *Victoria dearum*. A w związku z tym i na obrazie Leopolskiego, zamiast lekarza i księdza, można było obok kolumny pokazać gipsowe posągi „bogiń" albo gipsowe popiersie ubóstwianego przez Klonowica poety: Jana Kochanowskiego, dla którego ułożył trzynaście pięknych *Żalów nagrobnych*.

Klonowic należy do pisarzy niesłusznie zapomnianych. Wprawdzie Edward Dembowski i kilku innych autorów z jego pokolenia zauważyli walory jego dzieł i nawet stawiali go ponad Kochanowskim, ale *Victoria deorum* miała tylko jedno wydanie w końcu XVI wieku i jest bibliograficzną rzadkością. Dotąd nie opublikowano pełnego przekładu tego dzieła na język polski. W rezultacie również w plastyce nie ma — poza Leopolskim — dzieł godnych uwagi, które ukazywałyby Klonowica w różnych sytuacjach lub w powiązaniu z treścią jego głównych dzieł. Nie ma Klonowic pomnika ani medali, nie ma go na znaczkach pocztowych.

§ 23. GIORDANO BRUNO W ŚWIECIE MALARSTWA I RZEŹBY

Dnia 25 lutego 1965 roku dokonałem odkrycia, które stało się rozstrzygnięciem ciągnącego się przez kilkadziesiąt lat sporu o najstarsze sztychy wyobrażające Bruna, Vaniniego i Campanellę. Sztychy te znajdowały się na luźnych kartkach w bibliotekach Paryża, Leningradu, Drezna i Madrytu i uchodziły za autentyczne wizerunki owych myślicieli sporządzone — w przypadku Bruna — w końcu XVI wieku, a w przypadku Vaniniego i Campanelli — w pierwszych dziesięcioleciach XVII wieku.

Dla Campanelli sprawa proweniencji wspomnianych sztychów nie miała żadnego znaczenia, ponieważ zachował się portret olejny sporządzony przez Francesca Cozzę jeszcze za życia Campanelli; autentyczności tego portretu nikt nie kwestionował, więc i bez tego sztychu wiemy, jak wyglądał. W przypadku Bruna i Vaniniego sprawa przedstawiała się zupełnie inaczej, ponieważ następne wizerunki pochodziły z wieku XIX, a więc zostały sporządzone kilkaset lat po ich śmierci. Potrzeba posiadania autentycznego portretu tych myślicieli była tak silna, że wielu badaczy zaangażowało w ten spór swój autorytet, dowodząc, że sztych wyobrażający Bruna ozdabiał z pewnością egzemplarze jednej z jego książek, wydanej jeszcze za jego życia. Przeciwko temu domysłowi przemawiał jednak fakt, że spośród blisko 500 egzemplarzy renesansowych wydań dzieł Bruna ani jeden nie był ozdobiony jego portretem. Nie było także portretu w XVI- i XVII-wiecznych zbiorach biografii i „pochwał" wielkich ludzi.

Najbliższy prawdy był Luigi Firpo, który zauważył, że sztychy z Brunem, Vaninim i Campanellą należą do jednej serii, a skoro zostały wykonane w tym sa-

mym czasie, to ze względu na lata życia Vaniniego nie mogły zostać wykonane za życia Bruna, lecz najwcześniej dopiero w kilkanaście lat po spaleniu go na stosie. A kiedy przy pomocy lusterka Firpo odczytał litery, które odbiły się z przylegającej niegdyś do ryciny sąsiedniej strony, stwierdził, że układają się one w napis: *Zu finden in der Rengerischen Buchhandlung* (Do nabycia w księgarni Rengera). Wyraził wobec tego przypuszczenie, że przekartkowanie czasopism niemieckich z lat 1715—1723 może doprowadzić do odkrycia proweniencji wspomnianych sztychów. W korespondencji prywatnej Firpo wyrażał kilkakrotnie nadzieję, że właśnie ja będę mógł dopomóc do identyfikacji wszystkich trzech sztychów, ponieważ żywo interesując się tymi myślicielami mam jednocześnie możliwość stałego korzystania ze wspaniałych zbiorów bibliotek wrocławskich, a rozpoczęta przeze mnie praca nad bibliografią wszystkich opracowań i wzmianek o Brunie, Vaninim, Campanelli i Łyszczyńskim zmusza mnie do systematycznego przeglądania tysięcy starodruków.

I rzeczywiście, muszę przyznać, że starodruk, w którym znalazłem sztychy z Vaninim, Brunem, Campanellą i wieloma innymi myślicielami, zamówiłem z magazynu i postanowiłem przekartkować nie dlatego, że spodziewałem się tam znaleźć sztychy, ale dlatego, że szukałem tam — i znalazłem dość sporo — wzmianek o interesujących mnie myślicielach. W tym sensie odkrycie miało charakter przypadkowy.

Wydawnictwo, o którym mowa, było naukowym czasopismem niemieckim, zawierającym niemal wyłącznie recenzje z recenzji. Ukazywało się regularnie przez 13 lat, tzn. od 1709 do 1721 roku. Tytuł: „Neue Bibliothec oder Nachricht und Urtheile von neuen Büchern und allerhand zur Gelehrsamkeit dienenden

Sachen", Franckfurt und Leipzig, zu finden in der Rengerischen Buchhandlung. Łącznie ukazało się w ciągu 13 lat 100 zeszytów, które oprawiano w 10, 11 lub 12 tomów.

Czasopismo było wydawane anonimowo i miało co najmniej trzech kolejnych redaktorów. W roku 1711 w przedmowie do zeszytu 13 nowy redaktor w następujący sposób poinformował czytelników o zmianie redaktora: „Poprzedni autor już nie redaguje «biblioteki». Ja to robię. Kim zaś ja jestem, tego wiedzieć nie trzeba". Mimo to udało mi się ustalić, że w okresie, który nas szczególnie interesuje, mianowicie w latach 1711—1715, redaktorem zeszytów 13—40 był Nicolaus Hieronymus Gundling (1671—1729), historyk ateizmu, autor licznych interesujących prac m.in. o ateizmie Platona (1729), ateizmie Hipokratesa (1706) i ateizmie Hobbesa (1717).

Każdy ze stu zeszytów ma własną kartę tytułową. Sztychy umieszczane są przed kartą tytułową i drukowane na stronach parzystych — tym się wyjaśnia fakt, że na niektórych sztychach mogły się odcisnąć litery z karty tytułowej (te właśnie, które Firpo odczytał w lusterku).

Zeszytów jest sto, ale sztychów — przynajmniej w egzemplarzu wrocławskim, a prawdopodobnie i w innych (jeśli gdziekolwiek zachował się do naszych czasów komplet) — tylko 63, mianowicie w zeszytach: 1—58, 65, 71, 81 i 91.

Interesujące nas sztychy znajdują się w tomie czwartym; przed kartą tytułową zeszytu 34 (rok 1714) — sztych z podpisem: „Julius Caesar Vanini Taurisano Neapolitanus", przed kartą tytułową zeszytu 38 (rok 1715) — sztych z podpisem: „Jordanus Brunus Nolanus", i przed kartą tytułową zeszytu 39 (rok 1715) — sztych z podpisem: „Thomas Campanella". W oprawio-

nym tomie sztychy te znajdują się po stronach 254, 622 i 716.

Na pozostałych sztychach przedstawieni są między innymi: Ermolao Barbaro, Savonarola, Machiavelli, Ramus, Montaigne, Hroswitha, Hans Sachs, Kepler, Gundling i Leibniz. Jedna rycina ma charakter makabryczny — przedstawia odciętą głowę Mikołaja Crella. Inna ukazuje dwie strony medalu: po jednej stronie piękny gmach bolońskiego archigimnazjum, po drugiej — astronom Giovanni Domenico Cassini. Większość sztychów (48) wyobraża uczonych niemieckich.

Pojawienie się sztychów z Brunem, Vaninim i Campanellą jest dość zaskakujące, ponieważ w tym tomie, który został nimi ozdobiony, nie ma o nich absolutnie

Giordano Bruno (sztych z 1715 roku)

żadnej wzmianki. Obalone zostało w ten sposób zupełnie logiczne rozumowanie Firpo, według którego wymienione sztychy miały najprawdopodobniej ilustrować jakąś pracę o dziejach włoskiego, renesansowego antyarystotelizmu, ponieważ w ogóle nie ilustrują one żadnego tekstu.

Więc może owe sztychy zostały wzięte skądinąd i tylko przypadkowo wklejone do tego tomu? Nie. Przynależność sztychów właśnie do tych zeszytów, w których się znajdują, jest bezsporna, potwierdzona przez tekst wydrukowany w 1719 roku. Mianowicie w zeszycie 76, w przypisie do recenzji z recenzji książki Dawida Duranda o Vaninim, u dołu strony 681 czytamy: „Kto chce obejrzeć podobiznę tego kędzierzawogłowego Włocha, znajdzie ją przed 34 zeszytem naszej Nowej Biblioteki". Podobna informacja została zamieszczona w zeszycie 82 u dołu strony 113.

Ogromna większość sztychów, bo aż 59 na 63, nie ma podpisu grafika. Ale na dwóch sztychach, mianowicie na drugim (z 1709 roku) i na trzecim (z 1710 roku), podpisany jest znany sztycharz Johann Adam Delsenbach (1687—1765), a na dwóch ostatnich (z lat 1719 i 1720) nie mniej znany sztycharz Johann Georg Mentzel (1677—1743). Może badania nad ich życiem i twórczością doprowadzą do odpowiedzi na pytanie, który z nich wykonał interesujące nas sztychy.

Na sztychu wyobrażającym Vaniniego łatwo zauważyć kropki u samej góry i u samego dołu, dzielące 8-centymentrową podstawę na 10 jednakowych odcinków. Kropki te świadczą, jak sądzę, o tym, że grafik miał przed sobą wzór, portret lub rysunek o innych wymiarach i ułatwił sobie zmniejszanie lub powiększanie podobizny przez stosowane często w takim przypadku podzielenie całości na kilkadziesiąt kratek.

Nie wiadomo jednak, skąd pochodził ów wzór. Nie

jest wykluczone ani to, że była nim jakaś dawniejsza, nie znana badaczom podobizna Vaniniego, ani to, że grafik wykonał sztych w oparciu o swój własny rysunek.

Jedno jest w każdym razie pewne. W rezultacie odkrycia proweniencji sztychów, znanych dotąd jedynie z luźnych kartek, które — jak się okazało — zostały wyrwane z czasopisma „Neue Bibliothec", nie można już snuć rozmaitych przypuszczeń na temat okresu, w którym zostały one wykonane. Najdawniejszy sztych z Vaninim pochodzi z roku 1714, najdawniejszy sztych z Brunem — z roku 1715. W ten sposób spór o te konkretne sztychy został definitywnie zakończony. Natomiast spór o to, jak naprawdę wyglądali Bruno i Vanini, może być wznowiony dopiero wówczas, kiedy zostaną odkryte jakieś inne, nie znane dotąd wizerunki z wcześniejszego okresu. Bo sztych sporządzony w 115 lat po śmierci Bruna — i to bez żadnej informacji o tym, w jaki sposób i w oparciu o jakie materiały wcześniejsze został wykonany, nie ma żadnej wartości jako dowód, że tak właśnie wyglądał Bruno. Sztych ten pokazuje tylko to, jak sobie wyobrażał Bruna osiemnastowieczny grafik.

Nie każde odkrycie sprawia radość. A już odkrycie, że nie wiemy, jak naprawdę wyglądali Bruno i Vanini, na pewno nie sprawiło mi żadnej radości.

W sytuacji, kiedy każdy wizerunek Bruna jest czymś „wymyślonym" albo naśladowaniem tego, co zostało wymyślone przez innych, malarze i rzeźbiarze mają niemal całkowitą swobodę w tworzeniu jego portretów. Niestety, rzadko z niej korzystają. Kilka pierwszych propozycji, a zwłaszcza sztych Carla Mayera (1798—1868) z 1824 roku, narzuciło swoją wizję niemal wszystkim późniejszym artystom.

W języku angielskim istnieje niezwykle interesujący dialog, którego przedmiotem jest właśnie wizerunek Bruna. Osobami zabierającymi głos są Arundel, państwo Charles i Maria Harringtonowie, panna Florence Leycester i Trevor. Dialog został po raz pierwszy opublikowany w 1893 roku, a jego autorem był wybitny historyk filozofii renesansowej, John Owen. Najważniejsze fragmenty tego dialogu warto przełożyć na polski:

„Harrington: — Dzisiejszej nocy dyskutować będziemy o postaci szczególnie interesującej. Możemy ją wpisać czerwonymi literami do naszego Kalendarza Wolnej Myśli: Giordano Bruno, apostoł i męczennik.

Arundel: — Tak, jeśli chcemy stworzyć nowy Świecki Kalendarz Świętych i Męczenników, podobnie jak to czynił niegdyś Auguste Comte.

Panna Leycester: — Sądzę, że kiedy mówimy o męczeństwie, to nie należy wprowadzać zróżnicowania na święte i świeckie, ponieważ każde autentyczne męczeństwo — poświęcenie życia za Prawdę — jest święte. Sokrates i Giordano Bruno są, według mego przekonania, tak samo święci jak męczennicy z kalendarza chrześcijańskiego [...] Bruno, podobnie jak Vanini, przewidział własną śmierć na stosie, jako bardzo prawdopodobne i logiczne zakończenie toczonej przez całe życie walki z uciskiem i dogmatyczną nietolerancją [...] Odnieśli się oni z pogardą do zadawanych im tortur [...]

Trevor: — Bardzo mi przykro, że nie ma żadnych dowodów na to, iż tradycyjny portret (który tu w rozłożonych na stole książkach widzimy w trzech różnych wersjach) jest autentycznym wizerunkiem Bruna. Profesor Domenico Berti uważa, że jest on zmyślony, ale jego dotychczasowe poszukiwania nie zostały uwieńczone znalezieniem bardziej autentycznego wizerunku. Opisuje on wygląd Bruna w następujący sposób: «nie-

wysoki, ruchliwy, chudy, z bladą twarzą i ostrymi rysami, zamyślony; spojrzenie jednocześnie przenikliwe i melancholijne; włosy na głowie i na brodzie — czarne z odcieniem kasztanowym; na wszystko ma goto-

C. Mayer: *Giordano Bruno* (1824)

wą odpowiedź, mówi szybko i obrazowo, pomagając sobie gwałtownymi gestami; maniery uprzejme i eleganckie. Towarzyski, miły i dowcipny w konwersacji jak wszyscy mieszkańcy południowych Włoch; dostosowujący się bez trudu do gustów, obyczajów i przyzwyczajeń środowiska; otwarty i szczery zarówno wobec przyjaciół, jak wobec wrogów; nie chowający długo urazy w sercu, nie myślący o zemście, ale łatwo wpadający w złość». Profesor dodaje w przypisie, że ten opis nie zgadza się z tradycyjnym portretem. Ja

mam w tej sprawie odmienne zdanie. Jeśli uwzględnimy fakt, że portret przedstawia człowieka bardzo młodego, a opis dotyczy późniejszego okresu jego życia, można przyjąć, że rozmyślania i dalsze losy zaostrzyły jego rysy i że dopiero później zapuścił sobie brodę. Tak więc nie widzę sprzeczności pomiędzy opisem a portretem.

Harrington: — A jaka jest proweniencja tego tradycyjnego portretu?

Trevor: — Z przeprowadzonych przeze mnie badań wynika, że po raz pierwszy portret ten ukazał się w książce Rixnera i Sibera z 1824 roku. *Życiorysy i poglądy sławnych fizyków z końca XVI i początku XVII wieku.* Autorzy informują, że wzorem dla tego portretu był sztych z interesującej kolekcji radcy Wirthmanna z Monachium. Miał on format małej ósemki i nie było na nim podpisu rytownika. Autorzy przypuszczają, że ozdabiał on kartę tytułową jednego z dzieł Bruna [...]

Pani Harrington: — Co to za dziwny strój Bruno ma na sobie? [...]

Trevor: — To biały habit noszony przez dominikanów [...]

Panna Leycester: — Im dłużej przyglądam się tej szlachetnej, lecz smutnej i poważnej twarzy, tym bardziej skłaniam się do uznania jej za autentyczny wizerunek Bruna. Zresztą, nigdy bym nie oddała tego portretu, który już od dłuższego czasu podziwiam, za jakiś inny portret, którego autentyczność byłaby pewniejsza, lecz który nie odpowiadałby z równą wyrazistością mojemu ideałowi człowieka. Wśród wielu moich poglądów, które Charles był łaskaw uznać za paradoksalne, znajduje się stanowcze przekonanie, że najwyższym rodzajem portretu jest ten, który pokazuje nam umysł

człowieka, jego intelekt, jego duchowy charakter; to właśnie przede wszystkim powinny podkreślać jego rysy, natomiast ich dokładne odtworzenie jest sprawą drugorzędną. Portret powinien być wizerunkiem duszy człowieka, a nie tylko wizerunkiem jego ciała, zgodnie z tym, co kiedyś Napoleon powiedział do malującego go Davida: — «Nikt nie dba o to, żeby portret wielkiego człowieka był do niego podobny, jeśli tylko w portrecie tym żyje jego duch». Dlatego właśnie wszyscy malarze portretów powinni posiadać jak najpełniejszą i najbardziej intymną wiedzę o charakterystycznych cechach duchowego wnętrza malowanej przez siebie postaci, a także umiejętność przenoszenia tego duchowego wnętrza na płótno lub papier. Wynika stąd, że każdy prawdziwy malarz powinien być filozofem [...] Nie znam bowiem bardziej przykrego rozczarowania nad to, które odczuwamy wówczas, gdy wyobrażamy sobie, jak powinien wyglądać jakiś wybitny umysł, a potem pokazują nam — jako jego autentyczną podobiznę — jakąś zwykłą twarz bez żadnego wyrazu, w której nic nie wskazuje na te atrybuty, w jakie została ona wyposażona przez naszą wyobraźnię [...]

Arundel: — [...] Ależ to sama Natura, wytwarzając rozmaite byty w swoim laboratorium, odnosi się z lekceważeniem do takich życzeń [...] Jakże często rysy jakiegoś geniusza wskazują na jakąś zupełnie przeciętną osobowość i odwrotnie, jakże często wspaniałe rysy posiada ktoś zupełnie przeciętny albo nawet jeszcze mniej wart od przeciętnego [...]

Panna Leycester: — [...] Na to, że ktoś zupełnie przeciętny może mieć wygląd intelektualisty, absolutnie nie można się zgodzić. I odwrotnie, ludzie wyróżniający się rzeczywistą potęgą własnego ducha nie mogą ukryć jej zupełnie zwykłymi rysami twarzy.

Do takiego przekonania doszłam na podstawie moich własnych obserwacji ludzi nam współczesnych.

Harrington: — [...] Weźmy na przykład ten właśnie portret Bruna. Jego główną cechą charakterystyczną,

M. Hiszpańska-Neumann: *Giordano Bruno* (1953)

jaką ja zauważam, jest zuchwałość połączona ze stanowczością. Portret ten jest doskonałą personifikacją jego postawy, którą on sam scharakteryzował swoją ulubioną dewizą:

— Nie cofaj się przed złem, ale śmiało wychodź mu naprzeciw!

Gdyby rysy jego nie były tak delikatne, można by uznać go za współczesnego przywódcę socjalistów czy-

komunistów. To jest twarz człowieka toczącego wojnę z panującymi poglądami, prawami i społecznym porządkiem świata."

Dyskusja, której fragment został tu przytoczony, stanowi cenny wkład do teorii portretu. Podobnie jak dyskutanci angielscy, większość wielbicieli Bruna z innych krajów świata uznała, że portret wykonany przez Carla Mayera (będący wyidealizowaną modyfikacją sztychu z 1715 roku) odpowiada powszechnym odczuciom, że tak właśnie mógł i powinien wyglądać Giordano Bruno. Do tej tradycji nawiązała również polska malarka, Maria Hiszpańska-Neumann, ilustrując w 1953 roku poemat Janiny Brzostowskiej. Wykonany przez nią wizerunek Bruna (będący kolejną modyfikacją portretu Mayera) jest, jak dotąd, najlepszym portretem Bruna w skali światowej. Mimo to również i na jej portret należy patrzeć jak na „pole przekształcalne", zastanawiając się nad możliwymi kierunkami dalszych przekształceń.

Zachętą do podjęcia prób przekształcających wizję Marii Hiszpańskiej-Neumann był ogłoszony przeze mnie dnia 20 lutego 1955 roku konkurs na rysunek pokazujący „uśmiech Giordana Bruna". Propozycja moja brzmiała tak:

„W roku 1953 ukazał się nakładem «Iskier» poemat Janiny Brzostowskiej *Giordano Bruno*. Poemat ozdobiony jest drzeworytami Marii Hiszpańskiej-Neumann. Wiersz jest piękny, drzeworyty są świetne, ale dlaczego oblicze Giordana Bruna jest takie smutne? Przecież Giordano Bruno lubił i potrafił się śmiać z głupoty teologów i nieuctwa filozofów-scholastyków. Napisał świetną komedię, a w jego dialogach również rozlega się głośny śmiech z wrogów teorii Kopernika. Ten śmiały, renesansowy śmiech był szczególnie niebezpieczny dla światopoglądu średniowiecznego; ro-

działa go niezachwiana pewność ostatecznego zwycięstwa naukowego poglądu na świat.

Nie zapominajmy też o tym, że na twarzy Bruna zjawiał się uśmiech. Był przecież zakochany w nieskończonym bogactwie form i barw materialnej przyrody [...]

Zadanie dla umiejących rysować: narysować uśmiech Giordana Bruna (piórkiem na kartonie, aby dobrze wyszła reprodukcja w piśmie)".

Pierwszą nagrodę zdobył na tym konkursie Aleksander Wołos, student Wyższej Szkoły Rolniczej w Olsztynie. Wykonany przez niego rysunek był urzekająco piękny, ale niestety, został zgubiony lub ukradziony w redakcji albo w drukarni i reprodukcja nie ukazała się. Później Wołos wykonał dla mnie z pamięci nową wersję, która pokazywała wprawdzie uśmiech Bruna, ale nie była tak piękna jak ta pierwsza. Mimo to reprodukowałem ją w książce wydanej w 1972 roku.

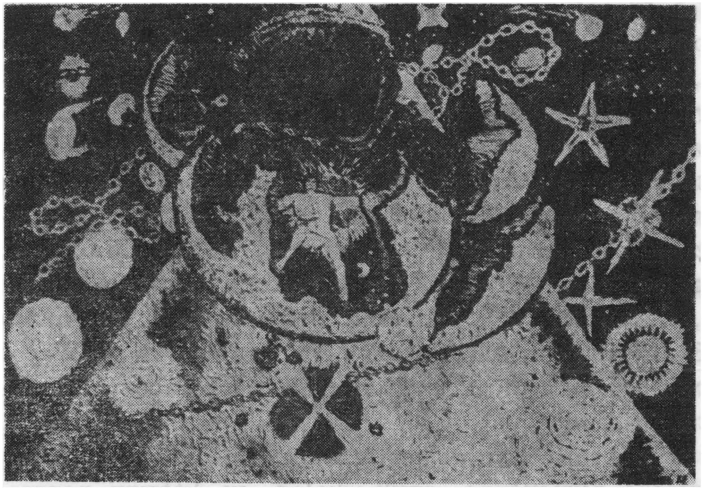
W poemacie Janiny Brzostowskiej znajduje się 14 ilustracji (m. in. księgi, instrument strunowy z kwiatami, podwórze klasztorne, gondola w jednym z kanałów weneckich, wymyślona chata Bruna w Noli, papież Klemens VIII), ale Bruna widzimy — oprócz wspomnianego wyżej portretu — tylko na trzech: na jednej jest małym dzieckiem, które patrzy, jak jego matka czerpie wodę ze studni, na drugiej Bruno w celi klasztornej czyta wielką księgę, na trzeciej stoi przed trybunałem świętej inkwizycji. Na pierwszej nie widać jego twarzy, na trzeciej ma zupełnie inną twarz niż na drugiej, a obie nie są podobne do sporządzonego przez autorkę portretu. Mimo to Bruno czytający księgę (prawdopodobnie dzieło Kopernika) może zostać zaakceptowany jako „portret filozofa".

Z innych polskich rysunków na uwagę zasługuje

dyptyk Szymona Kobylińskiego, wykonany około 1960 roku jako ilustracja zeszytów szkolnych. Na niewielkiej przestrzeni zawarte jest bogactwo treści. Po lewej stronie Kopernik na tle obrony Olsztyna przed Krzyżakami, prawą ręką dotyka astrolabium, w lewej trzyma konwalię, obok dwa jego dzieła: *Commentariolus i De revolutionibus* z wykresem systemu słonecznego. Po prawej stronie Bruno skuty łańcuchami, w płomieniach, z księgą *Spaccio della bestia trionfante* (*Wypędzenie triumfującej bestii*) i wykresem nawiązującym do teorii Kopernika. Z tyłu postać w kapturze z krzyżem przypomina, że Bruno został skazany na śmierć wyrokiem świętej inkwizycji.

Wielu malarzy próbowało pokazać ostatnie chwile Bruna na stosie. M.in. w radzieckim podręczniku *Historii wieków średnich* jest barwna ilustracja pokazująca egzekucję na Campo dei Fiori. Po lewej stronie, na podwyższeniu, pod baldachimem, papież w asyście biskupów, po prawej — Bruno na stosie, w otoczeniu księży i katów w czerwonych kapturach. Na drugim planie tłum — na niewielkiej powierzchni rysunku około 100 postaci. Jaskrawe barwy wyodrębniają każdy szczegół: twarze, stroje, różne przedmioty i fragmenty architektury. Nie jest to żadne dzieło sztuki (nazwiska malarza nie podano), ale rzetelnie wykonana ilustracja. Bruno ubrany jest w czarną sutannę, ręce ma skrępowane z tyłu, nogi skute łańcuchami. Ma na sobie żółty fartuch z czarnymi, skrzydlatymi diabłami — taki, jaki w owych czasach zakładano palonym na stosie heretykom.

W zbiorze wizerunków Bruna zdarzają się także nieudolne, potworne kicze. Przykładem może być seria ilustracji do jednej z powieści. Wykonał je O. Amadio. Na ilustracjach tych widzimy Bruna pojedynkującego się i wkładającego pończochy roznegliżowanej aktor-



E. Gennaro: *Giordano Bruno* (1955)

ce. Jest także „jezuityzm" pod postacią olbrzymiej ośmiornicy z wyłupiastymi oczami i w czarnym kapeluszu. Ośmiornica obejmuje swoimi mackami całą Europę. Ilustracji jest dziewiętnaście, ale żadna nie nasuwa domysłu, że bohaterem powieści, spalonym na zakończenie na stosie, jest wielki filozof.

Interesującą próbę pokazania środkami malarskimi istoty systemu filozoficznego Bruna podjął w 1955 roku malarz i filozof włoski, Emanuele Gennaro, twórca „malarstwa filozoficznego". Dnia 18 października 1972 roku odwiedziłem go w jego pracowni w Genui na via Nicolo Dodero 2 i obejrzałem obrazy olejne, „pokazujące" filozofię Sokratesa, Platona, Kuzańczyka, Bruna, Hume'a, Kanta, Bergsona i Marksa. W swojej książeczce z 1958 roku pt. *Narodziny malarstwa filozoficznego* (*Nascita della pittura filosofica*) Gennaro — który od dwudziestu lat wykłada w liceach filozofię — wyjaśnił stosowane przez siebie zasady przekładu po-

jęć filozoficznych na figury geometryczne i barwne plamy. Zasady te są dość proste. Na przykład pojęciu „całości" odpowiada rysunek koła, pojęciu „czasu" — rysunek strzałki, pojęciu „przestrzeni trójwymiarowej" — trzy prostopadłe w stosunku do siebie proste, pojęciu „istnienia" — mała prostopadła spadająca na dłuższą prostą, pojęciom „rodzaju" i „gatunku" — zbiór kółek oraz kółek w kółkach. W Lublinie podobną próbę podjęła w marcu 1978 roku Lucyna Patyjewicz „przekładając" kilkanaście tekstów C. Carbonary, E. Garina i innych filozofów zamieszczonych we *Współczesnej filozofii włoskiej* na barwne kompozycje „metagraficzne".

Na obrazie pokazującym filozofię Sokratesa widzimy zieloną serpentynę, czyli dialog, w którym poprzez dyskusję zmierza się do prawdy; czerwone kropki to wypowiedzi sofistów, białe kropki to wypowiedzi Sokratesa; białe napisy literami greckimi na czerwonych tabliczkach tworzą system centralnych kategorii filozofii Sokratesa; tło złożone, z białych, żółtych, niebieskich i czerwonych plamek, na dole drobnych, w środku większych, a na górze układających się w duże kwadraty, wyobraża proces powstawania pojęć, a wraz z nimi coraz większego porządku w myśleniu.

Na obrazie pokazującym filozofię Platona widzimy demiurga tworzącego świat. Warto porównać ten obraz z ilustracją Witwickiego do *Timaiosa*. U Witwickiego świat przypomina glob z warszawskiego pomnika Kopernika, u Gennara — wypukłą kryształową soczewkę, do której demiurg jedną ręką wkłada drzewa i zwierzęta, a drugą przymocowuje gwiazdy do sklepienia niebieskiego; sam demiurg jest u Witwickiego dobrotliwym Dzeusem z greckich posągów, natomiast Gennaro dał mu rybi ogon, włochaty korpus i skrzy-

dełka bąka oraz łysą, potworną twarz złośliwego karła z wykrzywionymi ustami i trójkątną bródką.

Na obrazie pokazującym filozofię Kuzańczyka widzimy dwieście trójkątów wpisanych w koła, czyli boskość każdego bytu; Bóg Kuzańczyka jest „wszystkim we wszystkim"; byty są ze sobą powiązane jak klejnoty na srebrnych łańcuszkach; wielka pętla (przewrócona na bok ósemka) to jednocześnie „nieskończoność" i „koincydencja przeciwieństw" — całość przypomina wystawę u jubilera.

Na obrazie pokazującym filozofię Kanta nakładają się na siebie kolejne fazy jego twórczości: najpierw wirująca mgławica, z której wylatują kolejne planety, potem system transcendentalnych kategorii z *Krytyki czystego rozumu* i wreszcie prawo moralne, czyli imperatyw kategoryczny.

Na obrazie pokazującym filozofię Bergsona widzimy „pęd życiowy" (*élan vital*) i „ewolucję twórczą": z ognistej materii, buchającej snopem iskier, wytryskują rośliny, ryby, ptaki, słoń, żyrafa, koza, małpy, ludzie i rozmaite dzieła ludzkie, wóz, dom, pociąg, samochód, okręt, samolot.

Na obrazie pokazującym materializm historyczny Karola Marksa widzimy drogę ludzkości przez kolejne formacje społeczno-ekonomiczne: od pierwotnego barbarzyństwa, feudalizmu przez kapitalizm do socjalizmu i komunizmu. Droga zaczyna się w dolnym prawym rogu i biegnie ruchem węża do dolnego lewego rogu, tam wznosi się do góry i zmienia kierunek, zawraca w prawo, potem znów wznosi się w górę i od górnego prawego rogu biegnie w lewo — aż do komunizmu. Każda formacja tworzy odrębny świat składający się z płaskiej ziemi („bazy") i nieba („nadbudowy").

I wreszcie na obrazie pokazującym *eroici furori* (bo-

haterski entuzjazm) Giordana Bruna widzimy w samym centrum półnagiego herosa, czyli „Człowieka Renesansu" (a może samego Bruna), który rozrywa łańcuchy średniowiecznego, związanego z systemem Ptolemeusza, poglądu na świat, wydobywając się w ten sposób ze skorupy „zamkniętego świata" na nieskończony wszechświat. W tym nieskończonym wszechświecie widzimy nieskończenie wiele słońc, pięcioramiennych gwiazd i innych ciał niebieskich; każdy świat ma w sobie boską energię; jednym z takich światów jest sam człowiek.

Jedną z najnowszych prób malarskiego scharakteryzowania postaci i filozofii Bruna poprzez trzy zbiory rozmaitych przedmiotów jest tryptyk polskiego malarza, Zbigniewa Makowskiego, pt. *Giordano Bruno* (1976). Składa się on z trzech jednakowych desek o formacie 71×100 cm, opatrzonych tytułami: *Rzeczy*, *Ciemny ptak* i *Kołowrót*. Na pierwszej desce rzuca się w oczy karta tytułowa pierwszego wydania dialogu Bruna *De gl'heroici furori* z 1585 roku, dalej świeca będąca zapewne aluzją do napisanej przez Bruna komedii pt. *Candelaio*. Obecność dziesięciu innych przedmiotów trudno wyjaśnić, choćby wazonu z kwiatami lub kart do gry z wizerunkiem papieżycy Joanny, o której Bruno — jeśli mnie pamięć nie myli — nigdy nie pisał.

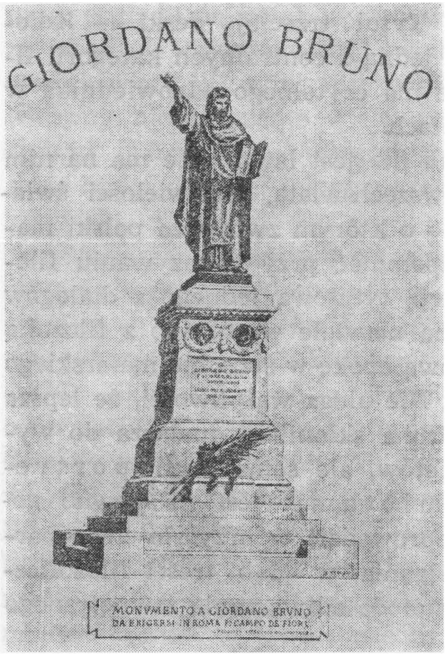
Na drugiej desce widać miotłę, prawdopodobnie do „wypędzenia triumfującej bestii" (aluzja do włoskiego słowa *spaccio* oznaczającego dosłownie „wymiatanie"); groźny „ciemny ptak" z rozpostartymi skrzydłami jest prawdopodobnie zwiastunem nieszczęścia; biała plama z czterema językami kojarzy się z płomieniami stosu, a o znaczenie kilku innych przedmiotów należałoby zapytać artystę. Wreszcie na trzeciej desce widzimy zwierzę, które prawdopodobnie jest osłem z *Ka-*

bały konia Pegazowego i Osła Cylleńskiego — jedną z ulubionych metafor Bruna; powtórzony dwukrotnie motyw płomieni oznacza prawdopodobnie „śmierć na stosie w jednym stuleciu" i „wieczne życie" w następnych stuleciach. Tytuł trzeciej deski — *Kołowrót* — wskazuje na jedną z centralnych kategorii filozofii Bruna, ale nie ma czytelnego odpowiednika w pokazanych przedmiotach.

Ocena tego tryptyku nie jest łatwa. Nie ma na nim ani nieskończoności wszechświata, ani wielości światów, ani Kopernika — o którym zwłaszcza polski malarz nie powinien zapomnieć przy pokazywaniu filozofii Bruna. Poza kartą tytułową jednego z dialogów Bruna tryptyk ten ma niewiele wspólnego z filozofią Bruna, ale otwiera nową epokę w sposobie malarskiego portretowania Bruna. Nie ulega wątpliwości, że lepsza znajomość tekstów Bruna skłoniłaby malarza do wyboru innych przedmiotów, ale sama myśl p o r t r e t o w a n i a p r z e d m i o t a m i jest na pewno godna uwagi i może doprowadzić w przyszłości do bardziej odkrywczego sięgania w głąb treści filozoficznych niż tradycyjna metoda odtwarzania zewnętrznego wyglądu filozofa.

Spośród rozmaitych wizerunków Bruna warto zwrócić uwagę na te, które ozdabiają legitymacje włoskiego Stowarzyszenia Wolnej Myśli imienia Giordana Bruna (Associazione Nazionale del Libero Pensiero). Rysunek na legitymacji z 1964 roku jest ponury: w niesamowitym spojrzeniu spod kaptura widać rozpacz i nienawiść człowieka palonego żywcem na stosie. Na legitymacji z 1970 roku — z okazji setnej rocznicy zdobycia Rzymu — pokazano wyłom w murach Rzymu (*breccia di Porta Pia*), przez który garibaldczycy wkroczyli do miasta, aby po odebraniu go papieżowi uczynić je stolicą Zjednoczonych Włoch. Nad murami po-

kazany jest Olbrzym — Giordano Bruno z księgą w rękach. Rysy przypominają drzeworyt Marii Hiszpańskiej-Neumann; niepotrzebnie jednak zachowano



E. Ferrari: Projekt pomnika Giordana Bruna (wersja I)

na rysunku biały habit i kaptur. Na legitymacji z 1972 roku Bruno nareszcie pokazany jest bez kaptura i na nowym tle: zamiast płomieni stosu wielka tarcza słoneczna, której blask rozprasza mrok — symbolizuje ona raczej Wolną Myśl niż teorie astronomiczne Bruna. Twarz Bruna, nawiązująca do tradycyjnych portretów, jest nieco inna dzięki wielkim, szeroko otwartym oczom. Nie ma tu już rozpaczy i nienawiści ani nawet smutku; widać skupienie myśliciela patrzącego

na świat własnymi oczami i napięcie myśli badawczej. Ze wszystkich dotychczasowych wizerunków Bruna ten najsilniej podkreśla, że Bruno był badaczem,

E. Ferrari: Pomnik Giordana Bruna w Rzymie (1889)

uczonym, filozofem. Autorem tego udanego rysunku jest malarz-wolnomyśliciel Manlio D'Ercoli (zob. s. 131).

Z trzech pomników Bruna najbardziej znany jest ten, który wzniesiono mu w Rzymie, w tym samym miejscu na Campo dei Fiori, gdzie 289 lat wcześniej został spalony na stosie. Twórcą pomnika był sławny rzeźbiarz, Ettore Ferrari (1845—1925). Jego pierwotny projekt, zaaprobowany przez Komitet Budowy Pomnika, był moim zdaniem lepszy; Bruno trzymał w le-

wej ręce otwartą księgę, a prawą wznosił do góry, podkreślając wymownym gestem wypowiadane przez siebie słowa. W wersji ostatecznej Bruno stoi spokojnie, milczy, a zamkniętą księgę trzyma w obu rękach; piękną twarz ledwie widać spod głęboko wciśniętego na głowę kaptura. Pomnik jest piękny, ale byłoby lepiej, żeby coś się działo i żeby głowa była odsłonięta. Ozdobą cokołu są płaskorzeźby pokazujące sceny z życia Bruna (m. in. Bruno przed trybunałem świętej inkwizycji) oraz osiem pięknych medalionów, na których wyobrażeni są męczennicy wolnej myśli: Aonio Paleario, Miguel Servet, John Wycliffe, Jan Hus, Paolo Sarpi, Tommaso Campanella, Piotr Ramus i Giulio Cesare Vanini. Pomysł włączenia Bruna w ten kontekst należy uznać za udany, choć z punktu widzenia istotnych treści jego filozofii należało na cokole umieścić Lukrecjusza, Lullusa i Kopernika.

Dziś, kiedy oglądamy ten pomnik, przede wszystkim rzuca się w oczy to, że jest zaniedbany, brudny, uszkodzony (odleciało kilka liter z napisu na cokole) i pomazany czarną farbą — politycznymi hasłami włoskich maoistów. W dni targowe pomnik wtapia się w hałaśliwy tłum straganiarzy sprzedających warzywa i ryby.

Od pomnika rzymskiego wolę pomnik Bruna na dziedzińcu uniwersytetu w Neapolu. Bruno, z odsłoniętą głową i podniesioną na wysokość piersi zaciśniętą prawą pięścią, wygląda na bojownika, który burzy panujące poglądy, atakuje, walczy o prawdę. Lewa ręka oparta na otwartej książce informuje o intelektualnym charakterze tej walki.

Twórcą tego pomnika — ukończonego w 1863 roku — był P. Masulli.

Trudniej mi zaakceptować wygląd Bruna na pomniku, którego twórcą był w 1867 roku R. De Crescenzo.

Pomnik ten zamówiła Nola, miasto, w którym Bruno urodził się.

Nie do przyjęcia jest również popiersie Bruna z rzymskiego ogrodu Pincio, choć na plus obu rzeźb

P. Masulli: Pomnik Giordana Bruna w Neapolu (1863)

należy zapisać to, że nie są powielaniem tradycyjnego portretu, ale stanowią odmienne propozycje wyobrażenia sobie, jak Bruno mógł wyglądać. Jeszcze dalej posunął się w tym kierunku Mossuti, autor popiersia posiadanego przez założone w 1875 roku Koło Kultu-

ralne im. Giordana Bruna w Noli, dając mu rysy raczej polskie niż włoskie.

Najdalej od tradycyjnego sposobu wyobrażania Bruna poszła rzeźbiarka wałbrzyska, Maria Bor. Jej czar-

M. Bor: *Giordano Bruno* (1970)

na gipsowa rzeźba, którą można było oglądać na wystawie we Wrocławiu w 1971 roku, została włączona do ponurego cyklu pt. *Człowiecze pochodnie* razem z rzeźbami wyobrażającymi palenie średniowiecznych czarownic, składanie ofiar Molochowi, pokonanie Syrakuz, poległych lotników, ludzi spalonych w obozach

koncentracyjnych, mieszkańców zbombardowanej Hiroszimy i Wietnamczyków ginących od napalmu. Ale Bruno nie jest tu bierną ofiarą okrucieństwa inkwizytorów; przypomina raczej drapieżnego ptaka, który podejmuje walkę z wrogami. Cieszy mnie, że taki posąg powstał w Polsce, ale nie mogę zaakceptować zaproponowanych przez rzeźbiarkę rysów Bruna i pozbawionej włosów czaszki.

Nieco inaczej interpretuje tę rzeźbę sama autorka, której zadałem kilka pytań. Oto jej odpowiedź zawarta w liście z dnia 25 września 1971 roku:

„Rok wykonania rzeźby — 1970.

Wystawę poświęcam ludzkim pochodniom przeszłych — i naszych barbarzyńskich czasów. Kartagińczycy palili dzieci na ofiarę Molochowi, Rzymianie zabawiali się podpalaniem ukrzyżowanych, wielki Kościół katolicki bronił wiary głoszonej przez Ukrzyżowanego piekąc genialnych ludzi na rynkach! Profesorze, co mógł pomyśleć w ostatniej modlitwie płonący Giordano Bruno? może — «Spójrz, Panie, jakie pochodnie zapala ciemnota w imię Twoje...»

Giordano Bruno. Człowiecza pochodnia na rynku. Właśnie on, kontynuator Kopernika! Taka pochodnia rzuca cień na całą ludzkość!

Wyrzeźbiłam go zmęczonego więzieniem i zbyt gardzącego ciemnotą, by wyć w ogniu. Coś może chciał wyrazić ostatnim gestem płonącej dłoni. Na wernisażu płonął ogień między fałdami szaty Giordana. Zapalałam ognie Jego pamięci. [...]

U Giordana interesujący, fascynujący jest i genialny umysł, zgłębiający z renesansową rozrzutnością różne dziedziny wiedzy, i postawa człowieka, który ugruntowywał naukowe tezy nawet w obliczu śmierci, nawet poprzez śmierć!"

Spróbujmy sobie wyobrazić to połączenie czarnej

nieruchomej rzeźby z niespokojnym ruchem złotych języków ognia. Szkoda, że nie ma możliwości pokazania tego na reprodukcji w książce.

§ 24. VANINI W ŚWIECIE MALARSTWA I RZEŹBY

Nie wiadomo, jak wyglądał Vanini. Nie posiadamy autentycznego portretu. Jest jednak rzeczą interesującą zbadać, jak w różnych krajach i epokach wyobrażano sobie jego rysy, jak rzeźbiono, ryto, malowano i rysowano oblicze tego „orła ateistów".

W rękopiśmiennych *Rocznikach magistratu miasta Tuluzy* relacja z procesu i egzekucji, która odbyła się dnia 9 lutego 1619 roku, zawierała także krótki opis jego wyglądu:

„Był dobrze zbudowany, raczej chudy, miał kasztanowe włosy, nos długi i zakrzywiony, oczy błyszczące i trochę dzikie, wzrost wysoki".

Należy uwzględnić, że było to po siedmiu miesiącach więzienia, w czasie których był torturowany. Wiadomo też, że w chwili śmierci miał 33 lata.

Pierwszy znany projekt sporządzenia portretu Vaniniego — i to dla ozdobienia nim królewskiej biblioteki — wysunął w roku 1635, a więc w 16 lat po jego śmierci, jezuita Claudius Clemens (1596—1642), profesor cesarskiego kolegium w Madrycie. Projektując utworzenie biblioteki Clemens doradza wprawdzie, żeby zabronić włączania „dzieł bezbożnych, czyli ateistycznych", do bibliotek, jednocześnie jednak nie waha się zaproponować, żeby salę czytelni ozdobić wieloma portretami, a między innymi portretami ośmiu przyrodników, takich jak: Pliniusz, Elian, Albert Wielki, Andrea Mattioli, Dioskorides, Teofrast, Ulisse Aldrovandi i Giuseppe a Costa, oraz dwóch „wziętych do

niewoli Telamonów" (Giulio Cesare Vanini i Heinrich Cornelius Agrippa z Nettesheim). Przy okazji Clemens przypomina, że Vanini był „najbezbożniejszym ateistą" (*impiissimus Atheus*), który napisał *Amfiteatr* „raczej przeciwko scholastycznym teologom niż przeciwko ateistom". Nie można wykluczyć możliwości, że w XVII wieku zbudowano jakieś czytelnie według projektu Clemensa i jeśli wśród ozdabiających je portretów znajdzie się postacie spętane sznurem lub zakute w łańcuchy, to w jednej z nich będzie można domyślać się Vaniniego.

We wrześniu 1961 roku odkryłem najwcześniejszą a nie znaną dotąd badaczom „podobiznę" Vaniniego, zamieszczoną w starym druku z 1685 roku. Znajduje się ona na sztychu poprzedzającym kartę tytułową drugiego wydania dzieła pt. *Ateizm pokonany* (*Atheismus devictus*), którego autorem był teolog niemiecki z Wrocławia, Johann Müller (1598—1672). Na sztychu tym widzimy bardzo wiele różnych rzeczy otaczających mały kwadracik z tytułem dzieła, imieniem, nazwiskiem i tytułami autora (doktora św. teologii, pastora, seniora i inspektora kościoła i szkoły w Hamburgu), nazwiskami drukarzy i datą wydania. Na dole widzimy strasznego skrzydlatego Smoka Ateizmu, z którego paszczy (napis informuje: *Ex ore Draconis*) wylatuje na świat siedemnaście małych smoków, czyli najbardziej bezbożnych twierdzeń, z których grafik przytoczył tylko pięć: „Nie ma Boga", „Biblia nie jest Słowem Bożym", „Nie ma Opatrzności Bożej", „Nie ma zmartwychwstania", „Nie ma piekła". Po lewej stronie wspomnianego kwadratu widzimy posąg Chrystusa wypowiadającego trzymany w ręku werset z ewangelii Mateusza: „Idź precz, Szatanie!" Po prawej stronie — posąg proroka Zachariasza wypowiadającego trzymany w ręku werset: „Niech cię złaje Pan,

Szatanie!" U góry, nad kwadratem, widzimy niebo; Chrystus siedzi na chmurach i trzyma w ręku chorągiew z krzyżem, natomiast pod stopami Chrystusa znajduje się siedem głów najgorszych wrogów chrześcijaństwa. Identyfikację utrudnia fakt, że pod tymi siedmioma głowami jest tylko pięć podpisów: Celsus, Porfiriusz, Julian, Lukian i Vanini. Nie wiadomo więc, która z ostatnich trzech głów miała wyobrażać Vaniniego. Nawet gdyby rysownik wiedział, jak wyglądał Vanini, to przecież nie chodziło mu o pokazanie jego prawdziwych rysów, ale o wzbudzenie odrazy i strachu przed bezbożnikiem.

W listopadzie 1965 roku byłem w Leningradzie i w Bibliotece im. N. J. Sałtykowa-Szczedrina oglądałem piękny zbiór rycin Dmitrija Rowińskiego (1824—1895), a ściślej tę jedną rycinę, którą od tak dawna chciałem zobaczyć własnymi oczami, ponieważ znałem ją tylko z reprodukcji. Znajdowała się ona na luźnej kartce o niewiadomej proweniencji. Format ryciny: 8×13,4 cm, podpis: „Julius Caesar Vanini Taurisano Neapolitanus". Drugi egzemplarz, również na luźnej kartce i też bez proweniencji, znajduje się w Gabinecie Rycin Biblioteki Narodowej w Paryżu. Badacze Vaniniego, Nicola Vacca i Émile Namer, przypuszczali, że jest to wizerunek autentyczny, wykonany jeszcze za życia Vaniniego. Natomiast Luigi Firpo — na podstawie odczytanych w lusterku liter (pisałem o tym w rozdziale o wizerunkach Bruna) — sformułował słuszny domysł, że sztych wykonany został w niemieckiej drukarni Rengera w drugim lub trzecim dziesięcioleciu XVIII wieku, a kartki ze sztychami wyobrażającymi Vaniniego, Bruna i Campanellę zostały wyrwane z jakiejś niemieckiej książki wydanej i sprzedawanej przez Rengera.

Pochodzenie sztychów odkryłem dnia 25 lutego 1965

Sztych z książki J. Müllera *Atheismus devictus* (1685)

roku, przeglądając komplet, czyli sto zeszytów czasopisma „Neue Bibliothec" (1709—1721). Na kartach tytułowych podane były miasta: Frankfurt i Lipsk, ale wydawcą był księgarz Renger z Halle. W czasopiśmie

tym przed kartami tytułowymi zamieszczone były (na parzystych stronach) ilustracje — wizerunki 63 uczonych. Sztych wyobrażający Vaniniego zamieszczony został w roku 1714 przed kartą tytułową zeszytu 34.

Nie wiadomo, kto wykonał ten sztych. Być może Johann Adam Delsenbach (1687—1765), który podpisał sztychy wykonane dla tego czasopisma w latach 1709 i 1710. Wiadomo natomiast, że inicjatorem ozdobienia zeszytów wizerunkami Bruna, Vaniniego, Machiavellego i Campanelli był redaktor zeszytów 13—40 (w latach 1711—1715), historyk ateizmu Nicolaus Hieronymus Gundling.

Sztych ten w latach 1933—1970 był reprodukowany co najmniej 16 razy, najpierw w wydawnictwach włoskich i radzieckich, a w latach 1965, 1968 i 1970 również i w moich pracach o Vaninim.

Namer twierdzi w dalszym ciągu, że wizerunek ten ukazuje prawdziwe rysy Vaniniego i zgadza się z opisem jego wyglądu sporządzonym przez anonimowego kronikarza Tuluzy w 1619 roku. Moim zdaniem, wygląd Vaniniego na tym sztychu jest tak samo „wymyślony" jak wygląd Campanelli. W przypadku Campanelli sprawa jest bezsporna, ponieważ zachował się portret wykonany za jego życia i sztych z „Neue Bibliothec" nie ma z prawdziwym obliczem Campanelli nic wspólnego. Natomiast w przypadku sztychów wyobrażających Bruna i Vaniniego decydujące znaczenie mają daty: śmierć Bruna — 1600, sztych wykonany w roku 1715, śmierć Vaniniego — 1619, sztych wykonany w roku 1714. Po tylu latach nikt nie mógł pamiętać, jak oni wyglądali, i dopóki nie zostaną odnalezione jakieś wcześniejsze rysunki, nie ma żadnych podstaw do twierdzenia, że właśnie te sztychy pokazują ich prawdziwy wygląd. Nie sądzę też, żeby sztych z 1714 roku odpowiadał opisowi wyglądu Vaniniego.

Najważniejsze jest to, że postać na sztychu wygląda co najmniej na 50 lat, a Vanini nie miał jeszcze 34 lat, kiedy został spalony na stosie.

Znacznie bardziej przekonywającą propozycję wyobrażania sobie wyglądu Vaniniego dał w 1817 roku Raffaello Morghen (1758—1833), który ozdobił wykonaną przez siebie litografią krótki życiorys Vaniniego zamieszczony w 15-tomowym zbiorze życiorysów sławnych ludzi z Królestwa Neapolitańskiego (*Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, Napoli 1813—1830). Autorem życiorysu był Andrea Mazzarella da Cerreto (1764—1823). Życiorys ukazał się w tomie 4, w małym owalu z podpisem: „Giulio Cesare Vanini, Sławny Filozof, urodził się w Taurosano [powinno być: Taurisano], w prowincji Otranto w 1585 r., zmarł w Tuluzie w 1619 r." Jest także podpis grafika: „Morghen inc."

Na litografiach Morghena Vanini jest znacznie młodszy, wygląda na jakieś 28—30 lat, ma długie, kręcone włosy sięgające ramion, krótko przystrzyżone wąsy i hiszpańską bródkę przypominającą czarny pędzelek. Podobnymi pędzelkami ozdabiali wówczas własne twarze zarówno Velazquez i Van Dyck, jak kardynał Richelieu i król szwedzki Gustaw Adolf. W owalu mamy tylko popiersie Vaniniego z odsłoniętą głową, ale gdybyśmy chcieli wiedzieć, jak wyglądała cała postać, włącznie z kapeluszem i butami, to możemy obejrzeć posąg młodego Gustawa Adolfa (1594—1632), wystawiony na pamiątkę jego pobytu w Padwie (Prato della Valle). Gdyby nie podpis, można by ten posąg wziąć za posąg Vaniniego.

Do Morghena — bezpośrednio lub pośrednio — nawiązują niemal wszystkie późniejsze rysunki, obrazy i popiersia wyobrażające Vaniniego, m.in. popiersie, które w 1868 roku wykonał rzeźbiarz apulijski Anto-

nio Ippazio Bortone (1844—1938). Dnia 24 września tego roku zostało umieszczone ono w gmachu Zarządu Miejskiego w Lecce, ale później zostało z niego usunięte i w grudniu 1966 roku oglądałem je w magazynie biblioteki. Ten sam rzeźbiarz wykonał projekt pomnika w kształcie obelisku z piękną kobietą personifikującą Filozofię, Apulię lub Wolną Myśl. Vanini z książką w ręku stoi przed obeliskiem, a napis na cokole głosi: „G. C. Vaniniemu, spalonemu, lecz nie zwyciężonemu" (*arso non confutato*). Jest i data: „MCMII" (1902), jeśli dobrze odczytuję, bo projekt znam tylko z małej fotografii, którą Nicola Vacca otrzymał od rzeźbiarza i później ofiarował mi na pamiątkę naszej wspólnej wyprawy do domu, w którym urodził się Vanini. Zabrał nas wówczas 23 grudnia 1959 roku do Taurisano swoim samochodem Giulio Cenci (ostatni potomek rodu, który znamy z dramatu Słowackiego o Beatrycze Cenci). Szkoda, że nie wzniesiono wówczas tego pomnika.

W 1878 roku również do Morghena nawiązał litograf Petruzzelli. Jego litografia (w owalu) ozdabia książkę o Vaninim, którą napisał Raffaele Palumbo. Podejrzewam, że chciał wiernie skopiować litografię Morghena, a to, co uczynił, okazało się piękniejsze od oryginału.

Reprodukcje fotograficzne wychodzą zazwyczaj gorzej od tego, co jest fotografowane, ale w roku 1967 Stacji Reprograficznej w Bibliotece Uniwersytetu Wrocławskiego udało się wykonać powiększenie fotograficzne litografii Petruzzellego doskonalsze od oryginału. Wykorzystywałem ją kilkanaście razy do ozdabiania różnych prac o Vaninim. Wypełnia ona również całą okładkę mojej książki z 1970 roku. Pisząc „całą okładkę" chcę podkreślić fakt, że — wbrew zwyczajom edytorskim — na okładce nie ma ani tytułu książ-

ki, ani mojego imienia i nazwiska, ani nazwy wydawnictwa, ani miasta i roku wydania. Wydawnictwo uległo moim prośbom i zgodziło się dać na okładce samą twarz Vaniniego, taką, jaką sobie wyobraził Petruzzelli.

Następne wizerunki Vaniniego nawiązują nie bezpośrednio do Morghena, ale do Petruzzellego. Szczególnie wysoko należy ocenić popiersie, które w 1888 roku wykonał znany rzeźbiarz Eugenio Maccagnani (1852—1930) i które do dzisiejszego dnia znajduje się w Lecce, w parku Garibaldiego. Oglądałem je wielokrotnie w latach 1959, 1966, 1969, 1972 i 1975, i za każdym razem budziło ono mój zachwyt. Reprodukowałem je kilkanaście razy w latach 1957—1976, a po raz pierwszy w nakładzie 1000 egzemplarzy na pocztówce wydanej z okazji I Zjazdu Ateistów i Wolnomyślicieli (30 października 1957 roku). Zdjęcia tego popiersia wykonał dla mnie w sposób mistrzowski Rosario Carlino z Lecce, a osobą, której zawdzięczam to, że zdjęcia zostały wykonane, był wspomniany wyżej Giulio Cenci.

Carlino wykonał trzy różne zdjęcia tego popiersia, a na każdym z nich Vanini jest trochę inny. Do pierwszego zdjęcia Carlino ustawił aparat na wprost twarzy, do drugiego przesunął się o krok w lewo, do trzeciego — o krok w prawo. Z różnic w wyglądzie Vaniniego na tych trzech zdjęciach wynikają niezmiernie interesujące wnioski dla rozważań porównujących obraz z rzeźbą. Rzeźba góruje nad obrazem swoją wielowersyjnością, bo jeśli ją oglądać z różnych stron (a także jeśli zmieniać miejsce i rodzaj źródła światła), okazuje się zbiorem wielu różnych wyglądów. Dlatego jeśli fotografujemy rzeźbę, bardzo wiele zależy od umiejętności wyboru punktu widzenia. Jedno zdjęcie nie daje właściwie pojęcia o wartości rzeźby, a nawet jeśli posiadamy kilkanaście zdjęć

danej rzeźby z różnych stron, to zawsze jeszcze istnieje możliwość znalezienia takiego „punktu widzenia", z którego odkrywa się nowy, nie zauważany przedtem aspekt.

Petruzzelli: *Vanini* (1878)

Najmłodszy i najpiękniejszy jest ten Vanini, którego Carlino „zdjął" z popiersia Maccagnaniego z lewej strony. Z prawej strony ma twarz szerszą, starszą i mniej interesującą. Na wszystkich trzech zdjęciach ma poważną twarz filozofa, ale na tym „z lewej strony" jest zamyślony, jak gdyby myślami był w tym momencie bardzo daleko, natomiast na dwóch pozostałych patrzy na nas, jak gdyby za chwilę miał wy-

powiedzieć coś bardzo ważnego i raczej kończącego dyskusję niż stawiającego problem. Nad całą koncepcją zaciążyła myśl Maccagnaniego o śmierci filozofa. Gdyby źródłem inspiracji nie były losy Vaniniego, lecz fragmenty jego dzieł, twarz nie byłaby taka pochmurna i na pewno pojawiłby się na niej uśmiech. Ten uśmiech, którego nie pokazał dotąd nikt z tych, którzy sporządzali wizerunki Vaniniego.

Na medalionie — jednym z ośmiu, którymi Ettore Ferrari ozdobił swój pomnik Giordana Bruna, odsłonięty w Rzymie w 1889 roku — Vanini pokazany jest z profilu. Ma na nim piękną twarz nawiązującą do propozycji Morghena i Petruzzellego. Mniej udany był medal z 1913 roku. Wystarczy porównać oba wizerunki, aby zauważyć, jak wiele poezji potrafił tchnąć w swoje dzieło Ferrari.

W Taurisano, w mieszkaniu prywatnym na via Roma — o kilkanaście kroków od domu, w którym mieszkał w dzieciństwie Vanini — doktor Luigi Ponzi posiada obraz olejny wykonany przez nie znanego malarza około roku 1902. Obraz ten zamówił jego ojciec, Giuseppe Ponzi, który był wielbicielem Vaniniego. Portret ten oglądałem po raz pierwszy w grudniu 1966 roku, a potem jeszcze kilka razy w latach 1969, 1972 i 1975. Malarz wzorował się na litografii Morghena, nie uwzględniając tych poprawek, którymi uszlachetnili wymyślone przez Morghena oblicze Vaniniego Petruzzelli, Bortone, Maccagnani i Ferrari. Tak więc w stosunku do tych czterech wersji portret jest krokiem wstecz. Wartość jego polega przede wszystkim na tym, że jest jedynym obrazem Vaniniego w tym właśnie mieście. Byłoby smutno stwierdzić, że w mieście, gdzie się Vanini urodził, nie ma ani jednego jego portretu. W roku 1975 założone w Taurisano przed paroma laty Centro Studi Vaniniani sporządziło foto-

graficzne reprodukcje różnych jego wizerunków i ozdobiło nimi jedną ze szkół.

Z 1935 roku pochodzi obraz olejny, który dla Muzeum Historii Religii i Ateizmu w Leningradzie (w dawnym Soborze Kazańskim) wykonała malarka leningradzka Rada Jefimowna Chusid (ur. 1912). Obraz ten oglądałem w listopadzie 1965 roku. Wyobraża on plac w Tuluzie tuż przed egzekucją. Na tle tłumu, powstrzymywanego przez strażników halabardami, w samym środku obrazu widać Vaniniego w białym, rozpiętym habicie, spod którego wystaje bosa stopa. Obok strażnicy o tępych gębach i zakonnik w kapturze na głowie, z krzyżem w ręku. Na podwyższeniu czeka na Vaniniego gruby kat.

Malarka leningradzka odeszła od wszystkich dotychczasowych podobizn i zaproponowała własną wersję wyglądu Vaniniego — z kręconymi włosami, ale znacznie krótszymi, bez wąsów i bez brody. Vanini jest na tym obrazie bardzo młody i ma otwarte usta. Nie wyrwano mu jeszcze języka (kat trzyma w ręku wielkie obcęgi!), więc Vanini korzysta z możliwości przekazania tłumowi swoich ostatnich słów, które znamy ze współczesnych mu relacji:

— Nie będę błagał o przebaczenie. Nie ma ani Boga, ani diabła, bo gdyby istniał Bóg, to modliłbym się do niego, aby uderzył piorunem w wasz niesprawiedliwy i nikczemny Trybunał. Gdyby istniał diabeł, to modliłbym się do niego, aby wasz Trybunał został pochłonięty przez czeluście piekielne. Nie ma jednak ani Boga, ani diabła, więc nie będę się modlił. Mam tylko jedną prośbę. Tam wśród zebranego tłumu widzę lekarza. Pozwólcie mu podejść, żeby zbadał mój puls. Wasz Bóg — przez którego ginę — był człowiekiem tak jak ja i pocił się z lęku przed śmiercią. Przekonacie się, że potrafię umrzeć odważniej.

Obraz Rady Chusid był reprodukowany co najmniej siedem razy, m. in. w *Sputniku Ateisty* (Moskwa 1959), w ateistycznych wydawnictwach węgierskich (Budapeszt 1961) i rumuńskich (Bukareszt 1963 i 1964), w dwóch moich pracach (Wrocław 1968 i Katowice 1976), a także we Włoszech (Taurisano 1969). Twarz Vaniniego na tym obrazie jest piękna i pełna wyrazu, ale osobiście wolę litografię Petruzzellego.

Z 1952 roku pochodzi rysunek, który w grudniu 1966 roku oglądałem w lokalu Loży Masońskiej im. Vaniniego w Taranto. Inicjatorem wybrania Vaniniego na patrona tej loży był około 1902 roku poeta włoski, Niccolo Tommaso Portacci (ok. 1870—1956). Za wzór dla tego rysunku posłużył medal z 1913 roku, ale autor jeszcze bardziej upodobnił rysy Vaniniego do tradycyjnego portretu Chrystusa.

Z okazji sesji naukowej zorganizowanej dnia 25 maja

R. Chusid: *Vanini prowadzony na śmierć* (1935)

1969 roku w Taurisano dla upamiętnienia 350 rocznicy śmierci Vaniniego wybity został nowy medal z jego podobizną i z tekstem: „Giulio Cesare Vanini — Taurisano — 1585—1619" oraz na drugiej stronie: „Celebrazioni Vaniniane 25.5.1969". Obok podobizny wyryte są inicjały artysty: „D. M.", pod którymi kryje się Donatuccio Minonni. Autor wzorował się na popiersiu Maccagnaniego, ale zmienił nieznacznie rysy twarzy. Vanini jest na tym medalu poważny, zamyślony, ale nie tak smutny jak u Maccagnaniego. W każdym razie jest to wersja, którą mogę zaakceptować.

Ten sam rzeźbiarz wykonał gipsowe białe popiersie Vaniniego, wzorowane na popiersiu, które 80 lat wcześniej wykonał Maccagnani. Dnia 13 grudnia 1969 roku Zarząd Miejski miasta Taurisano ofiarował je autorowi niniejszej pracy. Rozmiary popiersia są niewielkie. Podstawa: 14×11 cm, wysokość: 35 cm. Do popiersia tego jestem bardzo przywiązany, ale nie może to deformować obiektywnej oceny. U Petruzzellego i Maccagnaniego Vanini ma twarz szerszą, Minonni wyostrzył rysy Vaniniego i uczynił twarz zbyt wąską, w związku z czym popiersie to nie najlepiej prezentuje się, jeśli je oglądać *en face*. Zważywszy jednak na fakt, że jest to rzeźba wielowersyjna, można — przez obracanie — uzyskać serię różnych wyglądów i *en trois quarts* z lewej strony wygląda ona znacznie lepiej, a jeszcze lepiej z profilu (z obu stron). Vanini jest na tym popiersiu piękny, a przy odpowiednim (górnym) oświetleniu pojawia się na jego twarzy nawet jakby półuśmiech. I to jest chyba największy urok tego popiersia.

W 1970 roku w Taurisano, w domu, gdzie urodził się Vanini, została wmurowana przez masonerię włoską tablica z następującym tekstem (w języku włoskim):

„Giovanni Bovio podyktował w 1876 r. następujące

słowa: W tym domu plebejskim urodził się w najbardziej heroicznym stuleciu włoskiej refleksji i włoskiego męczeństwa Giulio Cesare Vanini, który — umieszczając w nieskończonej Przyrodzie nieskończoność ruchu — dopełniał myśl Nolańczyka i przejął od niego w dziedzictwie również swój los, w 1619 r. spalony, ale nie pokonany przez inkwizycję w Tuluzie. Ojczyzna, która na próżno szukałaby jego prochów rozrzuconych na wiatr, na tej tablicy zapisuje jego imię i poświęca je stuleciu, które go pomści".

Obok tego napisu, po lewej stronie, w kole, umieszczona została płaskorzeźba pokazująca twarz Vaniniego *en face*, wzorowana na popiersiu Maccagnaniego. Niestety, wersja ta postarza Vaniniego o kilkadziesiąt lat i odbiera mu to piękno, które charakteryzuje wersje Maccagnaniego, Petruzzellego, Ferrariego i Minonniego. Pod wizerunkiem Vaniniego znajduje się napis: „Wmurowane w 1970 r. przez Masonerię Włoską", a pod napisem symbol masoński: dwa zwrócone ku sobie cyrkle.

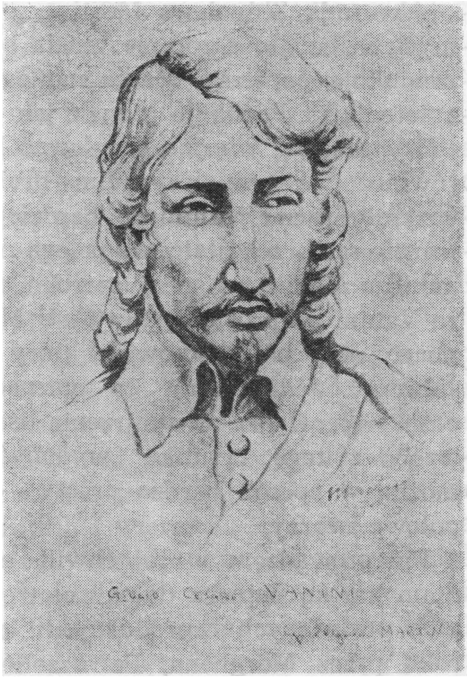
Pierwsze słowa napisu nie pasują do wspaniałego, renesansowego portalu. Dom Vaniniego nie był „domem plebejskim". Z tego punktu widzenia tekst Bovia był już kilkakrotnie krytykowany, ale Bovio (1841—1903) był w swoim czasie przywódcą masonerii włoskiej i do jego wypowiedzi współcześni masoni odnoszą się z pietyzmem. Nam wolno odnieść się krytycznie zarówno do tekstu, jak do wizerunku Vaniniego. Największą wartością tekstu jest wzmianka o związku filozofii Vaniniego z filozofią Bruna („dopełniał myśl Nolańczyka"), posiadająca jednak inny i znacznie głębszy sens niż ten, który mógł mieć na myśli Bovio — godny szacunku jako wolnomyśliciel i działacz polityczny, porywający ludzi swoimi przemówieniami, ale nie przejawiający rzeczywistego zainteresowania trud-

nymi tekstami filozoficznymi Bruna i Vaniniego. Myśliciele ci byli dla niego sztandarowymi postaciami, których nazwiska można było wykorzystać w walce politycznej i światopoglądowej, ale do tego, żeby o nich mówić, wystarczała mu całkowicie znajomość kilku faktów z ich życia i ogólnikowa wiedza o tym, że dogmatom kościelnym przeciwstawiali jakąś własną filozofię przyrody. Inaczej mówiąc: potrzebie posiadania takich „patronów" nie towarzyszyła potrzeba zapoznania się z treścią ich dzieł. Nie mógł więc Bovio wiedzieć, że Bruno i Vanini różnią się od siebie pochodzeniem, kręgiem lektur, problematyką, narzędziami pojęciowymi, sposobem patrzenia na świat i sposobem pisania, a różnice są tak wielkie, że myśliciele ci mogą się rzeczywiście „dopełniać".

Zastrzeżenia nasze musi budzić ten fragment napisu, który mówi o „stuleciu mającym pomścić" Bruna i Vaniniego (*secolo vendicatore*). I to nie tylko dlatego, że żyjemy w innym stuleciu i z większym krytycyzmem patrzymy na wiek XIX, idealizowany przez Bovia jako wiek zwycięstwa burżuazji włoskiej nad Kościołem i Burbonami, ale także i przede wszystkim dlatego, że w naszym stosunku do Bruna i Vaniniego chodzi o znacznie ważniejsze sprawy niż o „vendettę". Nasze dążenie do zbudowania świeckiej kultury socjalistycznej nie wynika wcale z chęci „zemsty". Nie chcemy wcale „mścić się" na Kościele za to, że kiedyś palił myślicieli na stosie, ale zależy nam na zbudowaniu sprawiedliwego, wykształconego i kulturalnego społeczeństwa, które potrafi korzystać z tych wszystkich bogactw myślowych, jakie zostały wytworzone trudem kolejnych pokoleń.

Nie chodzi o to, żeby nadeszło „stulecie, które pomści" Bruna i Vaniniego, ale o to, żeby rozbudzić za-

interesowanie treścią ich dzieł i podnieść na taki poziom powszechne wykształcenie, by każdy, kto do ich dzieł sięgnie, potrafił wydobywać z nich cenne myśli, odsłaniające nowe horyzonty i pobudzające do myślenia.



Z. Martin: *Giulio Cesare Vanini* (1970)

Najwięcej zastrzeżeń budzi jednak umieszczony na tablicy wizerunek Vaniniego, przypominający Bruna z legitymacji z 1964 roku, gdzie również wyglądał tak, jak gdyby chciał się „mścić". O ile większą radość sprawiłaby nam tablica pokazująca uśmiech młodego Vaniniego!

W latach siedemdziesiątych zaczęły się pojawiać

pierwsze wizerunki Vaniniego wykonane przez malarzy polskich: Zbigniewa Martina z Nowej Rudy, Jerzego Berowskiego-Zamojskiego z Wrocławia i Mieczysława Wojtasa z Lublina. Wszystkie oryginały znajdują się w moich zbiorach.

Akwarela Zbigniewa Martina z 1970 roku była pomyślana bardzo skromnie; miała być tylko wierną reprodukcją popiersia Maccagnaniego, które autor znał z fotografii. Podobnie jednak jak wtedy, gdy Petruzzelli starał się wiernie skopiować litografię Morghena, również i w tym przypadku drobne przekształcenia uczyniły twarz Vaniniego bardziej interesującą. Najważniejsze przekształcenie polega na tym, że u Maccagnaniego Vanini ma oczy szeroko otwarte, co sprawia, że Vanini po prostu „patrzy". U Martina Vanini lekko mruży oczy jak krótkowidz, który chce coś dokładniej zobaczyć. Jednocześnie to nieznaczne „przymrużenie oczu" wprowadza do spojrzenia uśmiech, który jednak trzeba z tego rysunku „wydobyć". A wydobyć go można w sposób bardzo prosty — zasłaniając dolną połowę twarzy.

Przeprowadzam w tej chwili eksperyment. Zasłaniam kartką papieru dolną połowę twarzy na wszystkich posiadanych reprodukcjach: od sztychu z 1714 roku przez Morghena, Petruzzellego, Maccagnaniego, Minonniego do tablicy masońskiej z 1970 roku. Na wszystkich reprodukcjach spojrzenie Vaniniego jest pełne smutku. Jedynie u Martina w oczach Vaniniego widać rozbawienie. Jeżeli teraz dla odmiany zasłonimy górną połowę twarzy, to zauważymy lekkie skrzywienie ust. W ten sposób na akwareli Martina zachodzi kontrast pomiędzy uśmiechniętymi oczami i skrzywionymi ustami, który sprawia, że na twarzy Vaniniego maluje się charakterystyczna dla niego ironia.

Dla sprawdzenia tej interpretacji warto przeczytać

sobie to, co Władysław Witwicki pisze w II tomie *Psychologii* o ironii, a w *Anatomii plastycznej* o mięśniach głowy i mimice, zwracając m. in. uwagę na to, że w „pełnym, nieskrępowanym, niewymuszonym uśmiechu i śmiechu" biorą udział zarówno oczy, jak usta, ale zdarza się, że śmieją się tylko same usta albo przeciwnie „śmieją się same tylko oczy". „Przy uśmiechu — pisze Witwicki — usta rozciągają się wszerz", natomiast „oczy się mrużą". Jeżeli między oczami a ustami zachodzi kontrast, wówczas twarz wyraża uczucia mieszane. Oprócz uśmiechu radosnego może być uśmiech smutny, zły, bolesny, lekceważący, wzgardliwy. Te wywody Witwickiego są ilustrowane przez niego licznymi rysunkami i warto je przestudiować, jeśli zamierzamy interpretować portrety.

Pokazanie ironii Vaniniego jest dużym osiągnięciem akwareli Martina. W tekście Vaniniego wielokrotnie spotykamy słowo *irridere* (wyśmiewać). Najdotkliwsze ciosy panującym stosunkom społecznym zadaje Vanini wówczas, gdy z udaną powagą pisze o potężnych instytucjach, zwyczajach i wierzeniach, a jakieś jedno wtrącone mimochodem słowo zdradza, że tej powadze towarzyszy błysk ironicznego uśmiechu. Warto tu przypomnieć, że na tę charakterystyczną cechę dzieł Vaniniego zwrócił kilkadziesiąt lat temu uwagę jeden z największych jego entuzjastów, Guido Porzio, który w latach 1907—1912 zadał sobie trud przełożenia obu jego dzieł na język włoski:

„Jeżeli dodać, że nasz filozof dostrzegł, jak potężnym orężem destrukcji jest ironia [...] to któż jest bardziej nowoczesny od filozofa z Taurisano?"

Można więc powiedzieć, że na akwareli Martina Vanini wygląda „nowocześniej" niż na innych podobiznach.

Jerzy Berowski-Zamojski namalował w 1972 roku

wielki obraz olejny proponujący nową wizję twarzy Vaniniego. Wersja Maccagnaniego została tutaj w sposób stylowy śmiało zdeformowana. Wydłużając nos i całą twarz, a jednocześnie powiększając oczy, malarz wrocławski nadał twarzy Vaniniego niesamowity wygląd torturowanego proroka. Tę niesamowitość podkreśla jednolicie żółty kolor twarzy na tle ciemnogranatowego nieba. U dołu czerwone języki płomieni potęgują grozę. Vanini jest na tym obrazie jednocześnie straszny i piękny. Jego spojrzenie jest jednocześnie przerażające i fascynujące. Wyglądu tego nie można zapomnieć.

Wiele grozy ma w sobie również obraz olejny Mieczysława Wojtasa z 1976 roku. Dominującą barwą jest ciemna czerwień wielkiego ognia stosu, w którym płonie Vanini. Od tego ognia długie włosy Vaniniego stały się ciemnoczerwone. Tę samą ciemną czerwień widać w jego źrenicach. Vanini ma na tym obrazie piękną twarz z popiersia Maccagnaniego, wzbogaconą jednak o wyraz, którego rzeźba nie miała. Na twarzy namalowanej przez Wojtasa maluje się śmiertelne przerażenie umierającego, któremu więzienie i tortury zniszczyły cerę, nadając jej upiorną, białożółtą barwę.

Wojtasa zainteresował strój Vaniniego. Skontrastował wielki biały kołnierz z odgadniętą zielenią koszuli. Zarówno uczesanie, jak ten strój wskazują na to, że Vanini dbał o swój wygląd i nie żałował pieniędzy na ubranie.

W przeciwieństwie do Berowskiego-Zamojskiego, u którego niebo było jednolite, spokojne, ciemnogranatowe, u Wojtasa — podobnie jak na innych jego obrazach — niebo jest groźne, pochmurne i niespokojne, zwichrzone czarnymi, brudnobrunatnymi, białymi, granatowymi i zielonymi plamami. Trudno o większy kontrast między dwiema wizjami nieba. Niebo Wojta-

sa nie jest tym „niebem", do którego można by pójść po śmierci. Jest ono wrogie człowiekowi jak rozpalony na ziemi stos.

Obraz Wojtasa wzbogacony jest o dwa elementy, które zmieniają jego ostateczny sens, sprawiając, że obraz pokazuje nie tylko klęskę myśliciela, ale również jego zwycięstwo nad śmiercią. Jednym elementem jest nałożony na ogień — w prawym dolnym rogu obrazu — czarny renesansowy portal domu Vaniniego w Taurisano, drugim — grecka kolumna i biały napis AMPHITHEATRUM, zachodzący z lewej strony na policzek Vaniniego. Dodając te dwa elementy Wojtas pokazuje myśli Vaniniego z ostatnich chwil przed śmiercią. Vanini widzi nie tylko płomienie stosu, które zadają mu ból i wydzierają z ciała życie, ale — oczami wyobraźni — przygląda się całemu własnemu życiu, które zaczęło się przed 33 laty w Taurisano i którego kulminacją było wyeksterioryzowanie własnego wnętrza w dzieło filozoficzne pt. *Amfiteatr*. W tym dziele została utrwalona jego myśl, która przetrwa jego śmierć.

W tym kontekście również trzy czarne rzędy liter:

GIULIO
CESARE
VANINI

nałożone na ogień stosu — nie są zwykłym tytułem obrazu, ale stanowią ilustrację myśli: „I chociaż Ciebie nie będzie, Imię Twoje pozostanie w świecie". Ciało Vaniniego zostanie spalone, ale żaden ogień nie zniszczy jego imienia. W ten sposób Wojtasowi udało się pokazać zwycięstwo Vaniniego nad śmiercią.

Na zakończenie tego rozdziału chciałbym wspomnieć o serii rysunków, które w latach 1975 i 1976 wykonała

Giuseppina Ponzi z Taurisano. To właśnie jej dziadek, Giuseppe Ponzi, zamówił sobie około 1902 roku olejny portret Vaniniego, żeby mieć go u siebie w domu i móc często na niego patrzeć. Na czterech rysunkach piórkiem autorka pokazuje Vaniniego w czterech różnych pozach, których wspólną cechą jest to, że o Vaninim mówi wiele nie tylko jego twarz, ale również jego ręce. Podparcie głowy ręką, a więc gest, którego przedtem nie było w żadnej ze znanych podobizn Vaniniego, podkreśla bardzo wymownie jego zamyślenie i zatroskanie. Zadaniem, jakie postawiłem przed autorką, było „pokazanie myśli" Vaniniego, i trzeba przyznać, że to niezwykle trudne zadanie zostało wykonane.

W przeciwieństwie do tych malarzy, którzy brali za wzór popiersie Maccagnaniego, Giuseppina Ponzi nawiązała do litografii Petruzzellego, ale zgodnie z moim życzeniem pokazała na tych rysunkach Vaniniego jako młodego chłopca. Mimo wąsów i brody Vanini jest na tych rysunkach jeszcze dzieckiem, a jeśli zasłonić dolną połowę twarzy — niezwykle piękną dziewczyną.

Jeden z tych rysunków ozdabia moją książkę — *Ostatnią noc Vaniniego* (Katowice 1976, s. 23). Vanini jest na nim dokładnie taki, jakim wyobrażam go sobie jako chłopca wówczas, kiedy przebywał jeszcze u rodziców w Taurisano. Rysunek ten należy do tej samej serii, co Teajtet (młody Sokrates) Witwickiego i Grzegorz z Sanoka wyczarowany przez Gawińskiego. Zamyślenie tego pięknego chłopca jest aktem autokreacji.

Giuseppina Ponzi wykonała również projekt okładki do *Ostatniej nocy Vaniniego*, ale przysłała mi swój projekt zbyt późno, kiedy druk książki dobiegał końca. Nie było więc już możliwości dodania tej ilustra-

cji, która w sposób niezwykle trafny streszcza całe życie Vaniniego. Rysunek (zob. s. 148) składa się z trzech części. Po lewej stronie widzimy pomarańczowy ogród, który do dzisiejszego dnia otacza dom Vaniniego. Z drzew wynurzają się — jak zjawy — trzy

G. Ponzi: Rysunek do *Ostatniej nocy Vaniniego* (1975)

niezwykle piękne twarze kobiece. Jedną z nich jest prawdopodobnie matka Vaniniego, pani Beatrycze Lopez de Noguera, drugą — jego ciotka Izabela, trzecią — ukochana dziewczyna, Laura, o której wspomina w swoich książkach. Na wielkim słupie w kształcie li-

tery T widnieje napis: TAURISANO 1585 i cytowany przez Vaniniego fragment wiersza Tassa:

> Stracona bezpowrotnie jest każda chwila,
> której nie wypełnia miłość.

Po prawej stronie widzimy u dołu płonący stos, u góry — półkę z książkami, a w środku złotą myśl Vaniniego:

> Czego można pragnąć bardziej niż śmierci
> wśród dzieł i za dzieła?

I jeszcze wielki słup w kształcie litery T z napisem: TOULOUSE 1619.

Między tymi dwoma słupami granicznymi rozciąga się całe życie Vaniniego. W środku widzimy Vaniniego, podpierającego głowę ręką. Górna połowa twarzy mogłaby należeć do pięknej dziewczyny. Mimo brody i wąsów Vanini jest na tym rysunku młodym chłopcem, choć ma przed sobą dwie wielkie księgi z wypisanymi na grzbietach tytułami: AMPHITHEATRUM 1615 i DE ADMIRANDIS 1616. Są to dzieła, w które Vanini wyeksterioryzował własne wnętrze, dzieła, w których wciąż jeszcze żyje najważniejsza część jego osobowości.

§ 25. IKONOGRAFIA CAMPANELLI

Spośród myślicieli włoskich, oprócz Bruna i Vaniniego, fascynował mnie zawsze Tommaso Campanella (1568—1639), autor *Państwa Słońca*, *Ateizmu zwyciężonego*, *Obrony Galileusza* i wielu innych dzieł, liczących łącznie około 30 tysięcy stron. Te trzy nazwiska: Bruno, Vanini i Campanella, wypowiadane są od stu kilkudziesięciu lat bardzo często jednym tchem, stano-

wiąc „trójcę", w której streszczają się najwyższe osiągnięcia filozofii włoskiego Odrodzenia. Nie został on wprawdzie spalony na stosie, ale — jako przywódca spisku — był więziony i torturowany, a w różnych więzieniach spędził łącznie 27 lat.

Podobnie jak Bruno i Vanini, również Campanella był „południowcem". Urodził się w Kalabrii, w mieście Stilo, na obszarze nazywanym w jego czasach Wielką Grecją. Warto o tym pamiętać, ponieważ wszyscy trzej odczuwali silną więź z tą „wielkogrecką" tradycją. Nie muszę dodawać, że nieprzeparta potrzeba obejrzenia miejsc, w których urodzili się ci myśliciele, zawiodła mnie nie tylko do Taurisano i do Noli, ale również do Stilo. Byłem tam z moim przyjacielem, doktorem Carlo Amelio, dnia 24 listopada 1963 roku i oglądałem dom Campanelli na via Salerno 36.

Ikonografię Campanelli opracował — i to w sposób doskonały — Luigi Firpo. Kiedy ofiarował mi swoją książkę pod takim właśnie tytułem: *L'iconografia di Tommaso Campanella* (Firenze 1964, 132 strony, 67 ilustracji, w tym jedna barwna), byłem nią tak zachwycony, że postanowiłem w podobny sposób opracować ikonografię Bruna, Vaniniego, Łyszczyńskiego i innych wielkich myślicieli.

W zakresie faktów nie potrafię dodać prawie nic do tego, co o wizerunkach Campanelli napisał Firpo (poza uściśleniem proweniencji jednego sztychu z 1715 roku i rejestrem polskich reprodukcji znanych wizerunków tego myśliciela). Mogę jednak, zważywszy na fakt niskiego nakładu tego bibliofilskiego wydawnictwa (400 egzemplarzy), krótko streścić wyniki badań mojego włoskiego przyjaciela i podzielić się własnymi uwagami na temat niektórych wizerunków Campanelli.

Zacząć trzeba od tego, że w przeciwieństwie do wizerunków Bruna i Vaniniego, które — wszystkie bez

wyjątku — zostały „wymyślone", w przypadku Campanelli mamy oprócz wielu wizerunków wymyślonych również autentyczny, barwny portret sporządzony jeszcze za jego życia oraz szereg wizerunków, na których Campanella jest podobny do swojego prawdziwego portretu. Portret ten znam z dobrej, barwnej reprodukcji, o której wykonanie i jakość zadbał sam Firpo w 1960 roku. Przedtem, w latach 1918—1959, opublikowano co najmniej 19 reprodukcji czarno-białych tego portretu, ale pozostawiają one bardzo wiele do życzenia pod względem jakości.

Malarzem, który wykonał ten obraz (w końcu 1630 roku lub w pierwszej połowie roku 1631), był spokrewniony z Campanellą, ale młodszy od niego o kilkadziesiąt lat Francesco Cozza (1605—1682), pochodzący — podobnie jak Campanella — ze Stilo. Obraz ten (na pewno od połowy XVIII wieku, a być może od połowy wieku XVII) należy do książąt Caetanich i znajduje się w ich rzymskim pałacu przy via Botteghe Oscure 32 (palazzo Caetani di Sermoneta), w apartamencie prywatnym.

Napis informuje, że portret ten był wykonany wtedy, gdy Campanella miał już 63 lata. Wynika stąd, że nie wiemy, jak wyglądał wcześniej, w latach swojej młodości. Mimo podeszłego wieku Campanella ma na tym obrazie wciąż jeszcze gęste, czarne włosy, spadające na środek czoła. Na skroniach widać wielkie żyły. Oczy brązowe, patrzące przenikliwie spod gęstych, krzaczastych brwi. Nos duży, prosty. Na twarzy dwie wyraźne narośle: duża na prawym policzku i mniejsza po prawej stronie, na nosie. Twarz masywna, usta duże, mięsiste, duży, wysunięty podbródek. Nie ma wąsów. Niewielkie siwe bokobrody. Nie jest piękny, ale z wyglądu tego bije wielka siła ducha. Człowieka tego nie złamały klęski, tortury ani długoletnie więzienia.

Namalowany przez Cozzę portret posłużył rzeźbiarzowi jako model do pomnika, który oglądałem w Stilo. Interesująca jest jego historia. Pierwszym, który wysunął pomysł, aby rodzinne miasto wystawiło wielkiemu filozofowi pomnik, był nauczyciel ze Stilo, Luigi Cunsolo. 11 listopada 1905 roku opublikował on w jednej z gazet sycylijskich list otwarty do garibaldczyka, posła A. Fazzariego, wzywając go do zajęcia się tą sprawą. Jedynym echem — jak pisze Firpo — była złośliwa replika jakiegoś katolika (opublikowana w Turynie w cztery dni później), który nazwał w niej Campanellę „ambitnym politykierem", „rewolucjonistą" i „prekursorem komunistów", z czego wynikało, że pomnika stawiać mu nie należy.

Apel Cunsola nie był jednak daremny, ponieważ inny mieszkaniec Stilo, dziennikarz Luigi Carnovale, szerząc kult Campanelli od 1902 roku, wziął sobie ten pomysł do serca i postanowił go zrealizować. Wyjechał do Ameryki, w Chicago zdobył wielką fortunę, a w 1910 roku zorganizował w Stilo Komitet Budowy Pomnika, obiecując, że da na ten cel dużą sumę. Rada Miejska w grudniu tego samego roku zaaprobowała projekt. W roku 1911 bracia Carnovale przystąpili do wydawania czasopisma „La Città del Sole" („Państwo Słońca"), publikując w każdym numerze listę składek na fundusz budowy pomnika.

Rzeźbiarzem, który wykonał projekt, był Ernesto Gazzeri, ale wybuch wojny światowej odsunął na wiele lat sprawę budowy pomnika. W 1922 roku komisja, w skład której wchodzili m. in. twórca pomnika Bruna, Ettore Ferrari, i filozof Giovanni Gentile, zaaprobowała projekt Gazzeriego. Carnovale wyasygnował całą potrzebną sumę i wreszcie dnia 19 października 1924 roku doszło do uroczystego odsłonięcia pomnika, który wraz z podstawą z granitowego bloku

liczy 5 metrów wysokości (w tym sam brąz przeszło dwa metry).

Pomnik jest bardzo piękny. Campanella w habicie dominikańskim siedzi zamyślony na kamieniu, lewą ręką podpiera sobie brodę, a w prawej trzyma swoje dzieło *La Città del Sole*. Lewą stopę położył (tak samo jak książę Władysław Biały na znanym, reprodukowanym w mojej książce z 1974 roku obrazie Jana Matejki) na dwóch wielkich księgach symbolizujących fałszywe, zwalczane przez niego teorie. O te księgi toczyła się w komisji długa dyskusja. Chciano je usunąć, ponieważ domyślano się, że chodzi tu o dzieła ortodoksyjnych teologów katolickich, ale ostatecznie komisja zgodziła się na ich pozostawienie, ponieważ na grzbiecie nie miały one żadnego tytułu.

Jeśli chodzi o twarz Campanelli, to zarówno komisja w 1922 roku, jak Luigi Firpo w swojej książce z 1964 roku, stwierdzają zgodnie, że jest ona wystarczająco podobna do portretu namalowanego przez Cozzę. Firpo dodaje jednak, że „jest to bardzo swobodna reinterpretacja, która wzmacnia i upiększa jego rysy, osadza oczy w głębokich orbitach, wygina usta, nadając im wyraźniejszy wyraz pogardy, a całość zmierza przede wszystkim do wyrażenia intensywnej medytacji i niezwyciężonego ducha".

Pomnik ten uważam za niezwykle piękny i osobiście wolę go nawet od *Myśliciela* A. Rodina. W 1957 roku byłem inicjatorem rozpowszechnienia reprodukcji samej głowy na pocztówce wydanej dla upamiętnienia Pierwszego Zjazdu Stowarzyszenia Ateistów i Wolnomyślicieli.

W poprzednim rozdziale przy omawianiu popiersi Vaniniego wykonanych przez Maccagnaniego i Minonniego zwróciłem uwagę na tę cechę rzeźby, którą nazwałem jej wielowersyjnością. Okazuje się,

że i w tym przypadku oglądanie posągów z różnych stron daje wiele różnych wyglądów. Popiersie wykonane przez Maccagnaniego najlepiej wygląda, gdy zamiast stanąć na wprost, przesuniemy się o krok lub dwa na lewo. Popiersie wykonane przez Minonniego najlepiej wygląda z profilu (z obu stron). Natomiast posąg Campanelli w Stilo należy oglądać z prawej strony w taki sposób, żeby odwróconą w bok głowę Campanelli oglądać *en face*. Oglądana z lewej strony nabiera cech mefistofelicznych.

Kiedy w Stilo wznoszono pomnik, w Chicago ukazał się zabawny rysunek, na którym mały, lecz sympatycznie wyglądający milioner-filantrop, Luigi Carnovale, prowadzi za sobą dwóch włoskich olbrzymów, Dantego i Campanellę, na tle wielkiego koła, które prawdopodobnie wyobraża Słońce z *Państwa Słońca*.

Wspomniałem już, że Firpo uważa wygląd Campanelli na pomniku za upiększony. Ale próby upiększania wyglądu Campanelii były podejmowane przez wielu innych artystów, zarówno przed, jak po Gazzerim. Trudno jednak uznać je za udane, choć są rzeczywiście piękne. Przeważnie nie widać na nich żadnych śladów tortur i 27-letniego więzienia ani tego, że mamy przed sobą filozofa, autora 30 tysięcy stron trudnych tekstów filozoficznych, a jednocześnie buntownika — prekursora nowożytnego komunizmu. Na przykład na litografii z 1824 roku, której autorem był Raffaele Pacileo, widzimy raczej Casanovę niż Campanellę.

Cofnijmy się jednak do wieku XVII. Firpo odnalazł interesującą rycinę z 1653 roku, na której pokazane zostały „intrygi jezuickie" wymierzone — w interesie Hiszpanii — przeciwko Anglii. W pałacu watykańskim za wielkim stołem, przykrytym kapą z inicjałami Jezusa i Marii, siedzi papież, mając po swojej lewej stronie Adama Contzena i kardynała Richelieu, po pra-

wej — Roberta Parsonsa i Campanellę, a prócz tego jeszcze ośmiu kardynałów. Campanella z siwą brodą, w wielkim kapeluszu, ma wygląd całkowicie zmyślony i jest tylko personifikacją antyangielskiego machiawelizmu.

W roku 1848 w pięciotomowym *Panteonie męczenników wolności*, którego autorem był Lucien Bessières, zamieszczona została kilkunastostronicowa biografia Campanelli, ilustrowana sztychem R. de Moraine'a, wyobrażającym scenę z września 1599 roku. Campanella w białym habicie dominikańskim, z różańcem, błaga na klęczkach właściciela łodzi żaglowej, żeby go przewiózł w bezpieczne miejsce. Zorganizowany przez Campanellę spisek został wykryty i Campanella lada chwila może zostać uwięziony. Do próśb Campanelli przyłącza się jego ojciec, stojący obok w wielkim kapeluszu na głowie, z siwą brodą. Właściciel łodzi odmawia. Campanella ma na tym drzeworycie rysy Matejki (krzywy nos, czarna broda), tylko olbrzymia tonsura przypomina, że jest on zakonnikiem.

Z 1851 roku pochodzi seria sztychów ilustrujących XI rocznik paryskiego *Almanachu proroctw*, w którym Émile Gigault de La Bédollière (1812—1883) zamieścił sfałszowane przez siebie *Proroctwo* Campanelli. Na jednym ze sztychów widzimy bosego Campanellę przykutego łańcuchami do ścian więzienia, na drugim stary Campanella, z długą, siwą brodą, ubrany jest w strój astrologa. Lewą rękę położył na otwartej książce, w prawej ręce trzyma lunetę. Przez okno widać sierp księżyca i gwiazdy.

W 1891 roku powstała płaskorzeźba, którą wykonał młody rzeźbiarz, Carlo Fontana (1865—1956), w ramach konkursu ogłoszonego przez ministra oświaty. Temat konkursu sformułował znany nam już wolnomyśliciel i przywódca masonów włoskich, Giovanni

Bovio: „Campanella w lochach neapolitańskiego Zamku (Castello dell'Ovo)". W konkursie wzięło udział 15 rzeźbiarzy, którzy na wykonanie projektu płaskorzeźb mieli tylko 10 godzin czasu. Zdobywcą I nagrody został Fontana. Płaskorzeźba wyobraża wydarzenie z maja 1610 roku, kiedy władze więzienne skonfiskowały Campanelli jego pisane w więzieniu rękopisy prac filozoficznych. Campanella w kapturze leży na ziemi, przykuty łańcuchem do ściany. Po prawej stronie widzimy księży przeglądających skonfiskowane rękopisy i strażników z halabardami. Inny rzeźbiarz, Salvatore Buemi z Messyny, wykonał na ten sam konkurs płaskorzeźbę wyobrażającą tortury zadawane Campanelli w więzieniu. Campanella leży przywiązany sznurami do deski. Oprawcy mają rysy karykaturalne, a pozy sztuczne.

Firpo kończy swoją książkę reprodukcjami ilustracji, które wykonał radziecki rysownik S. Brodski do wydanej w 1959 roku w Moskwie w nakładzie 50 tysięcy powieści o Campanelli, którą napisał Alfred Sztekli. Na jednym rysunku widzimy Campanellę jako młodego zakonnika na tle krajobrazu Kalabrii; na drugim młody Campanella stoi przed trumną Telesia w katedrze w Cosenzy; na trzecim leży na kamieniach udając szaleńca; na czwartym znajduje się w więziennym lochu; na piątym ukazane jest — wymarzone przez Campanellę — Państwo Słońca; na szóstym Campanella w więzieniu neapolitańskim wygląda na skutego łańcuchami Prometeusza; na siódmym — wypuszczony z więzienia uczestniczy w magicznych praktykach papieża Urbana VIII, mających na celu zażegnanie złego losu zapowiadanego przez gwiazdy; na ósmym widzimy Campanellę w pałacu królewskim, jak rozmawia z królem Ludwikiem XIII.

W roku 1968 Franciszek Pająk, pisząc pod moim

kierunkiem pracę doktorską o Campanelli, naliczył przeszło 300 prac autorów polskich zawierających opracowania lub wzmianki o Campanelli. Niektóre z tych prac były ozdobione ilustracjami. Niestety, o ile mi wiadomo, nie ma dotąd ani jednego obrazu, ani rzeźby, ani rysunku z wizerunkiem Campanelli wykonanym przez polskiego autora. Przykro o tym pisać, ponieważ postać Campanelli powinna poruszyć wyobraźnię również polskich artystów.

Z 67 ilustracji, które znajdują się w książce Firpa, tylko jeden rysunek próbuje pokazać treść filozofii Campanelli: otoczone murami miasto na tle wielkiej tarczy słonecznej. Niestety, miasto, które narysował S. Brodski, pokazane zostało z daleka i tylko z zewnątrz. Ani Brodski, ani żaden inny malarz nie wpadł dotąd na myśl, żeby pokazać na swoich rysunkach Państwo Słońca od wewnątrz. Nie pomyślano też dotąd o pokazaniu na rysunku treści innych dzieł Campanelli.

§ 26. IKONOGRAFIA ŁYSZCZYŃSKIEGO

Podobnie jak Bruno we Włoszech, a Vanini we Francji, również w Polsce najśmielszy z myślicieli polskich XVII wieku został skazany za swe poglądy na śmierć. Dnia 30 marca 1689 roku na Rynku Starego Miasta w Warszawie kat ściął mu głowę toporem, a ciało zostało wywiezione na Bielany i spalone na stosie. Myślicielem tym był Kazimierz Łyszczyński (1634—1689), a winą jego było to, że napisał ateistyczny traktat *De non existentia Dei* (*O nieistnieniu Boga*). Rękopis tego traktatu liczył 265 kart. „Ile kart — mówił później oskarżyciel — tyle ładunków; ile atramentu, tyle prochu; ile periodów, tyle kul".

Łyszczyński był jednym z najbardziej wykształconych ludzi w ówczesnej Polsce. Filozofię studiował przez cztery lata pod kierunkiem jezuity Jana Morawskiego w Kaliszu. Pisywał także wiersze, był kilkakrotnie wybierany posłem na sejm.

Podobnie jak o Homera toczyło niegdyś spór siedem miast, z których każde chciało być uważane za miejsce jego urodzenia, dziś podobny spór toczy się o Łyszczyńskiego. Jest wiele opracowań, w których nazywany jest myślicielem litewskim i wiele opracowań, w których jest nazywany myślicielem białoruskim. Był jednak szlachcicem polskim, herbu Korczak, skoligaconym z Żółkiewskimi, Suchodolskimi i Sapiehami; jako poseł na sejmach elekcyjnych wybierał królów (Michała Korybuta Wiśniowieckiego w 1669 i Jana Sobieskiego w 1674 roku.) Był także podstolim mielnickim, podsędkiem brzeskim i komisarzem jego królewskiej mości w procesach przeciwko jezuitom.

Po procesie kościelnym drugi proces odbywał się na sejmie walnym w Warszawie. Proces zaczął się dnia 15 lutego 1689 roku od przemówienia oskarżyciela i ciągnął się do końca marca. Zabierało głos wielu dostojników kościelnych i państwowych. Wszyscy biskupi domagali się w swoich przemówieniach kary śmierci.

Biskupi byli inspirowani przez nuncjusza papieskiego, którym wówczas był Giacopo Cantelmi. W czasie procesu wezwał ich do siebie i domagał się, aby Łyszczyńskiego wziąć na tortury i w ten sposób wydobyć od niego nazwiska jego uczniów i zwolenników.

Dla naszego tematu ważne jest przemówienie, które wygłosił prymas, kardynał Michał Stefan Radziejowski. Postawił on bowiem wniosek, żeby Łyszczyńskiemu wystawić pomnik upamiętniający egzekucję, by w ten sposób odstraszyć tych, którzy chcieliby pójść

w jego ślady. Niestety, wniosku tego nie przyjęto. Później wybitny wolnomyśliciel i malarz, Marian Wawrzeniecki (1863—1943), znów wysunął projekt wystawienia Łyszczyńskiemu pomnika, ale — o ile mi wiadomo — nie sporządził ani projektu takiego pomnika, ani nawet nie próbował naszkicować własnej wizji wyglądu Łyszczyńskiego. Do projektów tych raz po raz ktoś powraca, ale pomnika Łyszczyńskiego w Warszawie dotąd nie ma.

Nie wiadomo, jak wyglądał Łyszczyński. Nie posiadamy autentycznego portretu ani wiarygodnego opisu jego wyglądu. Wiadomo jednak, że w czasie procesu miał 55 lat, wiadomo też, jakie stroje nosiła w owych czasach szlachta polska.

Wyszukiwaniem i zbieraniem wszystkiego, co wiąże się z Łyszczyńskim, zajmuję się od przeszło dwudziestu lat, ale plony w zakresie obecności tej postaci w plastyce są niewielkie: jeden witraż, jedna rzeźba, dwa obrazy, jeden linoryt i dwa rysunki — a wszystko to wykonane zostało w latach sześćdziesiątych naszego stulecia, czyli przeszło 270 lat po jego śmierci. Nie wykluczam możliwości, że dalsze poszukiwania poszerzą ten wykaz o prace wykonane wcześniej. Żywię też nadzieję, że w najbliższym czasie powstanie wiele nowych dzieł.

Zacznę od rzeźby, którą dla litewskiego Muzeum Ateizmu wykonał B. Maczujka. Oglądałem ją w lutym 1971 roku i mam jej zdjęcie. Biały blok wyobraża postać stojącą, z odsłoniętą głową, o smutnym spojrzeniu przypominającym młodopolskie zjawy. Rzeźba może się podobać, ale nie ma w niej nic takiego, co skłoniłoby do identyfikowania jej z Łyszczyńskim. Jest ona czymś oderwanym od konkretnej przestrzeni i konkretnego czasu, więc równie dobrze mogłaby wyobrażać jakiegoś bohatera, poetę czy muzyka z innego

kraju i z innego stulecia. Nic jednak nie stoi na przeszkodzie, aby ją zaakceptować jako jeden z możliwych wyglądów Łyszczyńskiego.

Dnia 29 marca 1964 roku — w przeddzień 275 rocznicy egzekucji — malarz litewski Bałys Motuza opublikował w dzienniku wileńskim „Sowietskaja Litwa", nr 75 (6324) artykuł pt. *Ofiara obskurantyzmu* (*Żertwa mrakobiesija*) i ozdobił go własnym linorytem o formacie 6,7×9,7 cm. Na linorycie tym, w samym centrum pierwszego planu, klęczy Łyszczyński, obnażony do pasa, ze skrępowanymi z tyłu rękami. Oglądamy go *en face*. Twarz ma podobną do Matejki, długie włosy i wąsy. Obok zakonnik w czarnym habicie trzyma w lewej, wysoko podniesionej ręce wielki krucyfiks, a z drugiej strony biskup podniósł gestem Skargi obie ręce do góry. Obok biskupa w prawym dolnym rogu stoi ubrany na czarno kat z mieczem w ręku. Z lewej strony, za zakonnikiem z odsłoniętą głową, stoi drugi zakonnik w kapturze. Ruchy zakonnika i biskupa są sztuczne, teatralno-groteskowe. Na drugim planie widzimy wielogłowy tłum. Wszystko to odbywa się na tle charakterystycznej architektury Starego Miasta w Warszawie, z górującą nad miastem kolumną Zygmunta. Motuza był w Warszawie w 1963 roku i wspomina o tym w swoim artykule. Na niebie widać czarne chmury i wiele ptaków.

W „Głosie Żołnierza", nr 155 (4054) z 9—10 grudnia 1965 roku ukazał się artykuł mojego doktoranta, płk. Wacława Krawczyka, pt. *Za poglądy na stos*, ozdobiony rysunkiem Zbigniewa Damskiego o formacie 6,3×8,5 cm. Na rysunku tym Łyszczyński stoi na rusztowaniu. Ma na sobie kontusz, szeroki pas, wysokie buty. Czupryna i długie wąsy odpowiadają szlacheckiej modzie XVII wieku. Za Łyszczyńskim stoi kat w kapturze i z mieczem w ręku, z prawej strony

przed rusztowaniem — odwróceni do nas plecami zakonnicy w białych habitach z wielkimi kapturami. Jeden trzyma w ręku zapaloną świecę. Trzej następni chyba też, ale tego nie widać. Z drugiej strony rusztowania znajduje się kilka osób, które jednak trudno

S. Kobyliński: *Śmierć Kazimierza Łyszczyńskiego* (1966)

zidentyfikować. Tło stanowi architektura Rynku Starego Miasta w Warszawie.

Dnia 16 maja 1966 roku ukazał się w „Expressie Wieczornym" nr 116 kolejny, 43 odcinek *Ilustrowanej kroniki Polaków* Mateusza Siuchnińskiego z ilustracjami Szymona Kobylińskiego. Rysunek podpisany *Śmierć Kazimierza Łyszczyńskiego* ma format 5×5 cm. Na tym rysunku główną postacią stojącą na rusztowaniu jest kat w czarnym kapturze z otworami na oczy. Obiema rękami wznosi w górę miecz. Z prawej strony stoi Łyszczyński w koszuli, spodniach i długich

butach. Z tyłu trzyma go za ręce pomocnik kata i za chwilę zegnie go, żeby położyć jego głowę na pień pod miecz kata. Na pierwszym planie od lewej do prawej stoją: żołnierz ze szpadą na „prezentuj broń!", jakiś szlachcic z wysoko podgoloną głową, jakieś dwie kobiety i gruby ksiądz z krzyżem w ręku. Tłem jest architektura Starego Miasta. W wydaniu książkowym z 1967 roku rysunek ten znajduje się na s. 90 i ma wymiary nieco większe: 8×8 cm.

Być może do rysunków tych należałoby dodać jeszcze i ten, który ozdabia artykuł Juozasa Jurginisa o Łyszczyńskim, opublikowany w lutym 1957 roku w litewskim miesięczniku „Mokslas ir Gyvenimas". Na czarnym tle (format 7,8×4,5 cm) widzimy z lewej strony strażników z halabardami i zakonników, a z prawej człowieka w białej szacie przywiązanego do pala i palonego żywcem na stosie. Wokół głowy — aureola. Rysów twarzy nie widać dokładnie; tym, co rzuca się w oczy, jest jedynie długa, czarna broda. Nie podano, kto wykonał ten rysunek i czy rzeczywiście ma on wyobrażać Łyszczyńskiego.

Obraz A. Silwiestrowa wykonany dla muzeum w Grodnie znam tylko z czarno-białej reprodukcji i to nie najlepszej jakości. Centralną postacią obrazu jest Łyszczyński. Stoi z dumnie podniesioną głową. Ma na sobie długą, białą koszulę (?), wypuszczoną na spodnie aż do kolan, ręce skute łańcuchami. Otaczają go księża i strażnicy. Na dalszym planie na tle kościoła widać procesję, prowadzoną przez biskupa z pastorałem w ręku. Łyszczyński ma na tym obrazie czarną czuprynę, grube, czarne wąsy i rysy twarzy przypominające Maksyma Gorkiego. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby i tę twarz zaakceptować jako jeden z możliwych wyglądów Łyszczyńskiego.

W lutym 1971 roku oglądałem w Wilnie obraz Jona-

J. Mackonis: *Łyszczyński przed trybunałem kościelnym* (1964)

sa Mackonisa wykonany dla litewskiego Muzeum Ateizmu, a kilka lat wcześniej otrzymałem fotograficzną reprodukcję tego obrazu, zamieszczoną w miesięczniku litewskim „Jaunimo Gretos", nr 3 (232) z marca 1964

roku jako ilustracja do artykułu Teresy Pažusiene *Tiesos nužudyti negalima* (*Prawdy nie można zamordować*). Ilustracja o formacie 8,5×11,2 cm została podpisana cytatem z traktatu Łyszczyńskiego: *Taigi, dievo nera* (A więc nie ma Boga) i uzupełniona informacją, że obraz przedstawia Łyszczyńskiego przed sądem kościelnym biskupa wileńskiego. Ilustracją tą ozdobiłem moją pracę o Łyszczyńskim, drukowaną w języku włoskim w 1973 roku, powiększając ją do formatu 12,3×16,7 cm.

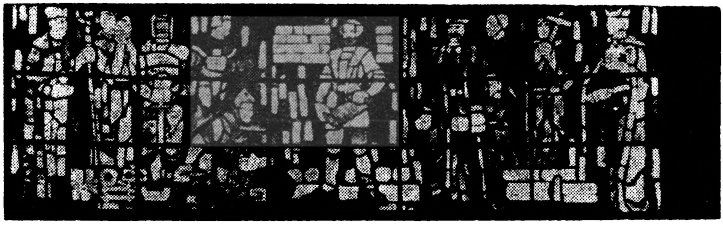
Na obrazie Mackonisa widzimy Łyszczyńskiego w polskim stroju szlacheckim, z dumnie podniesioną głową. Za Łyszczyńskim postać w czarnym kapturze i strażnik z halabardą. Przed Łyszczyńskim, a bliżej nas, siedzą za stołem od lewej do prawej: zakonnik, który protokółuje, biskup wileński Konstanty Kazimierz Brzostowski, trzymający w lewej, wysoko podniesionej ręce wielki krucyfiks, a obok niego jeszcze jeden dostojnik kościelny, za którym stoi jakiś drugi biskup. Na stole leży wielka księga, nie wiadomo jednak, czy jest to *Pismo Święte*, czy ateistyczny traktat Łyszczyńskiego. Źródło światła, zapewne świeca, znajduje się na stole i w związku z tym postać Łyszczyńskiego jest oświetlona, a postać biskupa wileńskiego, odwrócona plecami, ciemna. W ten sposób obraz sądu kościelnego symbolizuje walkę ciemności ze światłem.

Kilka lat temu w książce pt. *Człowiek w świecie dzieł* zwróciłem uwagę na pewne podobieństwo obrazu Mackonisa do holenderskiego obrazu *Jezus przed arcykapłanem*. Twórcą tamtego obrazu był Gerrit van Honthorst (1590—1656). Na obu obrazach sympatia nasza jest po stronie człowieka sądzonego przez dostojników kościelnych. Na obu obrazach jedynym źródłem światła jest świeczka, ale Honthorst śmielej od Mackonisa skontrastował światło i mrok, pogrążając

wszystko, co nieistotne, a więc przeszło trzy czwarte powierzchni obrazu, w mroku.

Rysy twarzy Łyszczyńskiego są mało wyraźne, ale nie budzą sprzeciwu.

Teraz do omówienia pozostał witraż, który oglądałem w lutym 1971 roku w Wilnie, w litewskim Muze-



B. Gruszas: *Łyszczyński* (witraż z 1966 roku)

um Ateizmu. Posiada on wielkie rozmiary 800×250 cm i umieszczony jest na niewielkim podwyższeniu, w samym środku sali muzealnej, dzięki czemu można go dokładnie obejrzeć. Witraż został wykonany w 1966 roku, a jego twórcą był mający wówczas 34 lata Bronius Gruszas. Na witrażu widzimy dziesięć olbrzymich postaci (każda z nich ma ponad dwa metry wysokości). Jedną z tych postaci jest król, drugą biskup, trzecią zakonnik z wielkim krzyżem, czwartą kat w kapturze z narzędziami tortur. W samym centrum witraża stoi Łyszczyński, trzymając w obu rękach swój rękopis. Dwa zdania z tego rękopisu zostały wypisane po łacinie po obu stronach głowy Łyszczyńskiego: „Człowiek jest twórcą Boga, a Bóg jest dziełem i tworem człowieka" i „A więc nie ma Boga".

Technika witrażowa, operująca dużymi taflami szkła, zmusza do stosowania daleko idących uproszczeń rysów twarzy. Z wielkiej grzywy, czoła, oczu,

nosa, policzków i brody Łyszczyński przypomina wyglądem Karola Marksa.

W sztuce sporządzania witraży Litwini górują nad wieloma innymi narodami. Wynikiem tego stanu rzeczy jest fakt, że ani Bruna, ani Vaniniego, ani wielu innych filozofów nie pokazano dotąd na witrażach, a Łyszczyński jest już od kilkunastu lat centralną postacią na witrażu o powierzchni 20 metrów kwadratowych. Wobec tego witraża Gruszasa, obrazu Mackonisa i rzeźby Maczujki polska plastyka pozostała daleko w tyle — reprezentowana tylko przez dwa małe rysunki.

§ 27. OD ELŻBIETY HEWELIUSZOWEJ DO MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

Na zakończenie tej części omówmy wizerunki myślących i pracujących naukowo kobiet.

Rzeźbiarze starożytni stworzyli piękne posągi wyobrażające muzę Klio — kobietę zajmującą się naukami historycznymi, i muzę Uranię — kobietę zajmującą się astronomią. W okresie Odrodzenia Bernardino Pinturicchio (1454—1513) potrafił pokazać w swojej *Sybilli perskiej* renesansowy ideał kobiety pięknej i wykształconej, zdolnej do wzbogacania swoimi utworami świata kultury. Sybilla ta ma twarz skupioną i widać, że naprawdę tworzy, a nie udaje tylko, że pisze. Reprodukcję tego dzieła zamieściłem w książce *Człowiek w świecie dzieł.*

Piękne, siedemnastowieczne wyobrażenie muzy, będącej personifikacją Historiografii, znalazłem w książce Jeana Valdora o Ludwiku XIII z 1649 roku i reprodukowałem je dwa razy: w *Człowieku* i w *Ostatniej nocy Vaniniego.* Obecnie chciałbym się zająć sie-

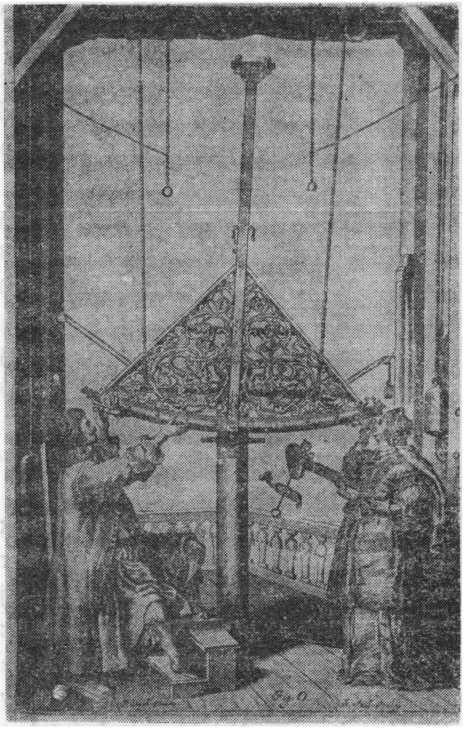
demnastowiecznym wyobrażeniem muzy Uranii, która zeszła z Olimpu na ziemię, a konkretnie na ziemię polską, i zamieszkała w Gdańsku, przybierając postać kobiety z krwi i kości — żony wielkiego polskiego astronoma, Jana Heweliusza (1611—1687).

Heweliusz, twórca nowożytnej selenografii, przeprowadził wiele tysięcy obserwacji astronomicznych. Przez dziesięć lat pomagała mu w pracy jego żona. Napisał w związku z tym, że astronomię mogą uprawiać nie tylko mężczyźni, ale również kobiety, ponieważ są cierpliwe i dokładne. Pani Heweliuszowa nie była pierwszą kobietą, która na ziemiach polskich zajmowała się astronomią. W pierwszej części tej książki była mowa o Marii Kunickiej, nazywanej w połowie XVII wieku „Uranią Śląską".

Książki Heweliusza ozdobione są pięknymi sztychami. Na jednym ze sztychów, ilustrującym wydaną w Gdańsku w 1673 roku pierwszą część *Machiny niebiańskiej*, widzimy, jak Heweliusz z pomocą żony przeprowadza obserwacje astronomiczne.

Oglądanie sztychu należy zacząć od dokładnego przyjrzenia się przyrządowi astronomicznemu (przyrząd ten nazywa się oktans) i zwrócenia uwagi na jego trzy najbardziej charakterystyczne cechy. Pierwszą z nich są jego wielkie rozmiary; tak „na oko" ma jakieś dwa metry szerokości i cztery metry wysokości. Drugą cechą są barokowe ozdoby. Heweliuszowi zależało nie tylko na tym, żeby instrumenty astronomiczne były wykonane bardzo dokładnie — napisał nawet osobną książkę, *Organografię*, o zależności wyników badań od jakości używanych instrumentów, ale również na tym, żeby narzędzia codziennej pracy naukowo-badawczej były piękne. Heweliusz kochał swoją pracę i zdawał sobie sprawę zarówno z tego, jak wielkie znaczenie ma estetyka miejsca pracy dla wykonywania

jej z przyjemnością, jak i z tego, że jeśli wykonywaną pracę się lubi, to jej wydajność jest znacznie wyższa. Trzecią charakterystyczną cechą tego przyrządu jest pewien szczegół, którego może nie zauważylibyśmy,



Pani Heweliuszowa zajmowała się również pracą naukową w dziedzinie astronomii — sztych ilustrujący *Machinę niebiańską* z 1673 roku

gdybyśmy na innej ilustracji nie oglądali tego szczegółu w wielokrotnym powiększeniu. Chodzi tu o gałki do odczytywania stopni. Heweliusz prawą ręką przytrzymuje podziałkę, a lewą ręką przesuwa gałkę po

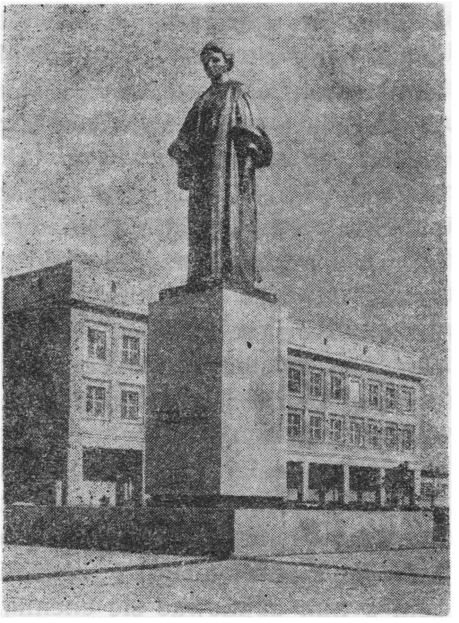
to, żeby odczytać dokładną liczbę, wskazaną przez instrument. Z drugiej strony pani Heweliuszowa przesuwa prawą ręką drugą gałkę. Przyjrzyjmy się tym gałkom. Na każdej z nich są dwa małe posążki wyobrażające wielkich astronomów: Hipparcha, Ptolemeusza, Tychona i Kopernika. Heweliusz wyjaśnia, że kazał oktans ozdobić tymi posążkami „nie tylko w tym celu, aby wiecznie o nich pamiętać, ale także dla zaznaczenia, jak wielcy są oni w moich oczach".

Z tekstu dzieł Heweliusza wynika, że był on pilnym czytelnikiem dzieł Kopernika i Bruna, Galileusza i Campanelli. Wielokrotnie powoływał się na Bruna i to nie tylko w kwestiach ściśle astronomicznych, ale również w kwestiach filozoficznych. Żeby móc prawidłowo zinterpretować sztych, na którym oglądamy Heweliusza z małżonką, trzeba przypomnieć jego rozważania z pogranicza filozofii nauki i filozofii człowieka.

Kreśląc w przedmowie do *Machiny niebiańskiej* krótki zarys dziejów astronomii, w którym — zgodnie z ówczesną modą na Chiny — wyeksponował naukowe osiągnięcia Chińczyków, a spośród nowożytnych astronomów umieścił na pierwszym miejscu „wielkiego naszego Mikołaja Kopernika", jako że „nikt nie miał większych osiągnięć niż on", Heweliusz podkreśla, że nauka budowana jest wspólnym wysiłkiem wszystkich narodów i wszystkich pokoleń. A więc chociaż dokonano już tak wielu odkryć, to dla potomnych pozostało jeszcze znacznie więcej do odkrycia, i każde pokolenie, każda epoka będą miały pełne ręce roboty. Ten sam wątek pojawia się w przedmowie do drugiego tomu (1679). Choćby świat miał istnieć jeszcze setki stuleci, to i tak Potomność będzie miała wiele do odkrywania, wynajdywania, poprawiania i udoskonalania. Perspektywa nieskończonego Postępu Ludzkości,

nieustannego rozwoju Nauki budzi entuzjazm Heweliusza.

Ta optymistyczna historiozofia wiąże się u Heweliusza z renesansowym kultem bohaterów nauki. „Jest



M. Konieczny: Pomnik Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (1964)

bowiem rzeczą jak najbardziej słuszną, abyśmy nigdy nie zapomnieli o Tych, którzy dziełu temu nadali wspaniały blask. Już starożytni w trosce o to, aby nie zaginęła pamięć o wielkich bohaterach — takich jak Herakles czy Perseusz — nadawali ich imiona gwiazdozbiorom". Więc i Heweliusz, opracowując pierwszą dużą mapę Księżyca, zastanawiał się, czy nie powinien złożyć hołdu najwybitniejszym astronomom nazywając ich imionami księżycowe morza i góry. Największe

morze zamierzał nazwać Oceanem Kopernika. Przewidział także Morze Keplera i Jezioro Galileusza oraz półwysep wybitnego filozofa, odnowiciela epikurejskiego materializmu, Gassendiego.

Z tym renesansowym kultem wielkich uczonych i filozofów wiązała się u Heweliusza potrzeba posiadania ich portretów i ozdabiania przyrządów astronomicznych ich posążkami. W ten sposób miał ich tuż przy sobie — jako świadków i pomocników przeprowadzanych badań.

Porównajmy teraz ten sztych z obrazem, który przedstawia inne małżeństwo, żyjące w sto lat później. Mam na myśli obraz francuskiego malarza J. L. Davida (1748—1825), na którym oglądamy wielkiego chemika, Lavoisiera (1743—1794), wraz z małżonką. Lavoisier, w rokokowej peruce, w czarnym eleganckim ubraniu i śnieżnobiałej koszuli z koronkami, siedzi za stołem, przykrytym drogim, czerwonym suknem i chce pisać. Trzymane w prawej ręce gęsie pióro dotyka karty rękopisu. Na stole i na podłodze znajdują się przyrządy chemiczne. Obok uczonego stoi jego żona, która wyszła z sypialni w bieliźnie nie po to, żeby razem z nim zajmować się chemią, ale żeby się oprzeć na jego ramieniu i przypomnieć mu, że go kocha. Niewiele ją obchodzi jego praca naukowa. Jest zadowolona, że mąż przerwał pisanie i patrzy na nią z zachwytem.

Porównajmy panią Lavoisier z panią Heweliuszową, a wnioski nasuną się same.

Dobrą barwną reprodukcję tego obrazu Davida z nowojorskiego Metropolitan Museum znaleźć można w książce Wolfganga Strobacha *Liebe zum Wissen* (*Miłość do wiedzy*, Wiedeń 1957), w której tekst jest tylko wprowadzeniem i objaśnieniem do niezwykle interesującego zbioru 24 barwnych ilustracji, pokazu-

jących wielkich filozofów (m. in. Augustyna, Erazma, Bacona, Kartezjusza, Leibniza, Hume'a, Schopenhauera) i uczonych (m. in. Kopernika, Newtona, Darwina, Freuda i Einsteina). W tym dostojnym gronie znajduje się tylko jedna kobieta i to jako osoba przeszkadzająca w pracy naukowej. Objaśniając obraz Davida, Strobach przeciwstawił wprawdzie małżonce Lavoisiera naszą Marię Curie-Skłodowską, ale nie postarał się o to, żeby włączyć jej portret do swojego zbioru.

Znam dwa pomniki polskiej uczonej: warszawski i lubelski. Na warszawskim jest zatroskana, podpiera pochyloną głowę ręką. Wygląda na wdowę rozpaczającą po śmierci męża. Pomnik mógłby stać na cmentarzu. Wolę pomnik lubelski, większy, bardziej monumentalny, godny Patronki Uniwersytetu. Odtwarzając wiernie piękne, budzące sympatię rysy twarzy, Marian Konieczny uczynił z niej jednocześnie personifikację Pracy Naukowo-Badawczej. Brak konkretnych przyrządów sprawia, że jest ona czymś więcej niż personifikacją Nowej Fizyki. Może być personifikacją Pasji Badawczej, Wynalazczości, Rzetelności w każdej dziedzinie wiedzy.

DŹWIĘKOWE PORTRETY FILOZOFÓW

§ 28. SZOPENOWSKI PORTRET STASZICA

W pracach muzykologów można spotkać pojęcie „malarstwa dźwiękowego". Zauważono bowiem, że niektóre utwory muzyczne są podobne do obrazów. Niektórych kompozytorów nazywa się muzycznymi pejzażystami, przypisując im umiejętność odtwarzania przy pomocy dźwięków określonych krajobrazów.

Można sporządzić długi rejestr utworów muzycznych, które w swoich tytułach mają nazwy geograficzne, jak np. *Finlandia* Sibeliusa, *Hungaria* Malawskiego, *Iberia* Albeniza, *Italia* Caselli, *Polonia* Elgara i Paderewskiego, *W stepach Azji Środkowej* Borodina, *Fontanny rzymskie* Respighiego, *Morskie Oko* Noskowskiego, *Rapsodia litewska* Karłowicza czy *Obrazy świętokrzyskie* Rudzińskiego. Z wypowiedzi kompozytorów wynika, że niektórzy z nich: a) uważali określone krajobrazy za źródło inspiracji, b) próbowali „przekładać" określone krajobrazy na dźwięki, c) chcieli, aby ich utwory były kojarzone przez słuchaczy z określonymi krajobrazami, d) mieli nadzieję, że ich utwory wywołają u niektórych słuchaczy wizję określonego krajobrazu. Z wypowiedzi niektórych muzykologów, krytyków i zwykłych słuchaczy wynika, że łączenie określonych utworów muzycznych z określonymi krajobrazami bywa akceptowane i są osoby, które słysząc dany utwór, widzą — oczyma wyobraźni —

odpowiedni krajobraz. Nie jest tylko jasne, czy widzą dlatego, że widzenie to zostało zasugerowane tytułem i innymi, pozamuzycznymi informacjami o danym utworze, czy też w samych dźwiękach jest coś takiego, że nawet jeśli nie znamy tytułu i słyszymy je po raz pierwszy, rodzą one określone obrazy. W tym drugim przypadku należałoby jeszcze wyświetlić, jaką rolę odgrywają efekty dźwiękonaśladowcze (szum wiatru, szmer strumienia, świergot ptaków, dzwonki owiec, deszcz, pioruny) i cytaty ze znanych wcześniej utworów, a zwłaszcza z folkloru. Wreszcie należałoby zbadać, jaką rolę — w tym ostatnim przypadku — odgrywa przy powstawaniu obrazów rozpoznawane podobieństwo rytmów, skal, motywów lub instrumentów do utworów słyszanych wcześniej, aby nie popełnić błędu, polegającego na doszukiwaniu się bezpośredniego wynikania obrazów z dźwięków tam, gdzie zachodzi ono za pośrednictwem skojarzeń i uzależnione jest od wcześniejszych przeżyć.

To samo odnosi się do muzycznych portretów. W jednej z prac muzykologicznych nazwano Musorgskiego nie tylko „pejzażystą", ale również „portrecistą", przypisując mu umiejętność sporządzania dźwiękowych portretów konkretnych osób.

Otóż tę samą umiejętność posiadał podobno Fryderyk Szopen. Warto tu zacytować fragment wydanej w 1892 roku książki Stanisława Tarnowskiego o Szopenie i Grottgerze:

„W czasach największej świetności i wziętości Chopina, w roku 1835, wygrywał on raz swoje p o r t r e t y w pewnym salonie polskim, w którym jak trzy gwiazdy błyszczały trzy córki domu podówczas w całym blasku piękności i potęgi, których wspomnienie do dziś się przechowało. Po zaimprowizowanych kilku portretach jedna z tych pań [...] zażądała swojego:

Chopin za całą odpowiedź ściągnął, nic nie mówiąc, szal z jej ramion, rzucił go na klawiaturę i zaczął grać, dając tym sposobem do zrozumienia dwie rzeczy, naprzód, że charakter świetnej i głośnej królowej mody zna tak dobrze, iż na pamięć, po ciemku, nie patrząc, odmalować go potrafi, po wtóre, że ten charakter i ta dusza przykryta jest przyzwyczajeniami, przyborami, dekoracjami eleganckiej światowej damy jak jego fortepian szalem, i że tak się objawia tylko przez to życie światowe, jak tony fortepianu przebijały się przez symbol elegancji i mody ówczesnej, szal".

W przytoczonym tekście podkreśliłem dwa słowa: „portrety" i „odmalować". Jednocześnie wykropkowałem imię i nazwisko owej pani, aby ważnej dla nas sprawy „portretów dźwiękowych" nie komplikować związaną z jej nazwiskiem kwestią nieautentyczności niektórych listów Szopena. To, jaki charakter miały stosunki łączące Szopena z ową arystokratką, nie ma dla sprawy portretów dźwiękowych żadnego znaczenia, chodzi tu bowiem nie o listy, ale o epizod, który rozegrał się w obecności wielu świadków. Nie interesuje nas też w tej chwili ten jeden konkretny portret, sporządzony „przez szal", ale sam fakt, że Szopen zabawiał towarzystwo „wygrywaniem swoich portretów".

Nie jest więc prawdą, że dla Szopena utwory muzyczne należały wyłącznie do „świata muzyki" i niczego nie „przedstawiały", nie „wyobrażały" ani nie „wyrażały". Między określonymi utworami a określonymi elementami rzeczywistości pozamuzycznej zachodziły według Szopena określone związki, pozwalające mu uznawać określony utwór muzyczny za dźwiękowy portret określonej osoby.

Oczywiście, nawet Szopen mógł się mylić. Był przecież „tylko" kompozytorem i wirtuozem, a nie muzykologiem i filozofem muzyki. Ale zdając sobie sprawę

z rozlicznych trudności związanych z „teorią odbicia" w muzykologii, wolę w tej sprawie „mylić się z Szopenem", niż mieć rację wraz z tymi, którzy sądzą, że lepiej od Szopena znają się na jego muzyce.

Gdzież są jednak te portrety? Czy owe improwizacje Szopena zostały w jakiś sposób utrwalone, żeby od rozważań bardzo ogólnych przejść do konkretnego materiału muzycznego i zbadać relacje zachodzące pomiędzy jakimś jednym konkretnym utworem Szopena a konkretną osobą, która w tym utworze została przez Szopena „sportretowana"? Nie interesuje nas przy tym jakikolwiek portret, ale „portret filozofa".

Sądzę, że znajdujemy się w posiadaniu przynajmniej jednego sporządzonego przez Szopena portretu filozofa. Jest nim *Marsz żałobny c-moll op. 72.*

Przypomnijmy, że Szopen skomponował dwa marsze żałobne. Jeden z nich został skomponowany w 1839 roku i włączony do *Sonaty b-moll*, która została wydana w 1840 roku jako opus 35. Ten marsz żałobny jest bardzo znany, ponieważ często rozbrzmiewa na pogrzebach. Nie jest on portretem określonej osoby i dobrze, że nie jest, ponieważ dzięki swojej ogólności i nieokreśloności może służyć każdemu zmarłemu, jak gdyby został przez Szopena napisany właśnie dla niego i dla bliskich, którzy go żegnają.

W sześć lat po śmierci Szopena, a więc dopiero w roku 1855, Julian Fontana wydał z rękopisu inny *Marsz żałobny*, w tonacji c-moll, jako opus 72 nr 2 (w wydaniu narodowym ma on numer WN 11), podając, że utwór ten został przez Szopena skomponowany w roku 1829. Przeciwko dacie tej zaprotestował w 1882 roku Oskar Kolberg, pisząc w liście do Maurycego Karasowskiego, autora książki o Szopenie, następujące słowa:

„Fontana zmarł r. 1869 we wrześniu. Daty przy róż-

nych kompozycjach Ch[opina] przez niego podane nie zawsze są prawdziwe; nie dlatego, aby je chciał dowolnie zmieniać, ale że przechowując czas długi w tece zapomniał o nich i na domysł oznaczał, np. *Marsz pogrzebowy* w pośmiertnych dziełach oznaczył na r. 1829, kiedy marsz ten napisany był r. 1826 na intencję pogrzebu Staszica". (Brulion listu do M. Karasowskiego z dnia 2 września 1882 roku cytuję według Jana Ekiera: *Wstęp* do Wydania Narodowego *Dzieł* Fryderyka Chopina, Kraków 1974, s. 59).

Przypomnijmy daty: Szopen (1810—1849) i Staszic (1755—1826). Pisząc *Marsz żałobny* Szopen miał 16 lat. Powstaje pytanie: co mógł wiedzieć 16-letni Szopen o 70-letnim Staszicu? czy znał go osobiście? czy miał w ręku jego książki, a jeśli tak, to co z nich zrozumiał, zapamiętał i chciał utrwalić w *Marszu żałobnym*?

Oczywiście, zachodzi i taka możliwość, że utwór ten powstał na „zamówienie", które przyszło z zewnątrz, i Szopen skomponował po prostu marsz żałobny, a nie muzyczny portret Staszica. Lecz listu Kolberga nie można zlekceważyć. *Marsz żałobny* Szopena nie powstał „w próżni", ale w związku ze śmiercią Staszica i wobec tego trzeba zbadać problem, czy i w jaki sposób Staszic jest w nim obecny.

Wyjaśnię, co mam na myśli, przytaczając w tym miejscu anegdotę, która świetnie ilustruje odsłoniętą czy ustanowioną przez Kolberga relację. Było to w roku 1937. Jeden z moich kolegów zdawał egzamin maturalny z języka polskiego i otrzymał pytanie o pisarzy polskiego Oświecenia. Wymienił Staszica, Krasickiego i poczuł w głowie pustkę, żadne inne nazwisko nie przychodziło mu na myśl. Wtedy jeden z nauczycieli wybił cicho trzema uderzeniami palca charakterystyczny rytm i niemal niedosłyszalnie zagwizdał trzy

nuty: re — do — sol, które mój kolega natychmiast rozpoznał jako początek refrenu piosenki: „Wiwat maj", której dalszy ciąg natychmiast przypomniał mu dwa nazwiska: la — sol — re — mi (Małachowski) i fa — la — do (Kołłątaj). I to jest właśnie jeden z takich faktów, nad którymi nie wolno przejść do porządku dziennego: dla setek tysięcy Polaków w dźwiękach la — sol — re — mi, jeśli zostaną podane we właściwym rytmie, „tkwi" Małachowski, a w dźwiękach fa — la — do „tkwi" Kołłątaj, a więc dźwięki te stały się ich portretami dźwiękowymi na mocy trwałego skojarzenia tych nazwisk właśnie z tymi dźwiękami.

Wynika z tego następujący wniosek: nawet gdyby Szopen niewiele wiedział o Staszicu i skomponował na zamówienie *Marsz żałobny* w taki sposób, aby mógł być wykonywany na każdym pogrzebie, to list Kolberga wiąże ten marsz tylko z jedną określoną osobą, mianowicie ze Staszicem, i odtąd, ile razy usłyszymy jego dźwięki, przywoływać one będą obraz Staszica.

Wniosek ten trzeba jednak osłabić następującym zastrzeżeniem. Wzrost kultury muzycznej polega przecież między innymi na tym, że miejsce biernych form odbioru muzyki zajmują aktywne formy odbioru. Tak więc słuchacz, któremu prezentuje się określony utwór muzyczny jako portret dźwiękowy określonej osoby, może tę propozycję zaakceptować, ale może też sprzeciwić się, jeśli mu dane dźwięki nie „pasują" do tej osoby. Może też proponowanemu portretowi przeciwstawić jakiś inny portret dźwiękowy, wybierając ze znanych sobie utworów muzycznych jakiś fragment bądź też komponując własny wizerunek dźwiękowy danej postaci.

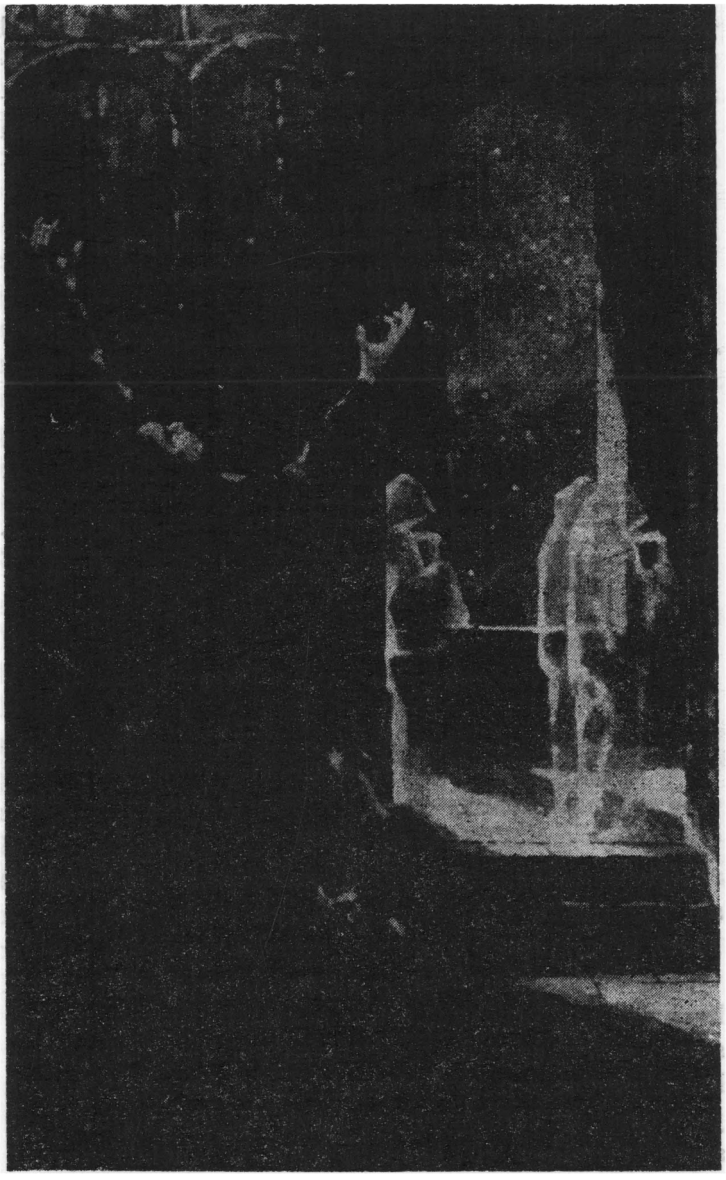
Nie wystarcza więc sama intencja kompozytora, aby utwór jego uważano za portret określonej osoby. A jeżeli słuchacze nie akceptują jego propozycji, to

najwidoczniej posiadają jakąś własną „wizję dźwiękową" danej postaci, nawet wówczas jeśli sami nie potrafią jej zaśpiewać, wygrać czy zanotować.

Wróćmy do przykładu z Małachowskim i Kołłątajem. To, że Małachowskiemu odpowiadają cztery dźwięki, a Kołłątajowi tylko trzy, wynika w tym przypadku stąd, że nazwisko Małachowskiego ma o jedną sylabę więcej. Jeśli nazwiska te kojarzą się komuś tylko z Konstytucją 3 maja, to akceptuje zaproponowane portrety, ponieważ nie odczuwa potrzeby posiadania innych portretów. Na przykład jeśli o mnie chodzi, to moja wiedza o Małachowskim jest tak mała, że sprawa jego dźwiękowego portretu jest mi najzupełniej obojętna. Inna sprawa z Kołłątajem, bo coś niecoś o nim wiem, czytałem kilka jego dzieł, mam kilka reprodukcji jego wizerunków i chętnie uzupełniłbym je dobrym portretem dźwiękowym.

Nie ukrywam, że wolałbym portret bogatszy, „symfoniczny", wielowątkowy. Trzy dźwięki to bardzo mało, zwłaszcza że dobrane zostały w sposób mało skomplikowany (trójdźwięk toniki). Mimo to chętnie ten portret akceptuję, ponieważ w rytmie i melodii jest to utwór bardzo polski, jego przejrzysta budowa jest dobrym odpowiednikiem oświeceniowego racjonalizmu, a figura ascendentalna, czyli droga od dźwięków niższych do coraz wyższych, pasuje mi do jego sylwetki patrioty, reformatora i jakobina, zwłaszcza przez kontrast do figury descendentalnej, która w tej piosence jest dźwiękowym portretem carycy Katarzyny. Zestawmy ze sobą tę „z piekła rodem Katarzynę" (fa — mi — re—do) z Kołłątajem (fa—la—do); tu schodzenie na dół, a tu skoki po dwa stopnie do góry.

I znakomity jest również szopenowski portret Stanisława Staszica, zwłaszcza jeśli do dźwięków *Marsza żałobnego* potrafimy dodać odpowiedni tekst. Najle-

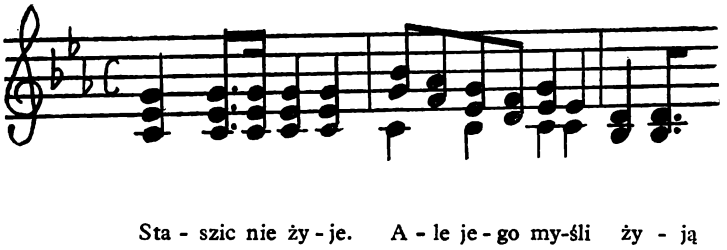


S. Wocjan: *Muzyka Szopena*

piej tekst wybrany z dzieł samego Staszica, na przykład z *Rodu ludzkiego:* fragment wiersza o śmierci i nieśmiertelności Newtona; opuszczając słowa mniej istotne i zastępując pierwsze słowo „człowiek" nazwiskiem Staszica:

> Staszic [...] nie żyje. Ale jego myśli
> [...] żyją, nowe myśli tworzą, w nas działają [...]
> są trwałe, nieśmiertelność one mieszczą w sobie.

A oto początek portretu muzycznego wraz z tekstem:



§ 29. DŹWIĘKOWY PORTRET NIETZSCHEGO SPORZĄDZONY PRZEZ RYSZARDA STRAUSSA

Bożyszczem poetów i powieściopisarzy Młodej Polski był filozof niemiecki Fryderyk Nietzsche (1844—1900), który pisał o sobie, że pochodzi z polskiej szlachty. Na wielu portretach — z czarną czupryną, gęstymi krzaczastymi brwiami, orlim nosem i olbrzymimi wąsami — wygląda rzeczywiście na polskiego szlachcica, który zstąpił z obrazu Jana Matejki. Do przekładania jego dzieł filozoficznych na język polski wzięli się pisarze tej miary co Leopold Staff i Wacław Berent. W pierwszych latach naszego stulecia wyszło zbiorowe

wydanie jego dzieł w przekładzie polskim, liczące 12 tomów, a Wacław Berent napisał w 1908 roku w przedmowie do drugiego wydania własnego przekładu dzieła *Tako rzecze Zaratustra:* „Długowieczną jest treść przełożonych tu książek, długie lat dziesiątki oddziaływać one będą i na naszą umysłowość".

Historycy filozofii uważają, że Nietzsche był raczej poetą niż filozofem. Próbował także własnych sił jako kompozytor. I pisał o muzyce, zwłaszcza o muzyce Ryszarda Wagnera, najpierw z entuzjazmem, później, gdy zmienił się charakter muzyki Wagnera, z nienawiścią i pogardą. Pisał także o Szopenie, że przenosi go nad wszystkich muzyków świata, w swym entuzjazmie dla Szopena widział jeden z dowodów na to, że również w jego żyłach płynie polska krew.

Życie Nietzschego dzieli się na kilka okresów. W pierwszym zajmował się filologią klasyczną i napisał naukową pracę o źródłach Diogenesa Laertiosa. Później porzucił filologię dla filozofii i głosił kolejno kult Sztuki, kult Nauki, a wreszcie kult Nadczłowieka. Był ateistą i jednym z najgwałtowniejszych krytyków religii chrześcijańskiej. Między innymi napisał dzieło pod charakterystycznym tytułem: *Antychryst*. Jezusowi przeciwstawiał Dionizosa i Zaratustrę. Ale jego książka *Tako rzecze Zaratustra* nie ma nic wspólnego z reformatorem religii staroirańskiej z VII wieku przed naszą erą. Zaratustra z tej książki jest postacią literacką, która w sposób poetycki wypowiada myśli Nietzschego.

To co później, w trzydzieści lat po śmierci Nietzschego, zrobili z jego filozofii hitlerowcy, nie ma związku z tematem tego rozdziału, który dotyczy spraw zeszłego stulecia, Dzieło Nietzschego *Also sprach Zarathustra* pisane było w latach 1883—1885, a utwór muzyczny pod tym samym tytułem powstał w 1896 roku

i w tej książce interesuje nas tylko problem obecności Nietzschego w muzyce skomponowanej przez Ryszarda Straussa.

Ryszard Strauss urodził się w 1864 roku. Był młodszy od Nietzschego o lat 20. Do komponowania poematu symfonicznego o Zaratustrze zabrał się w 10 lat po ukazaniu się ostatniej, czwartej części tego dzieła. Miał wówczas 32 lata. Żył lat 85, ale tu interesuje nas tylko jego młodość.

O Ryszardzie Straussie napisał kilka lat temu przywódca polskiej awangardy muzycznej, Bogusław Schäffer, że był on „jednym z największych kompozytorów świata, genialnym kontynuatorem niemieckiej tradycji, ostatnim wielkim twórcą zeszłego stulecia" (*Muzyka XX wieku*, Kraków 1975, s. 18). W *Przewodniku koncertowym* z 1972 roku czytamy, że w swoich poematach symfonicznych stwarzał „realistyczne portrety". Mamy więc dobry materiał do badań: wielki kompozytor, który umie stwarzać muzyczne portrety, bierze na warsztat dzieło wielkiego filozofa. Zobaczmy, co z tego wynikło.

Podstawą do badania będzie partytura tego utworu. W wydaniu monachijskim z 1904 roku liczy ona 115 stron. Pewną pomocą będą dla nas także dwie niemieckie monografie omawiające twórczość Ryszarda Straussa (Fritz Gysi z 1934 i Ernst Krause z 1975 roku). To, co piszą o interesującym nas poemacie, nie jest jednak zbyt zachęcające. F. Gysi twierdzi, że Strauss nie zamierzał przekładać systemu filozoficznego Nietzschego na muzykę. „Głównym tematem" *Zaratustry* nie jest, według tego autora, portret filozofa, lecz „pra-symbol Natury", czyli „zagadki świata", na który składają się trzy półnuty: C — G — C.

Ernst Krause, przypominając, że Ryszard Strauss nie miał nic wspólnego z wiedeńskimi Straussami, dodaje,

że Ryszard był zawsze pełen podziwu dla piękna walców Jana Straussa i że pomiędzy jego własnymi walcami a walcami Jana Straussa zachodzi zadziwiające podobieństwo. Zauważył je już znany dyrygent Hans von Bülow, który nazywał swojego młodego przyjaciela złośliwie „Janem Wagnerem", chcąc w ten sposób powiedzieć, że Ryszard Strauss jest „zbitką" z dwóch kompozytorów: od Wagnera wziął imię, a od Jana, „króla walców" — nazwisko. Ta anegdota ma głębszy sens, ponieważ służy Krausemu do krytyki poematu symfonicznego *Tako rzecze Zaratustra*. Najważniejsze fragmenty tej krytyki warto przytoczyć:

Ryszard Strauss jako „młody nietzscheańczyk odczuwał potrzebę, żeby swoje nastroje i refleksje z lektury dzieła *Also sprach Zarathustra* utrwalić w utworze muzyki programowej. Ale współcześni podnieśli od razu wrzask, że z «udźwiękowioną filozofią» nie ma to nic wspólnego", w szczególności zaś nie znajdowali w tym utworze portretu „nadczłowieka". „W rzeczywistości Strauss nie zamierzał wcale przekładać filozofii Nietzschego na dźwięki, ale wziął tylko liryczno-hymniczną zawartość książki o Zaratustrze jako punkt wyjścia dla własnego utworu". Powstało w ten sposób „muzyczne wydanie Nietzschego dla ludu, będące przeciwieństwem intelektualnie ostrej i myślowo jasnej kompozycji". Kompozycja ta zaczyna się od zejścia proroka z gór „na dół" i „schodzi on na dół tak dosłownie, że osiada na płyciźnie wysoce niefilozoficznej, zdrowo-rozsądkowej, powszedniej muzyki nastrojowej". Głównym problemem jest dla Straussa stosunek człowieka do Natury, której motyw jest bardzo prosty, oparty na tonice C-dur (oktawa przedzielona kwintą). Utwór zaczyna się od *Hymnu do wschodzącego Słońca*. Potem dla scharakteryzowania „zaświatowców" parodiuje hymn religijny *Credo in unum Deum*, któremu

przeciwstawia gloryfikację radości ziemskiej, typowo straussowskiego walca. Ale nawet ten naiwny, beztroski, wiedeński walc nie jest w stanie przybliżyć Nietzschego słuchaczom.

Jedno jest w każdym razie niewątpliwe. Ryszard Strauss już jako 15-letni chłopiec zerwał z religią, a kiedy na przełomie 1892 i 1893 roku przebywał kilka miesięcy w Egipcie i tam zaczął czytać dzieła Nietzschego, najbardziej — jak sam wspomina — spodobała mu się nietzscheańska krytyka religii chrześcijańskiej. Do końca życia pozostał ateistą, a nawet nosił się z zamiarem napisania poematu symfonicznego pt. *Antychryst.*

Przyjrzyjmy się teraz samej partyturze. Pełny tytuł brzmi: *Tako rzecze Zaratustra!* (z wykrzyknikiem). *Poemat muzyczny* (*Tondichtung*) — *swobodnie według Fryderyka Nietzschego — na wielką orkiestrę. Przez Ryszarda Straussa. Opus 30.*

Na następnej karcie znajduje się informacja o obsadzie orkiestry:

Instrumenty strunowe: 16 pierwszych skrzypiec, 16 drugich skrzypiec, 12 altówek, 12 wiolonczel, 8 kontrabasów, 2 harfy.

Instrumenty dęte: mały flet, 3 wielkie flety, 3 oboje, rożek angielski, klarnet Es, 2 klarnety B, klarnet basowy B, 3 fagoty, kontrafagot, 6 rogów, 4 trąbki, 2 puzony, 2 tuby basowe.

Organy.

Instrumenty perkusyjne: kotły, wielkie bębny, talerze, triangle, dzwonki, wielki dzwon.

Wynika z tego, że orkiestra miała się składać z przeszło stu osób.

Na odwrocie tej informacji podał Strauss tekst Nietzschego: początek dzieła *Also sprach Zarathustra* (21 linijek), który tu przytoczę w polskim przekładzie Berenta:

„Gdy Zaratustra trzydziestu lat dożył, opuścił kraj swój i jezioro ojczyste i poszedł w góry. Tu radował się duchowi swemu i samotności swej, a dziesięć lat tak żyjąc, nie umęczył się nimi. Wreszcie przemieniło się serce jego — i pewnego zaranku wstawszy wraz z jutrznią, wystąpił przed słońce i tak rzekł do niego:

— Światłości ty olbrzymia! czymże byłoby twe szczęście, gdybyś nie miała tych, komu jaśniejesz? Dziesięć lat wchodziłaś tu do mej jaskini; znużyłabyś się i jaśnieniem swym, i drogą swą beze mnie, bez mego orła i bez węża mego.

Lecz my oto oczekiwaliśmy ciebie każdego zaranku, i biorąc nadmiar światła twego, błogosławiliśmy cię za to.

Spojrzyj! Jam jest umęczony mą mądrością jako pszczoła, co za wiele miodu zebrała; pożądam rąk, które by się po nią wyciągnęły.

Pragnąłbym rozdarowywać i obdzielać, aż póki mądrych pośród ludzi nie uraduje ponownie własne szaleństwo, a ubogich własne bogactwo.

Lecz na to w głębię znijść muszę, jako ty co wieczór to czynisz, gdy poza morze zstępujesz, aby i podziemnym światom swej udzielić jasności — światło ty przehojne!

Oto muszę jako ty z a j ś ć, wedle ludzkiego nazwania, znijść ku tym, których wola moja pożąda. Pobłogosławże ty mnie, wejrzenie spokojne, co nawet na nadmiar szczęścia bez zawiści patrzeć możesz!

Pobłogosław kielich przepełniony, aby złotymi rozpłynął się strugi i twej świetności odblask wszędzie poroznosił.

Spojrzyj! kielich ten chce znowu być opróżnion, i Zaratustra chce znów być człowiekiem.

— Tak się poczęło znijście Zaratustry."

Po tym tekście nie najlepiej wybranym, bo w grun-

cie rzeczy nie zawierającym prawie żadnych treści filozoficznych (a przecież było z czego wybierać!) — zaczynają się nuty.

W pierwszych czterech taktach grają tylko: kontrafagot, wielki bęben, organy i kontrabasy. Wszystkie te instrumenty grają jeden dźwięk C. Potem w dwóch następnych taktach cztery trąbki podają „motyw Natury": C — G — C, a pod koniec szóstego taktu wchodzą z kilkoma dźwiękami pozostałe instrumenty. Cały ten „wstęp" jest bardzo krótki, ciągnie się zaledwie przez 21 taktów. Z tego wstępu Strauss „skacze" do tekstu *O zaświatowcach.*

Ale w tekście Nietzschego mówi się o „zaświatowcach" kilka razy. Sądzę, że Strauss umieszczając w nawiasie te słowa: *Von den Hinterweltlern* nie miał na myśli rozdziału pod tym tytułem, lecz to, co Nietzsche napisał w trzecim paragrafie *Przedmowy*, mianowicie: „Zaklinam was, bracia, pozostańcie wierni ziemi i nie wierzcie tym, co wam o nadziemskich mówią nadziejach! [...] Niegdyś było bluźnierstwo Bogu największym zuchwalstwem, lecz Bóg umarł [...] Ziemi bluźnić jest rzeczą najstraszniejszą".

Nad taktami 32 i 33, nad partią czterech rogów, wydrukował Strauss słowa: *Credo in unum Deum* (*Wierzę w Boga jedynego*), nie podając, czy mają one być wyśpiewane, czy tylko bezgłośnie przeczytane przez muzyków grających na rożkach. Na te siedem tonów — reprezentujących to, co zaświatowcy mówią o nadziemskich nadziejach, rozpoczyna się odpowiedź Zaratustry w takcie 46, zawierająca wesoły motyw grany przez 6 rogów. Motyw ten składa się z 11 tonów, które można interpretować jako wezwanie do wierności wobec Ziemi.

Po pierwszych 58 taktach Strauss skacze do rozdziału *O wielkiej tęsknicy.* Użycie słowa „skacze" jest jak

najbardziej uzasadnione, ponieważ jest to „skok" przez blisko 300 stron tekstu książki. Przeczytajmy sobie z tego rozdziału kilka zdań:

„O duszo ma, omyłem cię z drobnej wstydliwości i podmówiłem, abyś naga w oczach słońca stanęła [...]

Śpiewać będziesz musiała [...] póki wszystkie nie uciszą się morza, aby twojej nadsłuchiwały tęsknicy,

— póki na uciszonych tęsknych morzach nie zakołysze się łódź, złocisty czar, a wokół tego złota wszystkich dobrych a złych przedziwnych rzeczy pląs,

— i liczna rzesza wielkich i małych stworzeń oraz wszystko, co tak lekkie, przedziwne posiada stopy, że po fiołkowych ścieżkach potrafią biec,

— hen, do złocistego czaru zbiec, do łodzi ochotnej i do łodzi onej pana: ten zaś jest winobrańcą, co z diamentowym nożem winobrania oczekuje,

— twój wielki wyzwoliciel, o duszo ma, ów bezimienny — któremu przyszłe pieśni imię dopiero nadadzą!"

Bardzo to piękny tekst, urzekający poezją, ale trudno wydobyć z niego jakąś treść filozoficzną. Zobaczmy, co z tego tekstu zostało przekształcone w dźwięki.

Oto w 68 takcie dwa oboje powtarzają motyw Natury (C — G — C), a w takcie 70 przeciwstawiają się im organy pięcioma dźwiękami, nad którymi Strauss wydrukował słowa: *Magnificat*; koniec tego motywu łączy się z początkiem powtórzonego w innej tonacji przez rogi motywu *Credo*. Mamy więc obraz jasny. Okazuje się, że Strauss zrozumiał przytoczony wyżej tekst jako dalszy ciąg polemiki z „zaświatowcami". „Wyzwolenie duszy" ma polegać na „powrocie do Natury", przeciwko której organy grają *Magnificat*, a rogi *Credo*. W tym kontekście można łatwo odgadnąć, jakie imię nadadzą przyszłe pieśni owemu „bezimiennemu wy-

zwolicielowi". Znając Nietzschego i Straussa wiadomo, że imię to będzie brzmiało: Antychryst.

Mamy więc cel. Skoro dotąd nie było „motywu Zaratustry", może w dalszym ciągu pojawi się „motyw Antychrysta", który będzie można uznać za dźwiękowy portret Nietzschego.

Na razie, na *Magnificat* i *Credo*, odpowiadają w takcie 76 oboje i trąbka „motywem Natury" (oktawa C—c przedzielone dźwiękiem G), a potem przez 15 taktów idą pochody chromatyczne i glissanda, których znaczenia nie rozumiem.

Wraz z taktem 91 mamy „skok wstecz" na początek książki do rozdziału *O radości i namiętnościach*. Przytoczmy z niego kilka zdań, które mogły zainteresować Straussa:

„Bracie mój, jeśli cnotę posiadasz [...] powiedz: [...] «To jest moje dobro, które ukochałem [...]Nie pragnę go jako boskiego przykazania [...] nie chcę również, aby mi było drogowskazem do zaświatów i obiecanką raju.

Ziemską jest cnota, którą kocham [...]»

Dawniej miałeś namiętności i zwałeś je złymi. Teraz masz jedynie swe cnoty, wyrosły one z twych namiętności [...]

Wszystkie twe namiętności stały się twymi cnotami, wszystkie twe diabły — aniołami.

Dawniej dzikie psy miałeś w podziemiach swych, zmieniły się one w ptaki i śpiewaczki miłe."

Ta część ciągnie się przez 50 taktów i zawiera kilka melodyjnych motywów, które można uznać za dźwiękowy odpowiednik świeckich „cnót" nazwanych „ptakami i śpiewaczkami miłymi".

Wraz z taktem 141 skok o przeszło sto stron naprzód do *Pieśni grobowej*. Kluczem do zrozumienia tego przejścia jest zdanie o „ptakach śpiewających".

„Tam wyspa grobów leży milcząca; na niej są też i groby młodości mej [...] O, wy, młodości mojej oblicza i zjawy [...]

Aby m n i e zabić, duszono was, ptaki śpiewające [...] Zamordowaliście mi mej młodości oblicza".

A więc w dalszym ciągu walka z zaświatowcami. Pod koniec tej części, która ma 37 taktów, pojawia się nareszcie motyw, który „pasuje" mi do mojej wizji Nietzschego. Obejmuje on trzy takty: 167, 168 i 169, a wygrywany jest na oboju. Obejmuje jedenaście dźwięków, pod które można podkładać różne teksty dla sprawdzenia, czy muzyka odpowiada ich treści. Na przykład sam początek książki:

Gdy Zaratustralat trzydziestu dożył...

albo

Zaklinam: Ziemi pozostańcie wierni...

albo — jako ogólne wprowadzenie do cytowania jego tekstów:

Ziemską jest cnota, którą macie kochać...

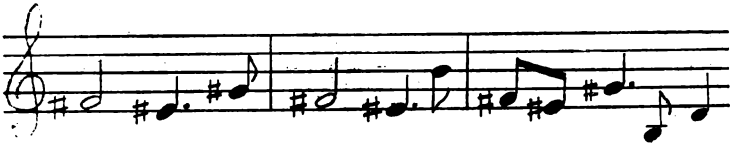
albo

Tam gdzie są groby, są i zmartwychwstania...

albo — jako ogólne wprowadzenie do cytowania jego tekstów:

Fryderyk Nietzsche w Zaratustrze pisze: ...

A oto i nuty wraz z tym ostatnim tekstem:



Po *Pieśni grobowej* skok o 270 stron naprzód do rozdziału *O nauce*. Trudno w nim znaleźć zdanie, które zafascynować mogło Straussa. Prawdopodobnie było to zdanie nawiązujące do przytoczonego wyżej fragmentu o cnotach:

„Najdzikszym, najodważniejszym zwierzętom pozazdrościł człowiek cnót i wydarł je im; i wtedy dopiero stał się — człowiekiem. Ta odwaga, gdy się wreszcie subtelną stała, duchową i uduchowioną, ta odwaga człowieka o skrzydłach orła i roztropności węża, ona to, mniemam, zwie się dziś —

Zaratustrą!"

Ta część ciągnie się przez 58 taktów, a wraz z taktem 236 cofamy się o 120 stron do rozdziału *Powracający do zdrowia*. W tym rozdziale wyobraźnię kompozytora musiały pobudzić przede wszystkim zdania o muzyce:

„Jakże rozkosznym jest to, że słowa i dźwięki na świecie są: czyż słowa i dźwięki nie są to tęcze i mosty złudne nad wieczną rozłąką rzeczy? [...] Dźwiękami pląsa miłość nasza po barwistych tęczach [...]

Zważ to, Zaratustro! Nowym twym pieśniom nowej trzeba lutni.

Śpiewaj i płoń, o Zaratustro, zlecz nowymi pieśniami duszę swą: abyś swe wielkie udźwignął przeznaczenie".

Nic dziwnego, że ta część liczy 99 taktów. Cóż może sprawiać większą radość kompozytorowi nad komponowanie muzyki o muzyce?

A jeśli w zacytowanym zdaniu było powiedziane: „Śpiewaj, o Zaratustro", to nic dziwnego, że po 334 takcie Strauss cofnie się o przeszło 160 stron do *Pieśni tanecznej*, w której kryją się najcenniejsze klejnoty poezji Nietzschego:

„Z głębi serca kocham tylko życie [...] Że zaś jestem

skłonny do mądrości [...] dzieje się to dlatego, że tak bardzo przypomina mi ona życie!

Ma ona jej oczy, jej uśmiech, a nawet jej złotą wędkę czarowną: i cóżem ja winien, że one obie tak bardzo są do siebie podobne! [...]

Ach! mądrość!

Pragnie się jej, lecz się nigdy nią nie nasyca; widzi się przez zasłony, chwyta przez sieci [...]

Och, i znowuż oczyś swe rozchyliło, o życie ukochane! I w otchłań bezdenną, zda się, znowuż zapadłem.

Tako śpiewał Zaratustra. Lecz gdy taniec się skończył i dziewczęta się rozeszły, nawiedził go smutek.

Słońce już dawno zaszło, rzekł wreszcie; rośną stała się łąka, a z lasów chłodem powiało.

Coś nieznanego jest wkoło mnie i spoziera w zadumie".

Przeczytajmy sobie jeszcze raz powoli przytoczone zdania. Czy nie znajdujemy się w tak dobrze znanym nam świecie Tetmajera, Micińskiego, Malczewskiego, Wyspiańskiego i wielu innych twórców młodopolskich?

Jest jeszcze w *Zaratustrze*, o 170 stron dalej, *Druga pieśń taneczna:*

„W oczy twe spojrzałem wreszcie, o życie: złoto błysnęło mi w twym nocnym oku — i zamarło serce me od rozkoszy tej:

— złota łódź błysnęła mi na nocnych wodach, tonąca, chłonąca i znów oto wabiąca złotej łodzi kołyska! [...]

Spojrzyj na mnie, o niestatku: do nóg powalony, błagam, abym ciebie — w milsze wywiódł strony!

— na miłosne wywiódł szlaki, na barwisty łan, na jeziora ciche brzegi, nad ryb złotych tan!

Bardzo widzęć umęczoną: — tam na dole zorze płoną, owce pasą się: wszakże śpi się tak rozkosznie, kiedy pastuch hen rozgłośnie na fujarce dmie [...]

Spojrzeliśmy na siebie, potem przenieśliśmy wzrok na zieloną łąkę, ponad którą biegł właśnie wieczór tchnieniem wilgotnym. I zapłakaliśmy oboje. O, wówczas było mi życie stokroć droższe nad wszystką mądrość moją".

Po tych słowach bije dzwon, a pomiędzy uderzeniami rozbrzmiewa jeszcze jedna pieśń zakończona okrzykiem:

Rozkosz za wiecznym życiem łka,
wieczności chce bez dna, bez dna!

Mając takie teksty Strauss rozwinął ostatnią część swojego poematu symfonicznego do 485 taktów, skomponowanych „w rytmie walca".

Skoro doszliśmy już do końca partytury, spróbujmy w sposób całościowy zestawić kompozycję Straussa z książką Nietzschego. Zacznijmy od liczb.

Książka Nietzschego liczy w przekładzie polskim 458 stron podzielonych na 81 rozdziałów. Poemat symfoniczny Straussa liczy 819 taktów podzielonych na 8 części. Gdyby Strauss chciał zachować dokładne proporcje, to każda część liczyłaby około 100 taktów, odpowiadających 10 rozdziałom, czyli po 10 taktów na rozdział.

Ale Strauss z 81 rozdziałów wybrał tylko 8 lub 9, i to nie zważając na kolejność, mianowicie: 1, 4, 59, 6, 34, 76, 58, 33 i 60. Poszczególne części mają bardzo różną długość, mianowicie: 21, 37, 33, 49, 37, 58, 99 i 485 taktów.

Z tych 819 taktów wybrałem takty 167, 168 i 169 jako „portret Nietzschego", ale — w szerszym sensie — portretem Nietzschego jest cały poemat. Wybierając z książki Nietzschego tylko 10 rozdziałów, przestawiając ich kolejność i ustalając wymiary ich

muzycznych odpowiedników, Strauss portretował Nietzschego z własnego punktu widzenia, tworząc własną muzyczną wizję jego filozofii.

Czy była to wizja udana?

Żeby móc odpowiedzieć na to pytanie, należałoby przede wszystkim porównać utwór Straussa z czterema innymi utworami do słów Nietzschego. Adolf Nowaczyński pisał w 1902 roku, że muzykę do wiersza *Oh Mensch! Gieb Acht!* (tego samego, który w przekładzie polskim *Zaratustry* kończy się słowami: „wieczności chce bez dna, bez dna!") skomponował kompozytor skandynawski Sigurd Larsen. W 1904 roku, kantatę do *Pieśni pijanej* (czyli przedostatniego rozdziału *Zaratustry*) skomponował kompozytor niemiecki, Oskar Fried (1871—1941). W *Pieśni* tej powtarza się ten sam wiersz: *Oh Mensch! Gieb Acht!* W latach 1950—1955 utwór pt. *Sekwencje na głos, perkusję i różne instrumenty* do słów Nietzschego skomponował kompozytor francuski Jean Barraqué (ur. 1928). Wreszcie w 1970 roku utwór pt. *Nokturn,* oparty na tym samym wierszu *Oh Mensch! Gieb Acht!,* skomponował kompozytor norweski Alfred Janson (ur. 1937). Utwór ten był wykonany na XVII Warszawskiej Jesieni, dnia 29 września 1973 roku. Kompozytor ten — zgodnie ze współczesną modą — uznał, że tekst nie służy do przekazywania określonych treści, ale jest tylko i wyłącznie materiałem fonetycznym, który wykorzystuje się w taki sam sposób jak dźwięki innych instrumentów. Przy wykonywaniu utworu ustawiono w centrum harfę, a po bokach symetrycznie dwa chóry, dwie wiolonczele i dwie grupy instrumentów perkusyjnych. Utwór ten trwał 11 minut. Być może jest jeszcze więcej utworów do słów Nietzschego, o których nie wiem. Stanisław Golachowski podaje, że wśród młodzieńczych utworów

Karola Szymanowskiego była jakaś pieśń do słów Nietzschego.

Nie mając możliwości porównania utworu Straussa z innymi dźwiękowymi portretami Nietzschego, stwierdzam tylko tyle, że mnie ta wizja, którą stworzył Ryszard Strauss, podoba się i nie mam oporów, żeby ją zaakceptować.

§ 30. DŹWIĘKOWY PORTRET VANINIEGO SPORZĄDZONY PRZEZ JOSEFA MATTHIASA HAUERA

W pierwszej części tej książki omawiane były wiersze o Vaninim, w drugiej — sztychy, obrazy, rysunki i rzeźby, teraz nadeszła kolej na zbadanie jego obecności w świecie muzyki.

Jedynym dotąd portretem dźwiękowym tego filozofa jest utwór muzyczny pt. *Vanini*, który skomponował w dniach od 23 maja do 3 czerwca 1914 roku kompozytor austriacki, Josef Matthias Hauer (1883—1959).

Najpierw kilka zdań o tym kompozytorze. To on, jeszcze przed Arnoldem Schönbergiem, jako „bezspornie pierwszy", sformułował zasady dodekafonii, czyli takiej metody komponowania, którą śmiało można porównać do przewrotu kopernikańskiego. Jak Kopernik obalił geocentryzm, tak dodekafonia odrzuca „ośrodek centralny struktury melicznej", domagając się całkowitego równouprawnienia wszystkich dwunastu półtonów w obrębie każdego utworu. Hauer odkrył, a raczej wymyślił, dodekafonię w 1908 roku, skomponował około tysiąca utworów dwunastotonowych *(Zwölftonspiele)* i napisał kilka książek — tytuły podaję w przekładzie polskim: *O barwie dźwięku* (1918), *O istocie muzyczności. Podręcznik muzyki atonalnej* (1923), *Interpretacja meliki. Pytanie do artystów i myślicieli*

naszej epoki (1923), *Od meliki do kotła. Wprowadzenie do muzyki dwunastotonowej* (1925), *Technika dwunastotonowa. Nauka o tropach* (1926).

Polski kompozytor i teoretyk nowej muzyki, Bogu-

J. M. Hauer, twórca dźwiękowego portretu Vaniniego

sław Schäffer, pisze, że „muzyka Hauera nie miała nigdy zwolenników [...] kompozytor pozostał ogółowi nie znany [...] żył w izolacji i w biedzie [...] dla nas, współczesnych, muzyka Hauera jest wciąż jeszcze niepojęta", „dokładne wykrycie założeń konstrukcyjnych jego muzyki [...] jest najzupełniej niemożliwe", ale do jego dzieł „kto wie? — być może wracać będą inne, następne pokolenia".

W Polsce utwory Hauera wykonywane są rzadko

(nie było ich nawet w programach dwudziestu kolejnych międzynarodowych festiwali muzyki współczesnej zwanych „Warszawskimi Jesieniami", ale w każdym razie warto przypomnieć, że utwór *Vanini* był wykonany w Warszawie 12 marca 1975 roku w Instytucie Kultury Austriackiej. Śpiewała Adelina Gallert-Rühm (sopran), a na fortepianie akompaniował jej Hans Kann.

Muzyka Hauera została skomponowana do wiersza o Vaninim, którego autorem był wybitny niemiecki poeta, Friedrich Hölderlin (1770—1843). Hölderlin żył 73 lata, Hauer 76 lat, ale obaj zajęli się Vaninim w pierwszej połowie życia. Hölderlin napisał swój wiersz mając lat 28 (lub jeszcze mniej), Hauer ułożył do tego wiersza muzykę mając lat 31. Hölderlin wysłał swojego *Vaniniego* Fryderykowi Schillerowi 30 czerwca 1798 roku w nadziei, że wiersz zostanie wydrukowany, ale Schiller schował ten wiersz do szuflady i nie wydrukował go. Napisany w 179 lat po śmierci Vaniniego wiersz Hölderlina czekał na wydrukowanie 93 lata, na muzykę Hauera 116 lat, na przekład polski 178 lat.

Hölderlin pisał wiersze również o innych filozofach. W tytułach jego wierszy pojawiają się m. in. Empedokles, Sokrates i Rousseau. Osobliwością wszystkich czterech utworów jest to, że Hölderlin zwraca się bezpośrednio do bohatera swego wiersza, powtarzając wielokrotnie słowo „ty" w różnych przypadkach m. in. w *Empedoklesie* 8 razy, w *Sokratesie* 3 razy, w *Rousseau* 14 razy i w *Vaninim* 9 razy. Powtarzają się też pewne charakterystyczne zwroty, np. „twoje serce" (*dein Herz*) w wierszach: *Achilles, Rousseau, Vanini.*

„Bliźniakiem" wiersza o Vaninim jest wiersz Hölderlina o Empedoklesie. Posiadają one taką samą struk-

turę sylabiczną i każdy ma po 123 sylaby (trzy zwrotki, z których każda liczy 11+11+9+10 sylab). W obu wierszach trzecia zwrotka rozpoczyna się od tego samego słowa *doch* (lecz, jednak, przecież), stanowiąc odpowiedź poety na treść dwóch pierwszych zwrotek. W obu wierszach jest mowa o śmierci w płomieniach. Empedoklesa przyjmuje do swego łona Ziemia, Vaniniego — Natura. Obaj myśliciele nazwani są przez Hölderlina „świętymi". Słowo to należy niewątpliwie do zestawu ulubionych słów Hölderlina. W wierszach jego spotykamy na każdym kroku „święte światło", „świętą noc", „święte słońce", „święty księżyc", „święte niebo", „święte życie", „świętą otchłań", „święte struny" itd. Oprócz „świętego Vaniniego" i „świętego Empedoklesa" jest także „święty Sokrates".

Vaniniemu poświęcił Hölderlin tylko jeden wiersz, natomiast do postaci Empedoklesa powracał wielokrotnie, szkicował plany dramatów o Empedoklesie, opracował dwie wersje *Śmierci Empedoklesa* i fragment *Empedoklesa na Etnie*, poświęcając mu łącznie przeszło trzy i pół tysiąca wersów. Niestety, pisząc dramaty o Empedoklesie, Hölderlin nie odczuwał żadnej potrzeby zapoznania się z jego filozofią; tym bardziej nie odczuwał potrzeby przeczytania dzieł Vaniniego i uwzględnienia ich treści przy pisaniu krótkiego wiersza, liczącego zaledwie 12 wersów. Nic więc dziwnego, że jego wiersze o Vaninim i Empedoklesie są tak bardzo do siebie podobne. Hölderlin nie zauważał różnic pomiędzy tymi myślicielami: obaj kochali przyrodę, czuli się obco między ludźmi, mieli wrogów, zginęli w płomieniach, byli „świętymi mężami", fascynowali Hölderlina „wczytanym" w ich postacie romantycznym tragizmem i panteizmem — a reszta (to znaczy ich rzeczywiste poglądy) nie miała dla Hölderlina żadnego znaczenia. Szkoda. Wiersz o Vaninim nasycony treściami wydo-

bytymi z jego dzieł byłby znacznie bardziej interesujący.

Nie chcę przez to powiedzieć, że do takiego stapiania Vaniniego z Empedoklesem nie było w ogóle żadnych podstaw. Wiadomo, że Vanini wspomina w swoich dziełach kilka razy o Empedoklesie i rozwija jego paradoksalne pojęcie doskonałości (według Arystotelesa doskonałość polega na wykończeniu, natomiast według Empedoklesa i Vaniniego doskonałe jest to, co nie wykończone, niepełne i co może być dopełniane, rozwijane i przekształcane).

Hauer nie szukał specjalnie wiersza o Vaninim. Ułożył do niego muzykę przede wszystkim dlatego, że był to utwór Hölderlina, a nie dlatego, że był poświęcony Vaniniemu. Zasługę zwrócenia uwagi Hauera na Hölderlina przypisuje sobie Ferdinand Ebner. Po kilku latach sam Hauer doszedł do przekonania, że Hölderlin jest jedynym poetą, którego wiersze pobudzają go do komponowania muzyki, a w roku 1926 napisał, że „wyczerpanie Hölderlina", czyli skomponowanie muzyki do najpiękniejszych wierszy tego poety, postawił przed sobą jako zadanie życia. Zadanie to realizował przez 38 lat (od 1914 do 1952 roku). *Vanini* był jednym z pięciu wierszy najwcześniej wziętych na warsztat.

Do wierszy Hölderlina układało muzykę także wielu innych kompozytorów, m.in. Johannes Brahms, Max Reger, Richard Strauss, Paul Hindemith, Werner Wehrli, Beniamin Britten, Egon Wellesz, ale wybierali oni inne wiersze (spośród pięciuset) i o ile mi wiadomo, żaden z nich nie próbował sporządzić muzycznego portretu Vaniniego.

Stosunek kompozytorów do tekstu poetyckiego bywa dość swobodny. Wystarczy tu jeden przykład: stosunek Stanisława Moniuszki do tekstu *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza. „Na przykład w *Burzy* Moniusz-

ko dodaje, opuszcza, przestawia, przekształca niektóre wyrazy, słowa, sentencje i wersy" (J. Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska: *Pieśń*, Kraków 1974, s. 457). Również i Hauer „poprawia" tekst Hölderlina, zmieniając dwusylabowe słowo *heilge* na (poprawne i piękniej brzmiące) trzysylabowe *heilige* oraz czterosylabowe *Gottverächter* na (wzbogacone o rym wewnętrzny) pięciosylabowe *Götterverächter*. Szkoda, że Hauer nie poszedł dalej w tym kierunku, ponieważ na takich poprawkach wiersz Hölderlina mógł tylko zyskać.

Wprowadzając te poprawki Hauer zburzył sylabiczną strukturę wiersza Hölderlina (zamiast trzykrotnego schematu: 11+11+9+10, dającego łącznie 123 sylaby, Hauer przyjął inną zasadę uporządkowania materiału rozszerzonego przez siebie do 125 sylab). Zburzenie równosylabiczności zwrotek nie wyrządziło wierszowi żadnej szkody, stanowiąc przekonywający dowód na to, że graficzny układ wiersza Hölderlina, w którym każdy wers ma określoną z góry liczbę sylab i rozpoczyna się od dużej litery, jest elementem nieistotnym i zakłócającym faktyczną, treściową strukturę wiersza. Uważna lektura wiersza Hölderlina prowadzi do „odkrycia", że podział wiersza na wersy nie pokrywa się z faktycznym podziałem treści na frazy. Podział na 12 wersów „zasłania" rzeczywiste, treściowe rozczłonkowanie wiersza na 20 fraz. W kilku przypadkach podział na wersy rozrywa frazę: najwyraźniej to widać w trzeciej zwrotce, gdzie ani po słowie *vergisst*, ani po słowie *Feinde* nie powinno się czynić żadnej pauzy.

Były dwie możliwości: można było wziąć za podstawę układ graficzny wiersza i powtórzyć trzy razy jedną i tę samą melodię (opartą na schemacie: 11+11+ +9+10, nie zwracając uwagi na odmienną treść zwrotek, albo wziąć za podstawę treść wiersza i nie zwra-

cając żadnej uwagi na układ graficzny podkreślić środkami muzycznymi (pauzami, fermatami, zmianą głośności itd.) podział wiersza na frazy, dobierając odpowiednią muzykę do każdej frazy oddzielnie. Hauer wybrał tę drugą możliwość.

Zastąpienie układu graficznego przez układ logiczny doprowadziło — wraz ze wspomnianymi wyżej zmianami — do przyjęcia za „podstawę" kompozycji muzycznej następującej wersji wiersza, którą dla porównania podaję równolegle z wersją Hölderlina.

Wersja Hölderlina

VANINI

Den Gottverächter schalten sie dich? mit Fluch
Beschwerten sie dein Herz dir und banden dich
Und übergaben dich den Flammen,
Heiliger Mann! o warum nicht kamst du.

Vom Himmel her in Flammen zurück, das Haupt
Der Lästerer zu treffen, und riefst den Sturm
Dass er die Asche der Barbaren
Fort aus der Erd', aus der Heimat werfe!

Doch die du lebend liebtest, die dich empfing,
Den Sterbenden, die heilige Natur vergisst
Der Menschen Tun und deine Feinde
Kehrten, wie du, in den alten Frieden.

Wersja poprawiona przez Hauera

VANINI

1 Den Götterverächter schalten sie dich? — = +
2 mit Fluch —
3 beschwerten sie dein Herz — dir — = +
4 und — banden dich — =
5 und übergaben dich den Flammen, +
6 hei — liger Mann! —

7 o warum nicht kamst —
8 du von Himmel her in Flammen zurück, — =
9 das Haupt der Lästerer zu treffen, =
10 und riefst den Sturm, —
11 dass — er die Asche der Barbaren +
12 fort — aus der Erd', — =
13 aus der Heimat werfe! = +
14 Doch die du lebend liebtest, =
15 die dich empfing, — =
16 den Sterbenden, — =
17 die heilige Natur — =
18 vergisst der Menschen Tun, — =
19 und deine Feinde kehrten, =
20 wie du, — in den alten Frie — den.

Znakami = zaznaczyłem miejsca, w których Hauer przeciął tekst pauzami. Miejsc takich było 13. Znakami + zaznaczyłem miejsca, po których następowało zwiększenie lub zmniejszenie głośności (kolejno: *ff* — *mf* — *f* — *ff* — *ff* — *mf*, z zestawienia tego wynika, że w jednym miejscu Hauer zapomniał zaznaczyć zmianę głośności, przypuszczam, że po szóstym wersie powinno być *f*, wtedy nabierze sensu powtórzenie znaku ff po wersie 11). Znakami — zaznaczyłem wydłużenie nuty (w dwóch przypadkach rozbite zostały słowa).

W układzie graficznym Hölderlina struktura pozorna zasłania strukturę rzeczywistą. Zasługą Hauera jest odrzucenie struktury pozornej. Warto także zauważyć, że w utworze Hauera nie ma — charakterystycznego dla muzyki przedhauerowskiej — podziału na takty. Jedynie na samym początku, stanowiącym muzyczny wstęp do tekstu, pojawiają się trzy pionowe kreski na pięciolinii, dzielące ów wstęp na cztery takty. Ten wstęp liczący łącznie 51 dźwięków melodii i 19 dźwięków akompaniamentu kończy się akordem rozpoczynającym czwarty takt, w którym mieści się cały śpiew, składający się łącznie ze 125 dźwięków. Podział na tak-

ty stanowiłby dodatkowe, a zupełnie niepotrzebne pocięcie tekstu, zamazujące faktyczny podział na frazy i to w sposób analogiczny do graficznego podziału wiersza na wersy z układu Hölderlina. Hauer śmiało wyeliminował dwa tradycyjne podziały, które mogłyby działać zakłócająco, zasłaniając jedynie istotną zasadę podziału.

Vanini Hauera zanotowany jest na trzech równoległych pięcioliniach, z których jedna (górna) precyzuje, w jaki sposób utwór ma być śpiewany, a dwie (dolne) adresowane są do pianisty. Najpierw zajmiemy się układem dźwięków, które mają być śpiewane, a później układem dźwięków, które mają być grane na fortepianie.

Zapis na górnej pięciolinii obejmuje 125 dźwięków. Hauer zrezygnował z melizmatów i każdej sylabie tekstu podporządkował tylko jeden dźwięk.

Wiedząc, że Hauer jest twórcą dodekafonii, sądziłem, że zastosuje on w tym utworze metodę respektującą zasadę całkowitej równorzędności dźwięków, bez wyróżniania dźwięku centralnego. Każdy spośród dwunastu tonów powinien się więc pojawić 10 razy. Ale wynik obliczeń sprawia zawód. Licząc od e do górnego g otrzymujemy następujące liczby częstości występowania kolejnych dźwięków: e — 14, f — 0, fis — 22, g — 19, gis — 0, a — 11, ais — 4, h — 16, c — 8, cis — 4, d — 4, dis — 5, e — 4, f — 5, fis — 8, g — 1. Po dodaniu czterech dźwięków górnych do pierwszej dwunastki i uporządkowaniu dźwięków według częstotliwości ich występowania otrzymujemy następującą tabelkę:

fis — 30	a — 11	ais — 4
g — 20	c — 8	cis — 4
e — 18	f — 5	d — 4
h — 16	dis — 5	gis — 0

Spróbujmy porównać to zestawienie z kolejnymi dźwiękami tonacji e-moll. W pierwszych dwóch zwrotkach mamy 66 dźwięków należących do tej tonacji i 17 znajdujących się poza nią. W trzeciej zwrotce — wszystkie 44 dźwięki należą do tonacji e-moll.

	e	fis	g	a	h	c	dis	inne
dwie pierwsze zwrotki	10	13	12	4	14	8	5	17

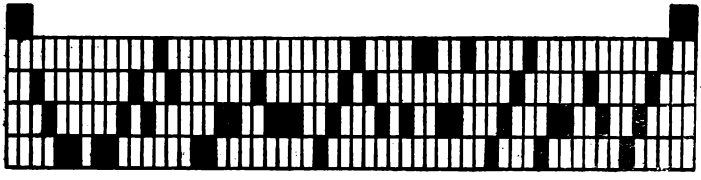
	e	fis	g	a	h	inne
trzecia zwrotka	8	17	8	7	2	0

Wynika stąd, że *Vanini* Hauera nie jest utworem dodekafonicznym, ale związany jest wyraźnie z tonacją e-moll. Związek ten podkreślony jest także przez ostatni najniższy dźwięk basu: E.

W wierszu Hölderlina można wyodrębnić dwa wyraźne centra: jedno to Vanini, drugie to Natura. Oba centra zostały wyróżnione przez Hölderlina tym samym przymiotnikiem (święty mąż i święta Natura). Trzecim elementem wiersza są wrogowie Vaniniego nazywani kolejno: oni, bluźniercy, barbarzyńcy, twoi wrogowie.

Czy w kompozycji Hauera można odkryć dźwiękowy portret Natury? Sądzę, że można mówić nawet o trzech takich portretach. Przede wszystkim wyraźnie wyodrębniony jest motyw złożony z sześciu dźwięków, które odpowiadają sześciu sylabom słów *die heilige Natur*: (święta Natura).

Ale za portret Natury można uważać także całą ostatnią część kompozycji Hauera obejmującą 48 dźwięków i tworzącą swego rodzaju muzyczny pejzaż — wyraźnie wyodrębniony z całości utworu muzycznymi „ramkami" utworzonymi przez dwa dźwięki h na początku i dwa dźwięki h na końcu, pomiędzy którymi znajdują się tylko różne kombinacje czterech położonych niżej dźwięków: e, fis, g, a. Ten pejzaż spróbuję zapisać nieco inaczej, traktując pięciolinię jako cztery paski, z których najniższy oznacza dźwięki e, następny — dźwięki fis, następny — dźwięki g, a najwyższy — dźwięki a, natomiast nad pięciolinią zaznaczę dźwięki h, które w tym pejzażu pełnią rolę ramki:



Jeżeli uwzględnimy fakt, że cała ta część utworu Hauera następuje po akcentowanym dźwięku h, odpowiadającym słowu *Erd* (ziemia), nasunie się myśl, że wszystko to, co następuje dalej, dzieje się niejako pod powierzchnią ziemi (bo poniżej dźwięku oznaczającego ziemię). Synonimem ziemi jest w zakończeniu tego wiersza słowo „spokój" (*Frieden*), oddane przez Hauera również przez powtórzony dźwięk h. Jest to jednak taki „spokój", w którym dzieją się ważne rzeczy, bo tam, w głębi ziemi, znajdują się twórcze siły Natury.

Ale do Natury należy również „burza" (*Sturm*), odmalowana przez Hauera pasażem chromatycznym, który pojawia się dwukrotnie (raz na samym początku, a drugi raz w zakończeniu pierwszej części utworu), biegnąc szybko przez trzy pełne oktawy. Tak więc obie

części kompozycji Hauera znajdują się „w ramkach". Pierwsza część znajduje się w ramkach pasaży imitujących burzę, druga część w ramkach dźwięku h oznaczającego powierzchnię ziemi. Całość zbudowana jest na kontraście pomiędzy tymi dwiema częściami. W ten sposób uzupełnienie „spokoju" „burzą" można uznać za trzeci portret Natury.

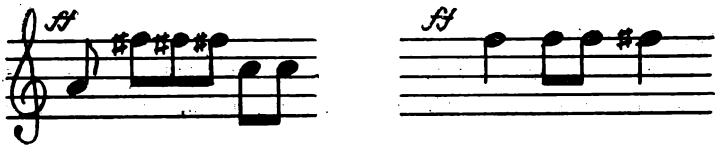
Podobnie można mówić o trzech lub czterech portretach Vaniniego. Jednym portretem — w najszerszym znaczeniu tego słowa, a więc raczej obrazem niż portretem — jest oczywiście cała kompozycja, w której Vanini nie jest sam, ale występuje jednocześnie w dwóch kontekstach: w kontekście przyrodniczym (razem z Naturą, którą kocha i która go przyjmuje do siebie) i w kontekście społecznym (razem ze swymi prześladowcami). W węższym znaczeniu miniaturowymi portretami Vaniniego są te trzy fragmenty utworu, w których układy kilkudźwiękowe odpowiadają określonym słowom tekstu. Są to następujące fragmenty:

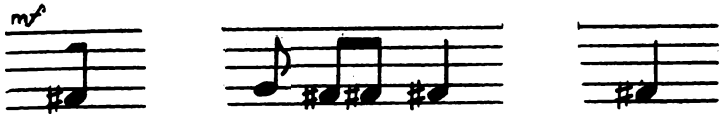
1. *der Götterverächter* — bo wrogowie Vaniniego mówili o nim, że „pogardza bogami";

2. *heiliger Mann* — bo dla Hölderlina i Hauera Vanini był „świętym mężem";

3. *der Sterbende* — bo „umierającemu" Natura dała w sobie spokojne schronienie. Można do tego dodać jeszcze dwie nuty z zakończenia, w których Hölderlin i Hauer mówią do Vaniniego *du* (Ty).

A oto zapis nutowy na pięciolinii śpiewu:





Łatwo zauważyć, że wśród tych 16 dźwięków jeden dźwięk, mianowicie fis, powtarza się dziewięć razy jako szczególnie charakterystyczna cecha dźwiękowego portretu Vaniniego.

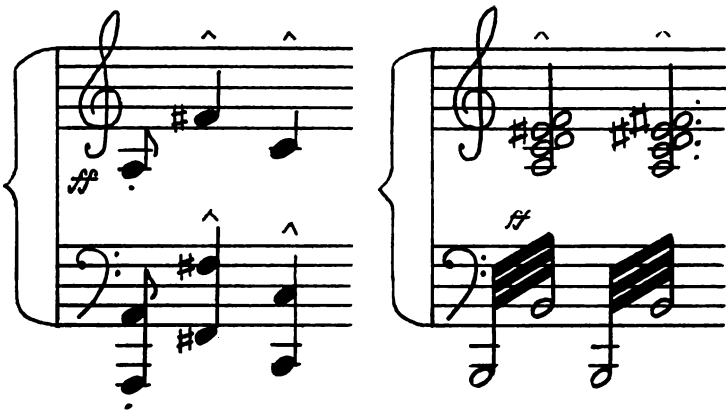
W tym miejscu w umyśle czytelnika może zrodzić się wątpliwość, czy proponowana tu interpretacja jest zgodna z intencjami Hauera. Wiadomo, że u niektórych kompozytorów, w szczególności u Wagnera, takie wyraźnie wyodrębnione kilkudźwiękowe „motywy przewodnie" (*Leitmotive*) pełniły rzeczywiście doniosłą funkcję — charakterystyczną dla określonego sposobu komponowania dramatów muzycznych. Podobną rolę grają poszczególne motywy (Piotrusia, ptaka, wilka, dziadka, myśliwego) w bajce muzycznej Sergiusza Prokofiewa *Piotruś i wilk*, o czym pisze sam Prokofiew w swojej *Autobiografii* (Kraków 1970, s. 244 i 255). Czy i w jakiej mierze odnosi się to również do utworów Hauera?

Odpowiedź twierdzącą można wyczytać z książki Hauera *O istocie muzyczności. Podręcznik muzyki atonalnej* (Wiedeń 1923), w której Hauer akceptuje stosowanie „motywów przewodnich", wyjaśniając, że „Wagnerowskie *leitmotivy* są alegorycznym zestawianiem tonów i akordów, podobnie do barw na sztandarach" (s. 16).

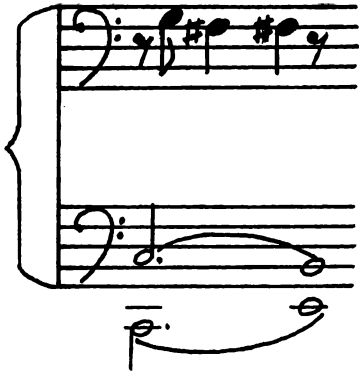
Słowo „akordy" przypomina, że mieliśmy zająć się również tym, co u Hauera dzieje się na dolnych pięcioliniach fortepianu. Znajdujemy tam w interesujących nas fragmentach nieco inne portrety dźwiękowe

Vaniniego, a różnice sprowadzają się zasadniczo do dwóch: w partii fortepianowej Hauer nie był skrępowany liczbą sylab tekstu, a więc w przeciwieństwie do tego, co robił na pięciolinii śpiewu, posiada tu większą swobodę; po drugie zaś nie był skrępowany skalą głosu ludzkiego, a więc mógł zstępować do dolnych rejestrów i wprowadzać dowolne akordy. W rezultacie: na pięciolinii śpiewu mamy liniowe, horyzontalne portrety Vaniniego, natomiast na pięcioliniach fortepianu są to portrety harmoniczne, wzbogacone o wertykalne układy dźwięków.

Podaję zapis nutowy wszystkich trzech portretów:



Powstaje teraz pytanie: czy portrety te można zaakceptować? Odpowiedź na to pytanie ujmę w trzy punkty. Po pierwsze, nie mamy dotąd żadnej innej propozycji wyobrażania sobie Vaniniego określonym układem dźwięków, a więc możemy porównywać portret sporządzony przez Hauera jedynie z własnymi domysłami i pragnieniami. Po drugie, nie ma poważnych racji, które by skłaniały do odrzucenia propozycji Hauera; to dobrze, że znalazł się przynajmniej jeden



... den Ster-ben-den ....

kompozytor, który próbował utrwalić obraz Vaniniego środkami muzycznymi; szkoda, że dopiero w 295 lat po jego śmierci, i szkoda, że w ciągu następnych sześćdziesięciu kilku lat żaden kompozytor nie próbował w inny sposób rozwiązać tego samego zadania. Po trzecie, każde dzieło, a więc również utwór Hauera, należy uważać za pole możliwych przekształceń, zastanawiając się, co by można było w nim zmienić i poprawić.

Tym, co przede wszystkim wymaga zmiany, jest związek tego utworu z tekstem, który dla nas jest tekstem obcojęzycznym. Jeśli chcemy, żeby utwór Hauera został poznany przez szersze kręgi w naszym kraju, trzeba przede wszystkim połączyć tę muzykę z tekstem polskim. W związku z tym w roku 1976 sporządziłem wersję polską.

Przed przystąpieniem do sporządzania polskiego przekładu należało podjąć co najmniej sześć decyzji przesądzających o sposobie dobierania polskich słów:

1. uznać za podstawę przekładu nie wiersz Hölderlina, lecz wersję z utworu Hauera;

2. przełożyć wiersz w taki sposób, aby mógł być od-

śpiewany, a więc dopasować słowa polskie do muzyki Hauera; wynika stąd, że przekład musi mieć dokładnie 125 sylab;

3. odrzucić wraz z Hauerem graficzny układ i podział wiersza na 12 wersów, aby nie zamazywał jedynie istotnego podziału na 20 fraz, czyli zwracać uwagę na identyczną liczbę sylab nie w obrębie wersów Hölderlina, lecz w obrębie fraz wyodrębnionych przez Hauera;

4. starać się o to, żeby polskie odpowiedniki „słów znaczących" (tzn. słów ważniejszych, posiadających sens filozoficzny, wywołujących określone obrazy i nasyconych ładunkiem emocjonalnym) wypadały w tych samych miejscach melodii, co słowa niemieckiego oryginału;

5. przy doborze polskich słów zwracać uwagę nie tylko na ich sens, ale również na warstwę dźwiękową poszczególnych sylab i stosować taki szyk słów, żeby sylaby akcentowane wypadały w tych samych miejscach, w jakich padają w tekście niemieckim;

6. pamiętać, że jest to wiersz o Vaninim, a więc przenosić „wierność" Vaniniemu nad „wierność" Hölderlinowi i Hauerowi.

Można tu zauważyć, że tłumacze Hölderlina — np. Giorgio Vigolo, który przełożył wiersz o Vaninim na język włoski — podejmowali prawie zawsze decyzje przeciwne, a więc trzymali się Hölderlinowskiego układu wersów i tylko tekstu Hölderlina, nie troszcząc się ani o Hauera, ani o Vaniniego.

Przystępując do przekładu przyjąłem założenie, że nie wszystko w tym wierszu jest jednakowo ważne i dlatego należy rozpocząć od wyodrębnienia w nim tego, co najważniejsze, a więc tych słów, które są czynnikami konstytuującymi wiersz, albo — mówiąc metaforycznie — są „magnesami" przyciągającymi inne sło-

wa potrzebne do wypełnienia ram wiersza. Jeżeli takie słowa zostaną prawidłowo wyodrębnione, to oczywiście przekład należy rozpocząć „od środka", starając się przede wszystkim o to, aby owe „ośrodki krystalizacji" zostały przełożone najtrafniej. Przełożenie pozostałych słów jest sprawą drugorzędną, która powinna być podporządkowana temu, co składa się na centralną warstwę wiersza.

Zacząłem więc od tych fragmentów, które stanowią portret Vaniniego i portret Natury. I tu wyłoniła się pierwsza trudność: zarówno *heiliger Mann*, jak *heilige Natur* — wyrażenia tak charakterystyczne dla Hölderlina —zupełnie nie pasują do wiersza o Vaninim. Jeżeli zaś została przyjęta zasada, że ważniejsza ma być wierność Vaniniemu niż wierność Hölderlinowi, trzeba było poszukać w tekście Vaniniego ekwiwalentów dla tych dwóch wyrażeń. W renesansowo-barokowym języku Vaniniego nie ma miejsca na chrześcijańskich „świętych". Ludzi, których ceni i czci, Vanini nazywa „boskimi". A więc i Vaniniego należy w tym wierszu nazwać „boskim mężem". Podobnie w języku i w sposobie odczuwania Vaniniego nie ma miejsca na „świętą naturę". Wystarczy rzucić okiem na tytuł jego dialogów, żeby zauważyć, że Natura jest przez Vaniniego nazwana „boginią" (*Natura Dea*). Jeżeli to ma być wiersz o Vaninim, to słowa *die heilige Natur* muszą być przełożone na „Bogini Natura". W rezultacie tych przemyśleń proponuję następujący tekst:

VANINI

1 że w boga nie wierzysz, podniósł się krzyk!
2 i klątw
3 ciężarem gniotąc serce
4 spętali cię,
5 zawlekli cię na stos w płomienie,

6 o boski mężu!
7 czemuś nie wrócił
8 z nieba w płomieniach,
9 żeby zetrzeć na proch zbrodniarzy?
10 czemuś nie przywołał burzy,
11 żeby popioły barbarzyńców
12 precz stąd z ziemi
13 z ojczyzny wyrzucić?
14 lecz ta, coś ją miłował,
15 przyjęła cię
16 w dzień twej śmierci,
17 Bogini Natura,
18 bez trosk o ludzki los
19 dla ciebie i dla wrogów twych też
20 ma tę samą ciszę.

Niestety nawet po tych kilku poprawkach tekst pozostawia jeszcze wiele do życzenia. Zwłaszcza frazy środkowe, od 9 do 13, spłycają cały sens działalności Vaniniego. Zamiast „przywoływania burzy", „ścierania głów na proch" i „wyrzucania popiołów" należałoby „poprawić" Hölderlina, wprowadzając na przykład następujący wątek: „czemuś nie wrócił po to, żeby napisać jeszcze kilka innych, pięknych i głębokich książek, żeby uczyć filozofii, żeby walczyć z kłamstwem i niesprawiedliwością".

Największą słabością wiersza Hölderlina jest jednak całkowita nieobecność filozofii Vaniniego. Chciałoby się w związku z tym wyrazić takie skromne życzenie: jeśli poeta, a zwłaszcza wielki poeta, zabiera się do pisania wiersza o filozofie, to powinien zapoznać się z treścią jego dzieł. Dotyczy to również kompozytorów. Rozumiem, że Hauerowi podobał się wiersz Hölderlina i poczuł potrzebę uzupełnienia go własną muzyką. Ale skoro to był wiersz o Vaninim, to należało ten utwór uzupełnić nie tylko dźwiękami fortepianu, ale również jakimiś elementami filozofii Vaniniego.

Co do samej muzyki. Trudno zgodzić się z Bogusławem Schäfferem, kiedy pisze, że utwory Hauera „są takie, jakie są — nic nie można do nich dodać, niczym nie można ich wykonawczo uzupełnić" (*Klasycy dodekafonii*, t. 1, Kraków 1964, s. 56). Wszystko na tym świecie można „uzupełniać", do wszystkiego można coś „dodać", każdą rzecz można przekształcić, poprawić, ulepszyć. Dotyczy to również utworów muzycznych w ogóle, a w ich liczbie również utworów Hauera.

Przyjrzyjmy się zapisowi nutowemu Hauerowskich portretów Vaniniego. Jakże uboga jest partia lewej ręki — i w tych portretach, i niemal w całym utworze same puste oktawy; do dziewięciu fraz (od 2 do 10) lewa ręka wybija monotonnie jeden dźwięk h. Trudno też zaakceptować wskazówki dynamiczne, zróżnicowane jedynie na *mf*, *f i ff*, gdy w kilku miejscach (np. fraza 3, 16, 20) tekst aż się prosi o *pianissimo*. W prawej ręce niektóre akordy są zbyt zagęszczone i lepiej byłoby je zhoryzontalizować, np. przy frazie *heiliger Mann!* zamiast jednoczesnego uderzenia pięciu blisko obok siebie leżących dźwięków byłoby lepiej grać je po kolei.

„Wykonawczym uzupełnieniem" utworu Hauera mogłoby także być zinstrumentowanie go, a więc wzbogacenie dźwięku fortepianu o skrzypce, wiolonczele, harfy, oboje, trąbki, kotły i gongi, a także uzupełnienie go akompaniamentem zmieniającego się oświetlenia (płomienie stosu, błyskawice).

Wybitny polski kompozytor, Witold Lutosławski, powiedział kiedyś, że „nie ma takiego utworu, którego nie dałoby się skomponować lepiej". Istnieje więc wiele możliwości poprawiania i wzbogacania utworu Hauera w zakresie bardziej urozmaiconego stosowania odcieni dynamicznych, harmonicznej rozbudowy partii lewej ręki, orkiestracji z dobraniem właściwych instru-

mentów, zmieniającego się barwnego oświetlenia, a zwłaszcza w zakresie modyfikacji i rozbudowania tekstu — na przykład przez dodanie wybranych fragmentów z dzieł Vaniniego.

A rzeczą jeszcze ważniejszą jest to, żeby powstały nowe muzyczne portrety Vaniniego. 15 czerwca 1978 roku dowiedziałem się od Schäffera, że ukończył on *Vaninianę*. Prawykonanie ma odbyć się w roku 1979 na festiwalu w Zagrzebiu z okazji 50-lecia urodzin kompozytora.

§ 31. *HERAKLITIANA* BOGUSŁAWA SCHÄFFERA

Dla inkontrologa badającego spotkania muzyki z filozofią kompozycje Bogusława Schäffera są trudnym, lecz niezwykle wdzięcznym przedmiotem badań. Nie ma bowiem drugiego takiego kompozytora na świecie, u którego byłoby aż tyle filozofii, co w utworach Schäffera. Napisał *Heraklitianę*, i *Bergsonianę* i *Vaninianę*, a w planach pracy na najbliższe lata ma także *Spinozianę* i *Heideggerianę*.

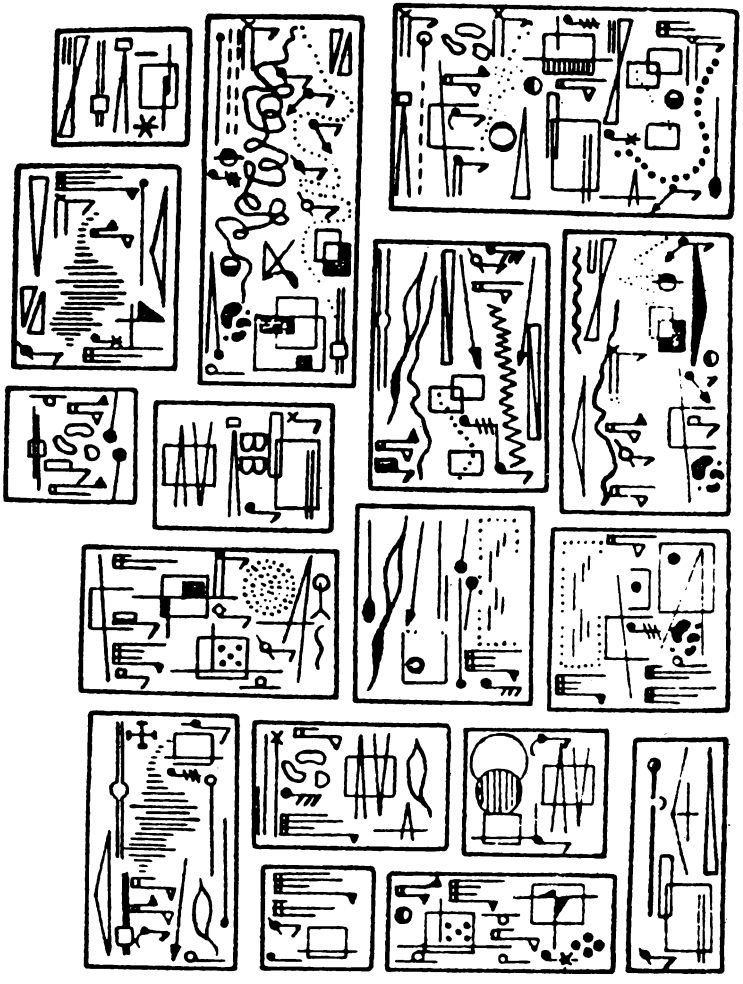
Tytułami (lecz tylko tytułami) tych utworów Schäffer włącza się w określony nurt „muzyki inkontrologicznej", której twórcy ujawniają „spotkanie" będące źródłem inspiracji danego utworu. Na przykład Milij Bałakiriew (1837—1910) napisał *Chopinianę* (1908), Heitor Villa-Lobos (1887—1959) napisał w latach 1930—1945 dziewięć brazylijskich *Bachian*, Alfredo Casella (1883—1947) — *Paganinianę* (1942), Luigi Dallapiccola (1904—1975) — *Tartinianę* (1951), a na XX Warszawskiej Jesieni (we wrześniu 1976 roku) słyszeliśmy *Rossinianę*, którą w 1968 roku napisał Renato De Grandis. Zresztą tytuł nie ma większego znaczenia, bo to właściwie przypadek, że *Wariacje* Brahmsa nie są nazywane *Haendelianą*, *Haydnianą*, *Paganinianą* i *Schumannianą*,

podobnie jak jeden z utworów Borisa Blachera mógłby się nazywać *Mozartianą*.

Nowość tytułu polega na tym, że we wszystkich podanych wyżej przykładach tytuły mówią o spotkaniach muzyków z muzykami, natomiast tytuły utworów Schäffera mówią o spotkaniu kompozytora z jakimś systemem filozoficznym. *Platoniana, Arystoteliana, Lukrecjana, Bruniana, Kartezjana, Leibniziana, Kantiana, Hegeliana, Feuerbachiana* i tysiące innych należą więc jeszcze do klasy utworów nie napisanych.

Trudność interpretacji polega zaś na tym, że kompozycje Schäffera należą do muzyki awangardowej, którą trudno badać, ponieważ muzykologia nie wypracowała jeszcze adekwatnych metod opisu nowej muzyki. Wypowiadane też są twierdzenia, że nowa muzyka nie ma żadnych form, ponieważ odeszła od form tradycyjnych, a nie wytworzyła na ich miejsce żadnych form nowych. W tej sytuacji podstawą do interpretacji współczesnych dzieł są przede wszystkim słowne komentarze kompozytorów, które nigdy chyba w dziejach muzyki nie odgrywały tak doniosłej roli, jak w ostatnich dwudziestu latach.

Niestety. To, co współcześni kompozytorzy mają do powiedzenia o swoich utworach, jest przeważnie mętne i nieczytelne, ponieważ umiejętność pisania muzyki rzadko chodzi w parze z umiejętnością pisania o muzyce. Na tym tle Schäffer jest postacią wyjątkową, ponieważ jest równie wybitnym teoretykiem muzyki, jak kompozytorem, a komponując utwory awangardowe jednocześnie — od 25 lat — w książkach i artykułach buduje teorię nowej muzyki. To, co Schäffer pisze, bywa trudne, ale pisane jest w sposób tak zajmujący, że chętnie przedzieramy się przez trudności specjalistycznej terminologii i przykładów nutowych ilustrujących współczesny chaos w zakresie notacji muzycznej.



Fragment partytury Bogusława Schäffera — przykład nowoczesnej notacji muzycznej

Sądzę więc, że przed przystąpieniem do badania jego utworów należy gruntownie przestudiować przynajmniej takie jego książki, jak: *Nowa Muzyka. Proble-*

my współczesnej techniki kompozytorskiej (1958 i nowe wyd. 1969), *Klasycy dodekafonii* (1961), *Wychowawcze funkcje profesora kompozycji* (1965), *Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej* (1969), *Muzyka XX wieku. Twórcy i problemy* (1975), *Mały informator muzyki XX wieku* (1975) i *Wstęp do kompozycji* (1976), a także wydawane przez niego czasopismo „*Forum Musicum*" (16 zeszytów z lat 1967—1974) i cykle felietonów: *Granie na sucho* (w „Życiu Literackim") i *Jazda na stopniach* (w „Ruchu Muzycznym"). Znajomość tych tekstów jest niezbędna do „zrozumienia" *Heraklitiany*, choć oczywiście szarej masie słuchaczy całkowicie wystarcza obcowanie z samą muzyką. Jest też wielu takich estetyków, którzy sądzą, że muzyka jest przeznaczona wyłącznie do „słuchania" i wcale nie trzeba się starać o to, żeby z niej coś „zrozumieć", bo nic w niej rzekomo do „rozumienia" nie ma.

Należy także przestudiować wstępy i objaśnienia do partytur, a także i przede wszystkim same partytury. Niestety, partytura *Heraklitiany* dotąd nie ukazała się drukiem. W tej sytuacji byłem zmuszony zwrócić się do kompozytora z prośbą o udostępnienie mi fotokopii rękopisu, a także o odpowiedź na postawione przeze mnie pytania.

Z uzyskanych (pisemnych i ustnych) odpowiedzi wynika, że:

1. praca nad *Heraklitianą* trwała około pięciu miesięcy, od lutego do czerwca 1970 roku. „Myśl o napisaniu *Heraklitiany* pojawiła się dużo wcześniej — w czasie przygotowań do doktoratu". Trzeba było zdać egzamin z filozofii, więc w roku 1968 doszło do brzemiennego w konsekwencje „spotkania z Heraklitem",

2. prawykonanie *Heraklitiany* odbyło się w Krakowie dnia 18 września 1970 roku w ramach koncertu

nowej muzyki, zorganizowanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne i Muzeum Narodowe w Krakowie w gmachu Muzeum Narodowego. Była to wersja na fortepian i taśmę magnetofonową. Na fortepianie grał Adam Kaczyński. Druga wersja (na harfę i taśmę) była wykonana przez Urszulę Mazurek m.in. na XV Warszawskiej Jesieni (we wrześniu 1971 roku), a także w Oslo, Berlinie Wschodnim i Kopenhadze. Trzecia wersja (na perkusję i taśmę) była kilkakrotnie wykonywana w Stanach Zjednoczonych przez Martę Ptaszyńską. Łącznie kompozytor opracował 12 różnych wersji *Heraklitiany*;

3. na moje pytanie o przyczyny zainteresowania się właśnie Heraklitem, a nie jakimś innym filozofem, kompozytor odpowiedział: „W dziejach myśli zawsze interesowały mnie UOGÓLNIENIA — wydawało mi się, że w filozofii myślicieli uogólnień było niezwykle mało — jednym z nich był na pewno Heraklit. Rzecz wygląda tak: uogólniając — myśliciel czy artysta RYZYKUJE — lubię odwagę (przeciwstawiania się innym, posiadania własnych poglądów *etc.*) — i stąd moje zamiłowanie do Heraklita; to jednak tylko jeden motyw.

Uważano, że to, co prezentuję w kompozycjach, i to, co piszę, jest niejasne, ciemne. Ja tak nie myślę, mówię tym językiem i dla mnie jest to jasne (stąd potem Bergson i Heidegger) — w Heraklicie widziałem sprzymierzeńca, cieszyłem się, że JUŻ TAK WCZEŚNIE w dziejach myśli ludzkiej pojawił się ktoś, kto odsłaniał prawdę (swoją prawdę) jednocześnie strzegąc, by nie była prosta, łatwa do powtórzeń — w muzyce liczy się tylko to, czego nie można imitować (na tym polega najwyższa wartość sztuki doskonałej, imitacje jeszcze za życia kompozytora drażnią go i odbierają mu ochotę do tworzenia; im szerzej, tym płyciej — powiadam — wznoście się do moich myśli; wartość dzieł polega na

tym, że trzeba do nich dorość, nie że są potoczne, zwykłe, «strawne» *etc.*";

4. na moje pytanie: — Które z myśli Heraklita stanowiły główne źródła inspiracji i w jaki sposób są one obecne w *Heraklitianie*? — Schäffer odpowiedział:

„Najpierw sama filozofia Heraklita:
nic nie jest stałe
wszystko płynie
ogień
w dół i w górę
wymiana przeciwieństw
jedność logosu (prawa?)

— to, co z Heraklita jest u Hegla... TEŻ... w estetyce zwłaszcza — to ważne,

potem: niektóre myśli — może nawet nie te najpopularniejsze, np. te o braku i nadmiarze; według mnie, nadmiar umożliwia osiągnięcie prostoty, np. prosta pieśń Schuberta, ale za nią kryje się tyle talentu, wiedzy, wewnętrznego słyszenia itd., więc nie o samą komplikację chodziłoby tu, lecz o złożoność wewnętrzną; wiele o tym piszę we *Wstępie do kompozycji*. Rozumiem to po swojemu, ale chyba zgodnie z istotą rozumienia, to znaczy myśl Heraklita ma dla mnie o tyle sens, o ile mogę zdobyć dla niej własną (szczegółową) interpretację... albo myśl o odpoczynku, który jest zmienianiem się (*schöpferische Pause*) — ten motyw, dziś psychologiczny, ale u Heraklita jeszcze fundamentalnie filozoficzny, więc pełniejszy, lepszy. W utworze są stany takie, że nic się nie dzieje, ale zmienia się muzyka, jej odniesienia do tonów, my się zmieniamy *etc.* Nic nie robić może oznaczać wiele — ktoś się topi, ktoś inny nic nie robi, nie ratuje go — to NIC jest CZYMŚ, za to nic można karać *etc. etc.* — przykłady takie są zwykłe, ale może pouczające (ten

drugi będzie długo żałował swego NIC niezdziałania *etc.*) — w muzyce stosuję często chowanie się materiału — ale ono jest — „słońce schowało się!";

5. na moje pytanie, co sądzi o „dźwiękowych portretach filozofów", czy są one możliwe do wykonania — Schäffer odpowiedział:

Heraklit z Efezu na starożytnej monecie miedzianej z czasów Filipa I

„Bezpośrednio odtwarzać filozofów nie można, byłoby to bez sensu, np. cytując ich słowa w utworze *etc.* W projektowanej *Vaninianie* chcę posłużyć się SŁOWEM Vaniniego, ale tylko w ostatecznym przypadku dramatycznym, kiedy nie będzie lepszego odpowiednika — lepszy będzie ten, który powie coś o jego filozofii, niż „cytat". Istnieje coś w rodzaju świata dźwięków i świata myśli — mnie chodzi o wzbogacenie muzyki (świata dźwięków) światem myśli, muzyka tego potrzebuje, w *Heraklitianie* osiągnąłem stany muzyki, o których się nikomu nie śniło —

muzyka jest dziwna ową dziwnością, z jaką spotykamy się będąc gdzieś po raz pierwszy...

Nie każdy filozof mówi coś kompozytorowi.

Powinien to być świat myśli dość wyraźnie odosobniony, zamknięty — niepopularny, nie powtarzany bez końca przez innych; swoista księga zamknięta w słowach, ale otwarta w myślach, które przesuwają nas dalej i dalej, które nas cieszą (np. Dostojewski w literaturze — tak jest z nim zawsze w czytaniu). Filozofowie SYSTEMÓW odpadają..."

Wersję *Heraklitiany* „na harfę solo i taśmę stereofoniczną", zadedykowaną Urszuli Mazurek, zaopatrzył Schäffer następującym wstępem:

„Czas trwania kompozycji: 20 minut 45 sekund.

Heraklit z Efezu, ur. ok. 540, zm. 480 p. n. Chr., żył w Efezie, pochodził z arystokratycznego rodu Kodrydów; za pierwotną substancję uznawał ogień, głosił teorię wiecznego ruchu i zmiany w świecie: ruch i płynność są właściwe wszystkiemu, co istnieje («niepodobna wstąpić dwukrotnie do tej samej rzeki»); dzieła jego zachowały się tylko we fragmentach, w postaci nie zawsze «jasnych» aforyzmów.

Grać w duchu Heraklita — znaczy
tworzyć własną przyrodę muzyki:
dźwięki, akcje muzyczne nie powinny
budzić tradycyjnych skojarzeń
z muzyką. Grać stale PRZECIW
muzyce: zgodność wypłynie z samego
zestawienia solistycznej muzyki
z taśmą.

Całość musi się odbywać NIEMAL W CIEMNOŚCI!!! tylko solistka i jej miejsce może być oświetlone,
najlepiej czerwonym i ciemnoniebieskim kolorem.

Fragmenty muzyczne i grafy należy interpretować według zasady «ani razu» podobny motyw = stała

zmienność modelu; konwencje motywiczne i «palcowe» odpadają!

Mikrofony kontaktowe przyłożyć w czterech różnych miejscach ramy i obudowy instrumentu, w miejscach gwarantujących znaczne zróżnicowania!

Mikrofony kontaktowe mogą być stosowane tylko wówczas, gdy na taśmie stereo jest pełny tekst; w przerwach na taśmie grać bez użycia mikrofonów kontaktowych.

Ćwiczyć przy stoperze; utwór można wykonywać z nut lub (lepiej) z pamięci; w wypadku grania z nut: NUTY powinny być oświetlone nieco jaśniej niż pozostałe miejsca (mały reflektor lub tp).

Oba głośniki powinny stać w ciemności, rozstawione b. szeroko".

Na drugiej kartce mam nieco inny wariant tego wstępu. Różnica dotyczy bardziej szczegółowego objaśnienia „gry w duchu Heraklita":

„Grać w duchu Heraklita — znaczy tworzyć własną przyrodę muzyki: dźwięki, akcje, gesty, zachowanie się — nie powinny budzić tradycyjnych skojarzeń z muzyką. Poddając się muzyce na taśmie solistka powinna odnajdować w niej raczej to, co MOŻNA zrobić, niż to, co WYNIKA z muzyki. Grać stale PRZECIW muzyce (zgodność wypłynie z samego zestawienia solistycznej muzyki z taśmą)".

Heraklitiana jest utworem wielowarstwowym. Składają się na nią m. in. następujące warstwy:

1. warstwa dźwięków z taśmy stereofonicznej;
2. warstwa dźwięków wydobywanych z harfy (a w innych wersjach z fortepianu lub z instrumentów perkusyjnych);
3. warstwa wizualna; pogrążenie wszystkiego, co

nieistotne, w ciemnościach; podkreślenie światłem czerwonym i ciemnoniebieskim tego, na czym mają być skoncentrowane wszystkie spojrzenia: na solistce, na harfie, na nutach;

4. warstwa „teatralna"; ważne są nie tylko dźwięki, ale również „akcja, gesty, zachowanie się" solistki;

5. warstwa graficznego odpowiednika dźwięków; we współczesnej notacji muzycznej chodzi nie tylko o to, żeby znaki dokładnie precyzowały, co i jak ma być grane, ale także o to, aby zapis nutowy cieszył oko pięknym układem kresek i plam; Schäffer jest nie tylko kompozytorem i teoretykiem muzyki, ale również malarzem (członkiem tzw. Grupy Krakowskiej, w skład której wchodzą m.in. Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Kantor i Jerzy Tchórzewski); w jego utworach ważne są nie tylko dźwięki, ale również graficzna kompozycja partytury;

6. warstwa „wyobrażeń"; z uwag zamieszczonych w partyturze w rodzaju: „ogień i woda", „śpiew, morze, ptaki", wyciągam wniosek, że Schäffer chce zaprogramować sposób odbioru *Heraklitiany*, m.in. dążąc do tego, żeby w określonych miejscach słuchacze wyobrażali sobie heraklitejski ogień i to, że „wszystko płynie" jak woda;

7. warstwa „filozoficzna", polegająca, jak sądzę, przede wszystkim na tym, że dając swej kompozycji tytuł *Heraklitiana*, Schäffer chce zaprogramować również to, o czym słuchacze mają w czasie słuchania „myśleć"; oczywiście mają myśleć o filozofii Heraklita;

8. warstwa „duchowej obecności filozofa". Heraklit ma być w tym utworze „obecny duchem", przywołany przez solistkę, której Schäffer każe grać „w duchu Heraklita".

W partyturze, poza rozmaitymi znakami precyzującymi wysokość dźwięków (na zwykłych pięcioliniach

i na powyginanych i poplątanych), głośność, długość trwania, rozmaite sposoby wydobywania dźwięków z harfy (m.in. uderzenie otwartą dłonią w pudło rezonansowe, uderzanie otwartą dłonią w struny, uderzanie kośćmi palców w pudło rezonansowe, tłumienie dźwięków paznokciem, uderzanie stalową struną o sąsiednią strunę itd.), są również rysunki przypominające płomienie.

Nasuwa mi to następujący pomysł. W notacji muzycznej, podobnie jak w tekście słownym, stosowane są rozmaite skróty. Pisząc PWM zamiast Polskie Wydawnictwo Muzyczne czy MSZ zamiast Ministerstwo Spraw Zagranicznych oszczędzamy wiele czasu i miejsca. Więc jeśli w utworze muzycznym mamy w kilku taktach rozbudowany „motyw ognia", to można ten motyw oznaczyć skrótem graficznym wyobrażającym ogień, i gdy zechcemy go powtórzyć, wystarczy narysować ów skrót. Jeżeli zaś w utworze muzycznym występują motywy będące portretami filozofów, to wystarczy na pięciolinii umieścić małą główkę danego filozofa, i będzie wiadomo, że należy zagrać ten motyw.

Z praw kojarzenia wynikają dalsze wnioski. Jeżeli kompozytor, pisząc taki utwór jak *Heraklitiana*, chce — a powinien chcieć — żebyśmy w czasie słuchania „widzieli" Heraklita i myśleli o Heraklicie, to może wytworzyć się sprzężenie zwrotne, polegające na tym, że odtąd, ile razy spotkamy w tekście filozoficznym imię Heraklita, natychmiast nasza wyobraźnia słuchowa przywoła nam fragmenty *Heraklitiany*.

W spotkaniu Schäffera z Heraklitem jest coś paradoksalnego. Kompozytor awangardowy, uznający tylko najnowszą muzykę Messiaenów, Webernów, Blacherów, w filozofii uznaje nie tylko współczesnych myślicieli,

ale również i takich, co jak Heraklit żyli dwa i pół tysiąca lat temu. Zresztą filozofia Heraklita fascynuje nie tylko Schäffera, ale także dwóch innych współczesnych kompozytorów. Jednym z nich jest urodzony w 1927 roku kompozytor rumuński, Ştefan Niculescu, który w 1969 roku skomponował utwór muzyczny pt. *Aforyzmy Heraklita*, drugim — urodzony w 1936 roku kompozytor niemiecki, Hans Zender, który w latach 1973—1974 skomponował 15-minutową pieśń pt. *Fragmente* do wybranych przez siebie tekstów Heraklita. Utwór ten był wykonywany na XVIII Warszawskiej Jesieni dnia 26 września 1974 roku. Uważając, że w filozofii Heraklita najważniejsza jest myśl dialektyczna o jedności przeciwieństw, Zender zbudował swój utwór na „wszelkich możliwych kontrastach": głośno i cicho, szybko i powoli, śpiew i recytacja, ciągłość i przerwy — bez żadnych stadiów pośrednich; w ten sposób forma utworu została stworzona przez „akcydentalne kombinacje tych kontrastów". „Od bardzo dawna — powiedział kompozytor — interesowałem się światłem myśli Heraklita, a także rytmem i barwą jego niezwykle fascynujących figur językowych [...] Teksty Heraklita zostały wykorzystane w mojej kompozycji nie tylko jako materiał fonetyczny, ale również w nadziei, że wytworzy się duchowe powiązanie pomiędzy myślą filozoficzną a formą muzyczną".

Jak Schäffer, Niculescu i Zender w Heraklicie, tak grecki kompozytor awangardowy Yannis Xenakis (ur. 1922) odnajduje bliskiego sobie ducha w żyjącym również dwa i pół tysiąca lat temu filozofie Parmenidesie. A „ojciec dodekafonii" Josef Matthias Hauer próbował w 1924 roku stworzyć — do słów Hölderlina — muzyczny portret Empedoklesa.

W ten sposób swoją *Heraklitianą* Schäffer — którego nauczycielem był m.in. kompozytor włoski, Luigi

Nono — włącza się w pewien nurt tradycji muzycznej, o której pisał Mario Bortolotto, charakteryzując w 1962 roku muzykę włoską, w której „każde pokolenie wskrzeszało swą własną Grecję, od *Orfeusza* Monteverdiego po *Liryki greckie* Dalapiccoli" („Horyzonty Muzyki", nr 23).

A więc również awangarda muzyczna odczuwa potrzebę tworzenia sobie własnej starożytnej Grecji, chcąc mieć „przy sobie", to znaczy we własnej muzyce, Heraklita.

Jeżeli to nawet nie jest dokładnie to, co nazywam „potrzebą posiadania dźwiękowego portretu", to w każdym razie jest to „p o t r z e b a w s k r z e s z a n i a z m a r ł y c h", potrzeba odczuwania i utrwalania ich obecności.

§ 32. PLATON W MUZYCE I PLATON O MUZYCE

Najsilniejszym przeżyciem z XXI Warszawskiej Jesieni było dla mnie wysłuchanie dnia 20 września 1977 roku utworu mającego być portretem muzycznym Platona (427—347) p.n.e. Blisko mnie na dostawionym krzesełku tuż przed orkiestrą siedział, a właściwie wiercił się, długowłosy blondyn w rozpiętej koszuli wyglądający na hippisa i z widocznym niepokojem wsłuchiwał się w każdy dźwięk, sprawdzając, czy odpowiada on dokładnie temu brzmieniu, jakie zostało przez niego zaplanowane. Młodzieńcem tym (urodzonym w 1939 roku w Utrechcie) był kompozytor holenderskiej awangardy, Louis Andriessen.

Tytuł utworu *De Staat (Państwo)* ma dwa znaczenia. Jedno wynika stąd, że Andriessen właśnie z tego utworu Platona (*Politeia*, a w przekładzie Władysława Witwickiego *Państwo*) wybrał najważniejsze wypowiedzi

Platona o muzyce (do odśpiewania przez cztery głosy kobiece), drugie zaś stąd, że utwór ten ma być głosem kompozytora w dyskusji na temat „państwa", a ściślej na temat relacji pomiędzy muzyką a polityką.

Zacznijmy od tekstu, który został odśpiewany, prawdopodobnie po holendersku, przez Lucię Kerstens, Mariannę Kweksilber, Adindę de Nijs i Gerrie de Vries. Młode śpiewaczki umieszczono za orkiestrą, więc właściwie nie było ich widać i prawie nie słyszało się ich głosu. Na przywiezionej przez kompozytora płycie, którą sobie w domu wielokrotnie przegrywam, słychać ich głos, a właściwie tylko trzech pierwszych, bo jako czwarta — zamiast Gerrie de Vries — śpiewa Roberta Alexander; śpiew jest piękny, ale nie można rozpoznać ani jednego słowa, ani języka, w którym śpiewają. Dobrze więc stało się, że w szatni leżały odbite na powielaczu kartki z wybranymi tekstami Platona i kto chciał, mógł je sobie spokojnie przeczytać. Były to fragmenty następujące:

„Jeżeli ktoś odda właściwą tonację i rytm mówieniem, to bez mała cały czas może mówić tak samo, a będzie mówił jak trzeba, bo odmiany głosu nieznaczne — rytm też tak samo — pokrewny jakiś.

— Całkowicie — powiada — tak się rzecz ma.

— Pieśń składa się z trzech rzeczy: z treści słów, z harmonii i rytmu.

— Tak — powiada — to tak.

— Więc jeżeli mowa o treści słów, to pieśń niczym się nie różni od myśli nie śpiewanych — o tyle, że jej słowa powinny się trzymać tych samych wzorów, któreśmy przed chwilą podali i w ten sam sposób?

— Prawda — mówi.

— A harmonia i rytm powinny iść za treścią słów.

— Jakżeby nie?

— A mówiliśmy, że zawodzeń i lamentów w treści słów wcale nie potrzeba.

— No, nie.

— A które to harmonie są płaczliwe? Powiedz mi. Ty przecież jesteś muzykalny.

— Miksolidyjska — powiada — i syntonolidyjska, i jakieś w tym rodzaju.

— Prawda — powiedziałem — że te należy usunąć. Bo nie przydają się nawet kobietom, które mają być jak się należy, a cóż dopiero mężczyznom.

— Tak jest.

— A prawda, że stan upojenia to rzecz najmniej stosowna dla strażnika — i miękkość, i lenistwo.

— Jakżeby nie?

— A które tonacje są miękkie i pijackie?

— Jońska — powiada — i lidyjska; te się też nazywają obniżone.

— Więc te, mój kochany, przydadzą ci się na coś w zastosowaniu dla ludzi wojskowych?

— Nigdy — powiada. — Więc gotowe ci zostać tylko dorycka i frygijska.

— Zatem — dodałem — nie będzie nam potrzeba wielu strun ani wszystkich harmonii w naszych melodiach i pieśniach.

— Nie wydaje mi się — powiada.

— Zatem nie będziemy żywili tych, którzy robią trójkąty i pektidy, i wszystkie instrumenty wielostrunne i panharmoniczne?

— Widać, że nie.

— No cóż? A tych, co robią flety albo grają na fletach, przyjmiesz do państwa? Czyż nie to jest instrument najobfitszy w struny, a te narzędzia panharmoniczne — czy to nie jest naśladowanie fletu?

— Jasna rzecz — powiada.

— Więc ci zostaje — dodałem — lira i kitara, i te

się przydadzą w mieście. A znowu na wsi pastuchom przydałaby się jakaś pozytywka.

— Tak nam — powiada — wynika z rozważań.

— Więc my, przyjacielu, nic nowego nie robimy — mówię — kiedy rozsądzamy dawny spór i przyznajemy pierwszeństwo Apollonowi i muzycznym narzędziom Apollona przed Marsjaszem i jego instrumentami.

— Na Dzeusa — powiada — nie wydaje mi się.

— Ale, na psa — dodałem — nie zauważyliśmy, żeśmy znowu oczyścili miasto, które nam niedawno zaczęło puchnąć od zbytku. Takeśmy mówili.

— To rozwaga z naszej strony — powiada.

— Trzeba się wystrzegać przełomów i nowości w muzyce, bo to w ogóle rzecz niebezpieczna. Nigdy nie zmienia się styl w muzyce bez przewrotu w zasadniczych prawach politycznych."

Tyle Platon (*Państwo*, ks. III, s. 397—399 i 424).

Wystarczy uważnie przeczytać ten tekst, aby dojść do przekonania, że jako teoretyk państwa Platon był niebezpiecznym szaleńcem zachęcającym władzę państwową do tego, żeby wtrącała się do warsztatowych spraw muzyki, a więc żeby zabraniała wytwarzania określonych instrumentów, komponowania w określonych tonacjach i wypędzała z kraju muzyków, którzy nie stosują się do zaleconych przez państwo zasad uprawiania muzyki. Wyrażając interesy właścicieli niewolników Platon obawiał się rewolucji i nawet w określonym sposobie uprawiania muzyki dostrzegał niebezpieczeństwo dla ustroju opartego na niewolnictwie. Szczególną wymowę ma w tym kontekście powołanie się na okrutny mit o Marsjaszu. Muzyk ten został obdarty żywcem ze skóry za to, że ośmielił się uprawiać muzykę w inny sposób niż Apollo.

Zasługą Fryderyka Nietzschego, który był znakomitym filologiem klasycznym i znawcą muzyki (a także

filozofem, poetą i kompozytorem), było spojrzenie na kulturę starożytnej Grecji z perspektywy toczącej się w niej walki klasowej i utworzenie dwóch dobrych narzędzi pojęciowych do jej badania: „apollinizmu" i „dionizyjskości". Apollinizm był postawą warstwy panującej, natomiast uciemiężone i wyzyskiwane warstwy społeczeństwa starożytnego szukały pociechy w misteriach dionizyjskich, w „stanie upojenia" (*méthe*), o którym mówi Platon w cytowanych wyżej fragmentach.

Sądzę, że Andriessen wykorzystał to rozróżnienie i zbudował swój utwór na kontraście pomiędzy „apollinizmem" i „dionizyjskością". Element „apolliński", będący właściwym „portretem dźwiękowym" Platona, jest w tym utworze reprezentowany przez cztery soprany, którym Andriessen przeciwstawia muzykę „wyklętą" przez Platona, a wykonywaną przez dwie gitary elektryczne, gitarę basową, dwa fortepiany, dwie harfy, cztery altówki, cztery oboje, cztery rogi, cztery trąby i cztery puzony. Ta muzyka „dionizyjska", odurzająca wielokrotnym powtarzaniem ośmiu czterolub pięciodźwiękowych motywów, zagłusza słowa Platona. Jego protest przeciwko nowej muzyce niosącej w sobie groźbę rewolucyjnego przewrotu jest bezsilny. W utworze tym zwycięża rewolucja.

Taka jest moja interpretacja tego utworu trwającego 36 minut. Warto jednak przytoczyć tu również tę interpretację, jaką dał sam kompozytor:

„*De Staat* — powiada Andriessen — skomponowałem jako wkład do dyskusji o miejscu muzyki w polityce. Dla jasności sytuacji należałoby dokonać rozróżnienia między trzema aspektami społecznego zjawiska, jakim jest muzyka: 1. koncepcja (obmyślenie i zaplanowanie przez kompozytora), 2. produkcja (wykonanie), 3. konsumpcja.

Wykonanie i odbiór są jeśli nie politycznymi, to przynajmniej społecznymi zjawiskami. Sytuacja się komplikuje, gdy w grę wchodzi komponowanie. Wielu kompozytorów odczuwa sam akt komponowania jako «ponadspołeczny». Nie zgadzam się z tym. To, jak się uporządkuje materiał muzyczny, co się z nim zrobi, jakich technik się użyje, na jakie instrumenty rozpisze — jest w dużym stopniu zdeterminowane przez warunki społeczne, wykształcenie, otoczenie i doświadczenie słuchowe, a także dostęp — lub brak dostępu — do orkiestr symfonicznych i dotacji państwowych [...] Z chwilą, gdy materiał muzyczny zostanie uporządkowany, staje się częścią kultury i określonym faktem społecznym.

Zdecydowałem się sięgnąć do Platona, aby zilustrować to, co mam na myśli. Każdy jasno widzi absurdalność twierdzenia Platona, że tonacja miksolidyjska powinna być zabroniona, ponieważ wywiera destrukcyjny wpływ na rozwój charakteru. Jest rzeczą równie jasną, że zagmatwał on kwestię, pragnąc zakazać w swoim idealnym państwie używania harfy pektis, a nawet wygnać rzemieślników trudniących się wyrobem tych instrumentów. Chciał w ten sposób wyeliminować społeczne skutki muzyki wykonywanej na tych instrumentach [...]

Drugi powód, dla którego napisałem *De Staat* stoi w jawnej sprzeczności z pierwszym. Być może nawet żałuję, że Platon się mylił: gdybyż to prawdą było, że innowacja muzyczna może stanowić zagrożenie dla Państwa! [...]

De Staat nie ma nic wspólnego z muzyką grecką, wyjąwszy może jedynie użycie oboju i harfy oraz to, że cały utwór opiera się na tetrachordach, grupach czterech nut, co z kolei wiąże się z rozpisaniem utworu na czteroosobowe grupy. Tuż przed ostatnim chóral-

nym odcinkiem orkiestra rozpada się na dwa identyczne zespoły (zapowiadają to już wcześniejsze fragmenty utworu). Grają one dwie melodie, które brzmią jak jedna, ponieważ ich rytmy się uzupełniają. Polirytmia pojawia się po raz pierwszy w kodzie — która następuje po chóralnym finale — gdzie każda z dwóch orkiestr gra swoją oddzielną partię. Tym razem jednak mają one tę samą melodię — kanon. W ostatnich taktach znów osiągają homofonię, wprowadzoną tuż po początkowym odcinku chóralnym. Sądzę, że jest to głównym tematem utworu" (Wypowiedź drukowana w programie XXI Warszawskiej Jesieni, Warszawa 1977, s. 101—103).

Krytycy nie byli życzliwi dla kompozytora. Charakterystyczny był zwłaszcza głos Józefa Kańskiego:

„Do serii dzieł zachodnich kompozytorów, próbujących wyrażać muzyką szlachetne, choć czasem w naiwny sposób podawane polityczne treści [...] należy potężnych rozmiarów wokalno-instrumentalny utwór *De Staat* holenderskiego twórcy Louisa Andriessena, o dość prymitywnej niestety fakturze, oparty na tekstach z traktatu Platona, a mający, zdaniem autora, stanowić «wkład do dyskusji o miejscu muzyki w polityce». Czy był to głos w owej dyskusji bardzo przekonywający, można wątpić, ale trzeba oddać należne uznanie wykonawcom, tj. czterem holenderskim solistkom i zespołowi Filharmonii Narodowej" („Trybuna Ludu" nr 224 (10 310) z 22 IX 1977 r.).

Nie mam odpowiednich kompetencji, żeby dyskutować o „fakturze" i nie jest ważne to, że mnie utwór ten bardzo się „spodobał", kiedy usłyszałem go po raz pierwszy i podoba się w dalszym ciągu — po wielokrotnym przesłuchiwaniu płyty. Ważne jest to, że związany jest w pewien sposób z Platonem, a na temat Platona mam prawo wypowiadać się jako historyk fi-

lozofii znający dość dobrze całość jego dzieł. Sądzę więc, że utwór ten — skomponowany przeciwko Platonowi — przekonywająco pokazuje różnice pomiędzy „apollinizmem" i „dionizyjskością" i jest udanym „portretem dźwiękowym" Platona. A z punktu widzenia rozważanej w tej książce problematyki utwór ten był niewątpliwie najbardziej interesującym spośród wszystkich 90 utworów wykonanych na 23 koncertach XXI Warszawskiej Jesieni.

Komponowany był pięć lat (od 1972 do 1976 roku) — a w zestawieniu z innymi utworami, które znam, stanowi szczytowe osiągnięcie tego kompozytora. Zresztą inne jego utwory — z wyjątkiem *Księcia* do słów Machiavellego — nie mają związku z filozofią. A jeśli chodzi o sam pomysł pisania muzyki do tekstów Platona, trzeba zauważyć, że Andriessen nie był pierwszy. Uczynił to m.in. przed nim — w 1918 roku — kompozytor francuski Erik Satie (1866—1925), pisząc dramat muzyczny na głos i orkiestrę pt. *Sokrates*. Utworu tego nie znam i nie potrafię odpowiedzieć na pytanie, w jakiej mierze jest on „portretem muzycznym" Platona, a w jakim Sokratesa.

§ 33. ATEISTYCZNA PERSPEKTYWA NIEŚMIERTELNOŚCI W XIV SYMFONII DYMITRA SZOSTAKOWICZA

Sporządzanie portretów — poetyckich, malarskich i muzycznych — związane jest z pragnieniem utrwalenia tego, co uważamy za godne trwania; z pragnieniem ocalenia czegoś, co bez portretu może pogrążyć się w nicości; z pragnieniem przywołania, zapewnienia i umocnienia czyjejś obecności; z pragnieniem zatriumfowania nad destrukcyjnym działaniem Czasu i Śmierci.

Lęk przed czasem przynoszącym zniszczenie i śmierć doprowadził do personifikacji i deifikacji Czasu, a także — i to jest szczególnie interesujące — do identyfikacji Czasu ze Śmiercią. W wyobrażeniach ludowych w bardzo podobny sposób personifikowano Czas i Śmierć, wyposażając jedną i drugą postać w groźną kosę.

Na zasadniczą różnicę pomiędzy religijnym i świeckim sposobem przeżywania czasu wskazał wybitny filozof polski, Roman Ingarden (1893—1970), pisząc, że „istnieją różne koncepcje, różne doświadczenia czasu [...] Wedle jednego doświadczenia czasu wszystko to, co czasowo istnieje, jest ograniczone tylko do jednego, bezwymiarowo pojętego «teraz», poza którym istnieją dwie jakby przepaści bezwzględnego niebytu. Wedle drugiego doświadczenia natomiast istnieje na swój sposób także to, co przeszłe, i to, co przyszłe. Czas nie jest już mocą, która niszczy byt".

Religijna forma obrony przed destrukcyjnym działaniem Czasu polega na tym, że realnemu życiu, które toczy się w wymiarze czasu, przeciwstawia się urojoną sferę wieczności pozaczasowej i w niej, a nie w „doczesności", umieszcza się sens życia ludzkiego, zarówno sens życia jednostki, jak sens historii.

Wiara w istnienie urojonej sfery „pozaczasowej" i w „byty wieczne", na które czas nie wywiera żadnego wpływu, fundament wiary w jednostkową nieśmiertelność „duszy", służyła jako „pociecha" potrzebna w chwilach lęku przed śmiercią. „Chrystianizm — jak pisze filozof katolicki, Étienne Gilson — wyznaczał człowiekowi cel leżący poza granicami doczesnego życia". A czynił tak dlatego, że wyrastał z poczucia niemożności urzeczywistnienia celów w rzeczywistym życiu doczesnym. Warstwy rządzące były zaś zainteresowane, żeby to poczucie bezsilności umacniać w ma-

sach ludowych. Szerzenie wiary w „ponadczasowość" (będącą jednym z głównych aspektów „nadprzyrodzoności") i troski o pośmiertne losy duszy odwraca uwagę od działalności przeobrażającej rzeczywistość i ośmiesza wysiłki ludzkie zmierzające do przekształcenia i poprawienia świata.

Zgodnie z metodą Maksyma Gorkiego możemy również mitologię i cały świat podań ludowych rozpatrywać jako teren walki ideologicznej, na którym mitom zrodzonym z poczucia bezsilności i bezradności (i utrwalającym to poczucie) przeciwstawiane są antymity o całkowicie odmiennym stosunku do świata i do możliwości podporządkowania go człowiekowi. Tak więc obok tych personifikacji Czasu, w których jawi się on jako siła groźna i wroga człowiekowi, siejąca zniszczenie i śmierć, pojawiają się inne personifikacje Czasu, wyrażające radość z tego, że coś się zaczyna albo coś zostaje szczęśliwie ukończone, i wdzięczność za to wszystko, czym nas Czas obdarza.

Istotnym składnikiem kultury świeckiej są uroczyste obchody okrągłych rocznic lub śmierci wielkich filozofów, poetów, malarzy i kompozytorów. Nie myślimy wtedy wcale o grozie śmierci ani o tym, że przeszłość zapada się w nicość, ponieważ czas, jaki minął od ich śmierci nie jest „czasem utraconym". Lata, które minęły, nie są puste, ponieważ wypełnia je obecność ich dzieł. Czas nie unicestwił ich, ale zachował je dla nas.

Przykładem świeckiego stosunku do czasu może być rada filozofa rzymskiego Seneki. „Jeżeli coś ucieka, musimy to wyprzedzać". Zamiast skarżyć się na to, że czas szybko ucieka i nie można go zatrzymać, spróbujmy naszymi czynami i dziełami wyprzedzać czas, aby to on biegł za nami. Szczególnie cenna była myśl Seneki o tym, że to, co się zdarzyło, przechodzi ze sfery

możliwości do sfery faktów dokonanych, których już nic nie może unicestwić. Wynika stąd, że wbrew potocznemu mniemaniu, które w czasie widziało siłę niszczącą i zabierającą nam nasze dobra, czas jest w rzeczywistości skarbcem, z którego nic nie może zostać zabrane. „Do nas należy czas, który przeminął — powiada Seneka — i nic nie jest lepiej zabezpieczone dla nas niż to, co przeszło".

W świeckiej postawie wobec czasu czas staje się podobny do wielowymiarowej przestrzeni. W przeciwieństwie do świętego Augustyna, który twierdził, że „czas nie ma żadnej rozciągłości" (*nullum habet spatium*), dla kultury świeckiej czas jest olbrzymią „przestrzenią", tym pełniejszą, im bardziej kwitną nauki historyczne, a także im bardziej doskonalą się artystyczne i techniczne sposoby utrwalania tego, co mija (książki, filmy, fotografie, płyty, taśmy, reprodukcje dzieł sztuki). Kiedyś estetycy przeciwstawiali sobie malarstwo i muzykę jako „sztukę w przestrzeni" i „sztukę w czasie", wyrażając żal, że w przeciwieństwie do obrazu, który wisi w muzeum kilka stuleci, koncert „przestaje istnieć" wraz z wygaśnięciem ostatniego dźwięku. Współczesna możliwość utrwalenia koncertu na płycie, taśmie lub magnetowidzie przekreśla wywody dawnej estetyki, a zarazem stanowi model praktyki przeciwdziałającej „przemijaniu" i falsyfikującej twierdzenie, jakoby czasu nie można było „zatrzymać" i podporządkować człowiekowi.

Dla świeckiej postawy wobec czasu służyć może za dewizę to, co powiedział kiedyś wielki renesansowy filozof i wynalazca, Girolamo Cardano (1501—1576): „Czas to moje pole". W przeciwieństwie do świętego Augustyna, dla którego teraźniejszość była krótsza od okamgnienia, a wielka otchłań Nicości, czyli tego, czego jeszcze nie ma, przelewała się szybko

w drugą wielką otchłań Nicości tego, czego już nie ma, dla nas teraźniejszość jest rozległą przestrzenią, którą można wypełnić intensywną działalnością: dziełami sztuki, bohaterskimi czynami, odkryciami i wynalazkami.

Religijnej wierze w urojoną „nieśmiertelność duszy" przeciwstawia się ateistyczna perspektywa rzeczywistej nieśmiertelności myśli ludzkich, które można wyeksterioryzować w dzieła „trwalsze od spiżu" (*aere perennius*). Pisali o tym w starożytności wielcy poeci rzymscy, Owidiusz i Horacy; w okresie Odrodzenia perspektywę tę zarysowali Dolet i Vanini, a w naszych czasach stała się ona treścią XIV symfonii Dymitra Szostakowicza (1906—1975).

Obecność treści filozoficznych w muzyce Szostakowicza nie stanowi, niestety, mojego odkrycia. Istnieje na ten temat olbrzymia literatura. Rodion Szczedrin nazywa Szostakowicza „muzykiem-myślicielem" i pisze o „filozoficznym sensie" XV symfonii, I. Andronikow — o „filozoficznej głębi" jego utworów, M. Wajnberg — o tym, że muzyka Szostakowicza zrosła się wszystkimi korzeniami z filozofią [...] naszych czasów, A. Pietrow — o „filozoficzno-etycznych ideach" wchłoniętych przez tę muzykę, K. Kondraszyn — o tym, że muzyka Szostakowicza jest „wyrazem filozoficznej myśli kompozytora", W. Bobrowski — o „liryczno-filozoficznym" podejściu do tematu w XI kwartecie, S. Słonimski — o XIV symfonii jako „utworze muzyczno-filozoficznym", A. Sznitke — o „filozoficznej liryce" Szostakowicza i „filozoficzno-etycznym ukierunkowaniu jego muzyki", C. Sznejerson — o związkach jego V symfonii z „filozoficzno-etycznym symfonizmem Beethovena, Brahmsa, Czajkowskiego i Mahlera". U nas w książce o Szostakowiczu młody kompozytor

polski, Krzysztof Meyer, pisze o tym, jak Szostakowicz starał się przetworzyć XI tezę Marksa o Feuerbachu w wielki poemat symfoniczny *Od Karola Marksa do naszych dni*.

Wokół utworów Szostakowicza toczyły się namiętne spory. Oprócz tych, których cieszyła obecność myśli filozoficznej w jego utworach, byli tacy, którzy właśnie za to go atakowali (z pozycji „czystej sztuki"), i tacy, którzy w oparciu o pewne aprioryczne założenia idealistycznej estetyki zaprzeczali, jakoby w muzyce mogły tkwić jakiekolwiek treści filozoficzne, a także tacy, którzy z przeciwstawnych, wulgarnie materialistycznych pozycji i z dążenia do podporządkowania muzyki propagandzie politycznej atakowali go za brak treści aktualnie politycznych lub za ich zbytnią nieokreśloność, zarzucając mu „formalizm".

Spośród wymienionych wyżej autorów jedni pisali ogólnie o filozoficznych głębiach całej twórczości Szostakowicza i Beethovena, nazywając — między innymi również dlatego — Szostakowicza „Beethovenem XX wieku", inni ujmowali ten temat bardziej konkretnie, zauważając, że niektóre z jego utworów są bardziej „filozoficzne" od innych. Najbardziej interesujące uwagi o konkretnych treściach filozoficznych kilku utworów Szostakowicza wypowiedzieli Ł. Danilewicz i M. Sokolski, których wyżej nie wymieniłem, ponieważ w swoich wypowiedziach nie użyli słowa „filozofia".

Wielu autorów prac o Szostakowiczu podkreśla jego związki z tradycją, z muzyką rosyjską XIX wieku, w szczególności zaś z muzyką Musorgskiego z utworu *Pieśni i tańce śmierci*, z którego do Szostakowicza — wnuka polskiego powstańca zesłanego na Sybir — docierały dźwięki polskiego chorału *Z dymem pożarów*. Grozę wojny i śmierci ukazywała także ballada Musorgskiego, inspirowana przez znany obraz malarza W. Wie-

rieszczagina (nad trupem poległego żołnierza, „którego martwe oczy zwrócone są ku niebu, gromadzi się żarłoczne ptactwo" — H. Swolkień: *Musorgski*, Kraków 1970, s. 278).

Motyw śmierci fascynował Szostakowicza przez całe życie. Jedną z pierwszych kompozycji Szostakowicza — utworem skomponowanym w 11 roku życia — był *Marsz żałobny pamięci ofiar Rewolucji*. W 50 lat później Szostakowicz napisał *Żałobno-triumfalne preludium pamięci bohaterów Stalingradu* (1967, opus 130), a w dwa lata później — XIV symfonię (1969, opus 135), nazwaną „symfonią śmierci".

W księdze pamiątkowej, wydanej po śmierci Szostakowicza (Moskwa 1976), wybitny polski kompozytor, Krzysztof Penderecki, napisał, że tworząc swój *Tren ofiarom Hiroszimy* stale myślał „o wielkiej mądrości Dymitra Szostakowicza", który wielokrotnie w swoich utworach podejmował problem śmierci.

Uzupełniając tę myśl Pendereckiego należy dodać, że owa „wielka mądrość" Szostakowicza polegała na tym, że swoją muzyką potrafił pokazać coś więcej niż „grozę śmierci" i „strach przed śmiercią". Potrafił pokazać zwycięstwo człowieka nad śmiercią.

Z krótkości życia ludzkiego i z nieuchronności śmierci Szostakowicz wyciąga wniosek, że to jedno jedyne życie, które każdy z nas ma, należy wypełniać najbardziej wartościowymi treściami: życzliwym stosunkiem do innych ludzi, przyjaźnią, pracą społecznie użyteczną, działalnością społeczną, twórczością, aktywnym współudziałem w budowaniu kultury. Chodzi o to — wyjaśnia M. Sokolski — „żeby nawet strach przed śmiercią przekształcić w czynnik stymulujący życie!"

Szostakowicza fascynowała postać przywódcy rewolucji chłopskiej, Stiepana Razina, straconego w 1671

roku. Poświęcił mu poemat symfoniczny pt. *Kaźń Stiepana Razina* (1964, opus 119) z makabryczną sceną rozmowy toczonej przez odrąbaną toporem głowę Razina z katami i z ludem rosyjskim. Finał tego poematu — jak wyjaśnia S. Słonimski — pokazuje „moralne zwycięstwo Razina i jego nieśmiertelne trwanie" w pamięci rosyjskiego ludu.

Częste podejmowanie tematu śmierci wiąże się u Szostakowicza z pragnieniem utrwalenia w muzyce tych, którzy na zawsze odeszli. To również łączy go z Musorgskim, który wstrząśnięty śmiercią swego przyjaciela, malarza Wiktora Hartmana, utrwalił jego akwarele dźwiękami *Obrazków z wystawy*.

„Z ducha Musorgskiego" wywodzi się przede wszystkim XIV symfonia, skomponowana wiosną 1969 r. Mówił o tym sam Szostakowicz w wywiadzie dla „Prawdy":

„Napisałem ją dość szybko. Wynika to z tego, że pomysł tego utworu nosiłem w sobie długo: po raz pierwszy myśl o nim zrodziła się we mnie jeszcze w r. 1962. Był to czas, kiedy orkiestrowałem wokalny cykl Musorgskiego — *Pieśni i tańce śmierci*. Jest to wielkie dzieło, zawsze chyliłem i chylę przed nim głowę [...] Pomyślałem wtedy, czyby nie nabrać śmiałości i nie spróbować kontynuować cyklu Musorgskiego [...]

Bardzo bliskie są mi słowa Mikołaja Ostrowskiego, który powiedział: «Najdroższą rzeczą człowieka jest życie. Ono dane jest raz jeden i trzeba przejść przez nie tak, aby na końcu nie cierpieć z powodu bezcelowo przeżytych lat, aby nie wyrzucać sobie straconej na niczym przeszłości i aby umierając móc stwierdzić, że całe życie i wszystkie siły oddało się najpiękniejszemu — walce o oswobodzenie Ludzkości»" („Prawda" z 25 IV 1969 r., cyt. wg książki K. Meyera: *Szostakowicz*, Kraków 1973, s. 157—158).

Szostakowicz mówił, że myśl o kontynuacji cyklu Musorgskiego zrodziła się z odkrycia, że cykl ten jest zbyt „krótki". Prawdziwa przyczyna tkwiła jednak głębiej. Szostakowicz czuł, że „ostatnie słowo" nie powinno należeć do śmierci. Z okazji pierwszego wydania tej symfonii Szostakowicz dodał „kilka bliższych szczegółów dotyczących problemu śmierci w muzyce: «Proszę zwrócić uwagę na jedną rzecz — u klasyków po najtragiczniejszych epizodach często przychodzi moment rozpogodzenia [...] Wiąże się to z religią, z wiarą w życie zagrobowe [...] Ja natomiast widzę ten problem zgoła inaczej. W mojej symfonii nie ma nic religijnego»" (Ł. Danilewicz: *Nowa symfonia Dymitra Szostakowicza*, cyt. wg książki K. Meyera, s. 158—159).

Centralne miejsce w tej symfonii zajmuje muzyka do tekstu mało znanego poety rosyjskiego z początków XIX wieku, dekabrysty Wilhelma Küchelbeckera (przyjaciela Aleksandra Puszkina). W wierszu tym wyrażona była myśl — ta właśnie, którą już w starożytności można znaleźć u Horacego i Owidiusza — że poeta umiera, ale myśli jego żyją nadal w jego dziełach.

W ten sposób dochodzi do skontrastowania w symfonii dwóch przeciwstawnych wątków. Z jednej strony Szostakowicz pokazuje nieuchronność, moc, przerażającą grozę śmierci, z drugiej — zwycięstwo człowieka nad śmiercią, nieśmiertelność „śmiałych, natchnionych dzieł", wieczne trwanie człowieka w jego dziełach, w sztuce (Ł. Danilewicz: *D. Szostakowicz*, radziecka księga pamiątkowa ku czci Szostakowicza, Moskwa 1976, s. 173).

M. Sokolski wyjaśnia przy tej okazji, jak Szostakowicz rozumiał „ziemską nieśmiertelność" i jaką wagę przywiązywał do tego, aby imię zmarłego człowieka

mogło być wspominane przez ludzi z wdzięcznością za to, że przeżył życie w sposób piękny, dając z siebie jak najwięcej (według księgi pamiątkowej, s. 223).

Kiedy pisze się o muzyce związanej z tekstem lub z filmem, wówczas zachodzi zawsze niebezpieczeństwo,

A. Mazajew: *Dymitr Szostakowicz*

że zamiast wydobywania filozoficznych treści z samej muzyki, wydobywa się te treści z tekstu lub z filmu, a następnie w sposób teoretycznie nieuprawniony przypisuje się te treści muzyce. Dlatego właśnie wielu estetyków neguje istnienie takich treści w samej muzyce i sądzi, że mamy tu do czynienia z rozpowszechnionym złudzeniem. „Kojarzymy" określony fragment muzyki z tym, do czego została ona „dodana", albo

z tym, co zostało do niej „dodane", lecz przecież, niezależnie od tego, jak wielką siłę i trwałość posiadają te skojarzenia, treści znajdują się zawsze „poza muzyką", w tekście albo w filmie, a nie w samej muzyce.

Na zarzuty tego rodzaju można dać odpowiedź, że pomiędzy muzyką a tekstem lub obrazem mogą zachodzić rozmaite powiązania i żadnego rodzaju powiązań nie należy absolutyzować. Oczywiście, zdarza się i tak, że treści i obrazy kojarzone z określonym utworem muzycznym mają charakter dowolny, przypadkowy i nie wynikający z danej muzyki. Zdarza się też, że — muzyka dodawana do tekstów i obrazów — „nie pasuje" do nich i nie pełni funkcji „ilustracyjnej", ale tylko „dekoracyjną". Wreszcie bywa i tak, że muzyka pełni dobrze funkcję „ilustrowania" tekstu lub obrazu, ale ma charakter wtórny i sama od siebie nie wnosi żadnych treści.

Wszystkie tego rodzaju powiązania znajdują się poza właściwym polem naszych rozważań. Jeżeli rozważania te zostały tu podjęte, to tylko dlatego, że istnieją również inne typy powiązań pomiędzy muzyką a tekstem i filmem. Nawet u jednego i tego samego kompozytora możemy mieć do czynienia z różnymi typami powiązań i nawet przy analizowaniu muzyki do określonego filmu można zauważyć, że relacje pomiędzy muzyką a obrazem mogą zmieniać charakter.

W przypadku Szostakowicza istnieje bogaty materiał do analiz, ponieważ skomponował on muzykę do przeszło 40 filmów. Otóż z wypowiedzi reżyserów wynika, że muzyka komponowana przez Szostakowicza nie miała charakteru dekoracyjnego ani czysto ilustracyjnego, ale zawierała swoją własną treść, która „współtworzyła" film. Szczególnie interesujące są wypowiedzi G. Kozincewa, z którym Szostakowicz współpracował przeszło czterdzieści lat, od 1928 do 1970 ro-

ku. Omawiając muzykę Szostakowicza do *Króla Lira*, Kozincew zauważa, że „muzyka nie towarzyszy kadrom, ale je przeobraża" (księga pamiątkowa, s. 121). Bywało tak, że dany fragment filmu był gotowy, a po dodaniu muzyki Szostakowicza cała scena „zmieniała charakter". Szostakowicz nie ilustrował, ale przetwarzał i współtworzył, ponieważ muzyka jego wnosiła do filmu swoje własne treści.

A więc w przypadku utworów Szostakowicza nie mamy do czynienia z wtórnością „beztreściowej" muzyki dodawanej do myśli zawartej w tekście, ale z faktyczną obecnością treści filozoficznych w samej muzyce.

Warto w tym miejscu przypomnieć istotną różnicę pomiędzy Beethovenem a Heglem w poglądach na relację pomiędzy tekstem filozoficznym a muzyką. Kwestię tę obszernie omawiają A. Klimowiecki i W. Seliwanow w niezwykle interesującej rozprawie pt. *Beethoven i Hegel* („Woprosy Tieorii i Estietiki Muzyki", t. 11. Leningrad 1972, s. 131—146). Hegel sądził, że muzyka kończy się (w sensie dochodzenia do ostatecznych granic własnych możliwości wyrazu) tam, gdzie zaczyna się pogłębione, filozoficzne myślenie i wtedy pojawia się potrzeba „słowa" dla konkretyzacji myśli. Beethoven, przeciwnie, przypisywał muzyce zdolność przekazywania całego bogactwa myśli i przekraczania granicy, przed którą zatrzymują się „słowa". Dla Hegla muzyka była szczeblem rozwoju ducha pomiędzy malarstwem a poezją. Literatura stała dla niego wyżej od muzyki, ponieważ była niezbędna do konkretyzacji myśli. Beethoven podjął wysiłek konkretyzowania myśli środkami muzycznymi. Zamiast ułatwiać sobie zadanie uzupełnianiem muzyki przez tekst, Beethoven poszedł w kierunku rozwijania czysto muzycznych środków wyrazu. Dlatego też znaczenia działalności Beethovena nie można redukować do pisania

muzyki. Był on również badaczem możliwości muzyki, badaczem możliwości muzyki w zakresie wyrażania treści filozoficznych.

Z rozważań tych wynika następujący wniosek dotyczący wszelkich portretów: poetyckich, malarskich i muzycznych.

Najlepsze portrety filozofów powstają wtedy, kiedy poeta, malarz, rzeźbiarz czy kompozytor nie ogranicza się do roli dekoratora, ilustratora i kopisty biernie odtwarzającego wygląd filozofa i treści jego filozofii, ale gdy sam staje się filozofem zdolnym do zaproponowania — środkami poetyckimi, malarskimi, rzeźbiarskimi czy muzycznymi — własnej interpretacji danej filozofii.

Portrety takie — będąc arcydziełami poezji, malarstwa, rzeźby i muzyki — są jednocześnie czymś więcej niż tylko dziełami sztuki. Stanowią rzeczywisty wkład do filozofii. Są dziełami filozoficznymi.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Autor tej książki był przez kilkadziesiąt lat historykiem filozofii. Pracę magisterską pisał o filozofii Heraklita. Później napisał kilka książek, m.in. o Grzegorzu z Sanoka, o Koperniku, Brunie i Vaninim, o filozofii włoskiego i francuskiego Odrodzenia, a także o współczesnej filozofii włoskiej.

Od kilku lat w centrum jego zainteresowań znajduje się filozofia kultury. Przez dziesięć lat (1963—1973) kierował Zakładem Historii Filozofii na Uniwersytecie Wrocławskim, od 1973 roku kieruje utworzonym przez siebie Zakładem Filozofii Kultury na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Jego pierwsza książka z filozofii kultury ukazała się w roku 1974 pt. *Człowiek w świecie dzieł*, „czyli o sposobie istnienia ludzi w wytworzonych przez nich przedmiotach, a w szczególności o formach pośmiertnej obecności człowieka w kulturze".

Problematyka *Portretów filozofów* wyrasta w sposób widoczny z obu głównych nurtów zainteresowań autora. Jest jednocześnie pracą z filozofii kultury i z historii filozofii. Skoncentrowana jest na jednym problemie: na formach obecności filozofów w poezji, malarstwie i muzyce.

W zakończeniu powinna być podana odpowiedź na pytanie postawione na początku tej pracy: jakie mogą i powinny być portrety filozofów? W poszczególnych paragrafach było wiele odpowiedzi cząstkowych na to pytanie, więc bez większego trudu mógłbym je tu zebrać i uogólnić, „zamykając" pracę podsumowaniem. Jednakże zanim to uczynię, chciałbym ostrzec czytelnika przed szkodami, jakie może wyrządzić „zakończenie" książki — zwłaszcza takiej jak ta.

Zadaniem tej książki było rozbudzenie zainteresowania czytelników odkrywanymi problemami, wywołanie intelektualnego niepokoju, pobudzenie do samodzielnego analizowania relacji zachodzących pomiędzy określonymi treściami filozoficznymi — charakterystycznymi dla portretowanych myślicieli — a poetyckimi, malarskimi i muzycznymi sposobami ich portretowania. „Zakończenie" — dające pełną i ostateczną odpowiedź na postawione pytania — zniszczyłoby to, co, być może, udało się autorowi wytworzyć, gasiłoby niepokój intelektualny czytelników i wypełniało sobą tę przestrzeń, która miała być wypełniona ich własną aktywnością myślową. W filozofii od „dzieła zamkniętego", dającego odpowiedzi, lepsze jest „dzieło otwarte", wciągające czytelnika do pracy nad samodzielnym rozwiązywaniem odkrywanych problemów.

Trzeba więc znaleźć taką formę „podsumowania", która nie będzie „zamykać", lecz „otwierać". Zamiast pouczać czytelników z wyżyn katedry i narzucać im własne upodobania, chciałbym w tym „podsumowaniu" skoncentrować się nie tyle na prezentowaniu wyników własnych badań i powtarzaniu własnych ocen, co na pokazaniu czytelnikom, ile w tej dziedzinie jest jeszcze do zrobienia i jakie perspektywy otwiera ta książka przed każdym z czytelników.

Dla większej przejrzystości wszystkie myśli — „zamykające" tę książkę, lecz „otwierające" nowe obszary dla aktywności czytelników — zostały ponumerowane.

1

Pierwszym warunkiem wkroczenia na obszar problematyki portretów filozofów jest autentyczne zainteresowanie filozofią. Kogo nie interesują dzieła filozofów, kto nie odczuwa żadnej potrzeby zapoznania się z ich myślami, ten nie ma żadnego prawa do wypowiadania się na temat wartości ich portretów, a tym bardziej nie powinien się brać do portretowania filozofów.

To, co będzie powiedziane dalej, adresowane jest więc wyłącznie do tych osób, które — od czasu do czasu — z własnej wewnętrznej potrzeby sięgają po książki filozoficzne, żeby „spotkać się" z filozofem i poznać jego myśli.

2

Drugim warunkiem wkroczenia na ten obszar jest pojawienie się potrzeby posiadania portretu filozofa. Dopóki taka potrzeba nie pojawi się, rozważania o wartości portretów są zawieszone w próżni. Nie można bowiem sensownie odpowiedzieć na pytanie, czy dany portret odpowiada potrzebie „zobaczenia", „oglądania" i „usłyszenia", jeśli się takiej potrzeby nie odczuwa.

3

Trzecim warunkiem wkroczenia na ten obszar — a ściślej na trzy obszary — jest autentyczne zainteresowanie poezją, sztukami plastycznymi i muzyką. Dopóki nie pojawi się potrzeba czytania wierszy, ogląda-

nia obrazów i posągów, słuchania utworów muzycznych, nie warto podejmować dyskusji nad ich wartością.

4

Czwartym warunkiem jest posiadanie materiału do porównań. Wiadomo więc, że zacząć trzeba od zbierania portretów. (zob. aneks na s. 386—388).

5

Przed przystąpieniem do oceny wartości poszczególnych wierszy, obrazów i utworów muzycznych należałoby zapoznać się z pracami teoretycznymi o poezji, malarstwie i muzyce. Rzeczą szczególnie ważną jest, żeby to były prace różnych autorów, ujmujących tę problematykę z wielu różnych punktów widzenia. W przeciwnym razie grozi nam niebezpieczeństwo podejścia jednostronnego, uznania osobistych upodobań jakiegoś autora za obiektywne kryteria oceny i przyswojenia sobie postawy nietolerancyjnej (na przykład w stosunku do malarstwa Matejki albo do współczesnej muzyki awangardowej).

Dzięki pracom z dziedziny estetyki i historii sztuki uczymy się zauważać piękno arcydzieł poezji, malarstwa i muzyki dawnych epok. Nie ma natomiast takich podręczników, które wytwarzałyby w czytelnikach postawę życzliwego zainteresowania tymi dziełami, które powstają obecnie lub powstaną za lat pięć, dziesięć, dwadzieścia — nie stosując się do tradycyjnych kanonów piękna, lecz przynosząc w sobie nowe zasady, według których zostały skomponowane.

6

Autor tej pracy był zmuszony — przez sam temat i przez limit stron — do ciągłego dokonywania selekcji, do wybierania i prezentowania czytelnikom tych utworów, które, jego zdaniem, były pod jakimś względem bardziej wartościowe lub bardziej charakterystyczne od innych, pominiętych w tej pracy. Na sposób dokonywania selekcji wpłynęły, być może, w jakiejś mierze jego własne upodobania estetyczne, których przecież nie zamierza nikomu narzucać. Czytelnikowi wolno nie podzielać tych upodobań; to, co podoba się autorowi, może nie podobać się jakiejś grupie czytelników i odwrotnie, w tym, co autor pominął lub odrzucił, mogą odnaleźć jakieś nie zauważone przez niego wartości.

Warto jednak postarać się, aby w tych sprawach nie decydowały wyłącznie osobiste upodobania. Warto podyskutować nad kryteriami oceny.

7

Przy ocenianiu poszczególnych dzieł łatwo o nieporozumienie wynikające z nie dość precyzyjnego odróżniania czterech następujących stwierdzeń: „to mi się podoba", „to lubię", „to jest dobre" „to jest dobry portret". Oczywiście może się tak zdarzyć, że wszystkie cztery stwierdzenia odnosimy do jednego i tego samego dzieła, ale znacznie częściej jest tak, że tylko jedno z tych określeń byłoby w stosunku do danego dzieła właściwe i wtedy należałoby mówić: „Wiem, że to jest dobre, ale ja tego nie lubię", albo: „Wiem, że to jest dobre, ale mnie bardziej podoba się coś innego". Najważniejsze jest odróżnianie wartości artystycznej dzieła od kwestii, czy jest ono „dobrym portretem". W tej książce zajmowaliśmy się tylko tą ostatnią kwestią. Wynikiem tego było postawienie na jednej płaszczyź-

nie arcydzieł poezji, malarstwa i muzyki z przeciętnymi i lichymi wierszami, rysunkami, obrazami.

W rezultacie zdarzało się, że jakiś utwór będący niewątpliwym arcydziełem okazywał się jednocześnie chybionym portretem. I odwrotnie, wśród utworów nie będących arcydziełami wyławialiśmy czasem „dobre portrety".

8

Inną okazją do nieporozumień bywa brak umiejętności wyodrębnienia poszczególnych warstw dzieła. A tymczasem nawet w największych arcydziełach wartość różnych warstw nie jest jednakowa i znakomite osiągnięcia w jednej warstwie dzieła chodzą w parze z nie najwyższą jakością innych warstw.

W przypadku skrajnych rozbieżności w ocenach jednego i tego samego dzieła ze strony dwóch różnych ludzi, środowisk i całych okresów historycznych zdarza się, że mają one swoje źródło w tym, że za podstawę oceny bierze się jakąś inną warstwę.

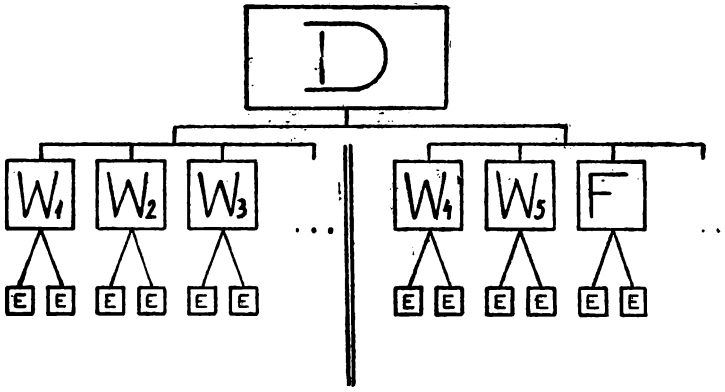
Szczególnie wyraźnie wystąpiło to w jałowych sporach o wartość obrazów Jana Matejki. Bezkrytyczni wielbiciele z jednej strony a zacietrzewieni krytycy z drugiej brali za podstawę ocen inne warstwy tych samych dzieł; dla jednych najważniejszą warstwą była warstwa treściowa, interpretacja dziejów Polski i realistyczne portrety, dla drugich podstawę oceny stanowiły wartości „czysto malarskie", tradycyjne zestawianie barw uznane za anachronizm w okresie kolorystycznych eksperymentów impresjonizmu.

9

Spróbujmy przedstawić tu najbardziej uniwersalny model wielowarstwowej struktury każdego dzieła

sztuki (wiersza, obrazu, rzeźby, utworu muzycznego). Każde z tych dzieł zawiera dwa rodzaje warstw (z jednej strony warstwy czysto poetyckie, czysto malarskie lub czysto muzyczne, z drugiej strony — pozostałe warstwy, do których m.in. należy „tytuł", „program", warstwy należące do innych dziedzin sztuki oraz ta warstwa, która w tej książce była przedmiotem naszego szczególnego zainteresowania, mianowicie warstwa „filozoficzna"). Każda warstwa jest mniej lub bardziej wewnętrznie zróżnicowana (np. w warstwie „czysto muzycznej" dźwięki o różnej wysokości, głośności, długości trwania i barwie, w warstwie „czysto malarskiej" różne kolory, światła i cienie, kreski grube i cienkie, pionowe, poziome i skośne itd.).

Na podanym niżej rysunku litera D oznacza dzieło, litera W — warstwę, litera F — warstwę „filozoficzną", litera E — elementy danej warstwy, natomiast kreska pionowa oddziela od siebie warstwy uważane za „właściwe" (w jednym przypadku będą to warstwy czysto poetyckie, w drugim czysto malarskie, w trze-



warstwy „właściwe" warstwy „dodane"

Uniwersalny model wielowarstwowego dzieła sztuki. Jedną z warstw „dodanych" jest „warstwa filozoficzna" (F).

cim — czysto muzyczne) znajdujące się z lewej strony od pozostałych warstw, które są „dodane" (po prawej stronie).

Każdy twórca (poeta, malarz, muzyk) ma prawo do wyboru warstw, z których buduje swoje dzieło. W szczególności może:

a) zbudować dzieło „jednowarstwowe",

b) zbudować dzieło wyłącznie z „warstw właściwych",

c) zbudować dzieło z dowolnej liczby warstw „właściwych" i warstw „dodanych", a więc np. zbudować dzieło z „warstwą filozoficzną" lub bez takiej warstwy.

Zdaniem autora tej książki (ale twórcy i czytelnicy mogą tego zdania nie podzielać) najwięcej możliwości daje twórcy utwór złożony z maksymalnej liczby warstw, a najbardziej interesujące są te dzieła, które oprócz warstw „właściwych" zawierają — wśród warstw „dodanych" — również bogatą i zróżnicowaną „warstwę filozoficzną".

Powtarzam, twórca ma prawo zbudowania dzieła bez „warstwy filozoficznej", ale jeśli decyduje się na włączenie tej warstwy, wówczas dzieło to nie może być oceniane wyłącznie z estetycznego punktu widzenia, ale powinno być oceniane również przez filozofów i historyków filozofii z punktu widzenia wartości zawartych w nim treści filozoficznych.

10

W tym miejscu warto w nowy sposób zdefiniować pojęcie „sztuki programowej" (w szczególności „muzyki programowej", ale także programowej poezji i programowego malarstwa).

Przyznaliśmy twórcom swobodę tworzenia utworów „bezprogramowych" (np. malarstwa abstrakcyjnego

lub muzyki złożonej wyłącznie z warstw muzycznych i nie sugerującej żadnych skojarzeń). Należy jednak pamiętać, że posiadają oni również takie samo prawo do tworzenia utworów „programowych". Kwestia, jakie utwory zechcą tworzyć, jest sprawą ich osobistych uzdolnień i upodobań.

Przez utwór „programowy" rozumieć będziemy taki utwór, w którym zostało zaprogramowane to, o czym odbiorcy mają myśleć (lub co mają odczuwać) w toku odbierania („słuchania" lub „oglądania") danego utworu.

Powtarzam, że twórcy pozostawia się tu pełną swobodę: jeśli chce, może — przy pomocy tytułu, motta, wstępu, objaśnienia i innych wskazówek — „zaprogramować" to, o czym ma myśleć odbiorca wówczas, kiedy czyta jego wiersz, ogląda jego obraz albo słucha jego kompozycji; jeśli nie chce, może nawet wyraźnie oświadczyć, że to, o czym będą myśleć odbiorcy jego utworu, jest dla niego sprawą całkowicie obojętną.

Z drugiej strony, podobną swobodę pozostawiam odbiorcom, zdając sobie sprawę, że jest to sprawa kontrowersyjna, bo na ogół odbiorców zobowiązuje się do respektowania intencji twórców. Sądzę więc, że jeśli twórca uważa swój utwór za „programowy" i proponuje odbiorcom, aby w czasie odbioru myśleli o tym, co (i w taki sposób, jak) zostało przez niego zaprogramowane, to odbiorca może tę propozycję przyjąć lub odrzucić. Odrzucenie tej propozycji oznacza, że na przykład oglądając obraz o tematyce historycznej będzie zwracał uwagę wyłącznie na malarskie warstwy tego obrazu, zupełnie nie interesując się tym, jaki moment historyczny i jakie postacie obraz ten wyobraża, a słuchając kompozycji programowej będzie zwracał uwagę wyłącznie na warstwy czysto muzyczne, nie myśląc wcale o tym, co zostało

przez kompozytora zaprogramowane tytułem i objaśnieniami. I odwrotnie, nikt nie może zabronić odbiorcy, żeby w czasie oglądania obrazów czy słuchania utworów muzycznych funkcjonował jego rozum, wzbogacający odbiór dzieła sztuki o dodawaną przez odbiorcę „warstwę myślową".

W naszym konkretnym przypadku wszystkie utwory poetyckie, malarskie i muzyczne, które w tytułach mają nazwiska filozofów, należy traktować jako utwory programowe w tym sensie, że zawierają one propozycję, aby odbiorca — czytając te wiersze, oglądając te obrazy, słuchając tych kompozycji — myślał o określonych filozofach i o określonych treściach ich filozofii.

Jeżeli twórca wysuwa taką propozycję, a odbiorca ją przyjmuje, wówczas może i powinien wkroczyć filozof jako najbardziej kompetentny ekspert od oceny tego rodzaju „portretów filozofów".

11

Wkraczając na teren oceny tych dzieł sztuki, które ze względu na swoje tytuły funkcjonują jako „portrety filozofów", filozof może podać kryteria, na podstawie których określone dzieła powinny być uznane za „złe portrety". W szczególności należy wyróżnić trzy podstawowe grupy „złych portretów":

a) „złym portretem" filozofa jest każdy taki wiersz, obraz lub utwór muzyczny, który nie ma żadnego związku z treścią dzieł portretowanego filozofa;

b) „złym portretem" filozofa jest każde takie dzieło, które spłyca myśli portretowanego, wulgaryzuje je, banalizuje, przekręca, ujawniając ignorancję twórcy, który nie zna podstawowych tekstów danego filozofa bądź przeczytał je, lecz ich nie zrozumiał lub zrozumiał je źle;

c) „złym portretem" filozofa jest każde takie dzieło, które powtarza to, co już wiemy, nie wnosząc od siebie nic nowego.

Te „złe portrety" mogą być dziełami wybitnych twórców i ze względu na inne warstwy (czysto poetyckie, czysto malarskie, czysto muzyczne) mogą uchodzić za znakomite dzieła sztuki. W takich przypadkach szczególnie łatwo o nieporozumienia. Rację bowiem będą mieli zarówno ci, którzy twierdzą, że jest to dzieło znakomite, jak i filozof, który stwierdzi, że jest to „zły portret". Za tą rozbieżnością ocen czaić się będzie z jednej strony podejrzenie, że filozof ma „zły smak" i nie jest dostatecznie kompetentny, aby oceniać utwory poetyckie, malarskie i muzyczne, a z drugiej strony absolutna pewność filozofa, że osoby uważające „zły portret" za znakomite dzieło nie mają odpowiednich kompetencji do oceny „filozoficznej warstwy" danego dzieła.

12

Jakim warunkom musi zatem odpowiadać „dobry portret" filozofa? Z tego, co zostało powiedziane wyżej, wynika, że przede wszystkim musi spełniać dwa warunki:

a) utwór (poetycki, malarski, muzyczny) musi ujawniać dobrą znajomość dzieł portretowanego filozofa,

b) myśli filozofa nie mogą w tym utworze zostać spłycone, ale przeciwnie, powinny zostać pogłębione; utwór musi wnosić coś nowego, odkrywczego, powiększając naszą wiedzę o danym filozofie — najlepiej przez wpisanie go w nowe konteksty, odsłaniając nowe relacje.

Z tego punktu widzenia sądzę, że dobry malarski portret filozofa nie powinien pokazywać wyłącznie je-

go twarzy (choć osobiście bardzo „lubię" takie portrety i wiele spośród nich naprawdę mi się „podoba"), ale raczej wpisywać całą postać w określoną sytuację, ukazując filozofa w związkach łączących go z innymi ludźmi i rzeczami. Z samej twarzy można co najwyżej wyczytać, że jest to twarz człowieka myślącego, ale bez stroju, tła, innych ludzi i rzeczy, staje się ona twarzą wyrwaną z kontekstu społeczno-historycznego, a ukazana „na tej twarzy" myśl staje się myślą pozaczasową bez żadnej konkretnej treści. Tego rodzaju „portrety" są jednak mimo wszystko pożyteczne, bo to, czego nie uczynił malarz, może zostać uczynione przez odbiorcę.

Wklejając taki portret do książki z tekstem danego filozofa albo umieszczając pod takim portretem jakiś fragment tekstu danego filozofa, wpisujemy portret w kontekst, który natychmiast nasyca go konkretnym znaczeniem, konkretnymi filozoficznymi treściami.

13

Znaczenie kulturalne „dobrych portretów" filozofów polega na tym, że zaspokajają naszą potrzebę posiadania poetyckich, malarskich i muzycznych portretów tych ludzi, którzy zafascynowali nas swoimi myślami, i pogłębiają naszą wiedzę o tych filozofach, odsłaniając jakiś aspekt, jakąś relację, jakąś wartość przedtem nie zauważaną.

Dla historyka filozofii istnienie takich portretów odkrywa prócz tego taki aspekt działalności filozoficznej, którego nie dałoby się w żaden sposób wykryć bez istnienia owych portretów. Chodzi o rzecz następującą:

Istnieje oczywiście wiele przyczyn, dla których powstają portrety filozofów, należą do nich m.in. dzia-

łania podejmowane przez „mecenat", czyli osoby i instytucje zamawiające u artystów dzieła na określone tematy. Inną przyczyną podejmowania określonych tematów jest moda. Łatwo zauważyć, że jeśli jakiś temat zostanie przez kogoś podjęty, to w krótkim czasie podejmie go kilka lub kilkanaście innych osób. Ale poza tego rodzaju przyczynami istnieją również takie, które obiektywnie tkwią w samym temacie Wysuwam więc w tej pracy następującą hipotezę, że jedną z przyczyn rzucającej się w oczy dysproporcji pomiędzy światem filozofów i dzieł filozoficznych z jednej strony a „światem portretów" (do którego jedni filozofowie trafiają znacznie częściej od innych, a jeszcze inni nie trafiają wcale) jest obiektywne zróżnicowanie filozofów i tekstów filozoficznych pod względem tkwiącej w nich — większej lub mniejszej — siły pobudzania wyobraźni twórców do sporządzania portretów.

Dzięki temu żyjący w naszych czasach historyk filozofii wie o Heraklicie, Parmenidesie, Empedoklesie, Anaksagorasie itd. coś takiego, czego nie mogli wiedzieć ich współcześni, mianowicie to, że w niektórych filozofach tkwi potężna siła fascynująca twórców, siła, która sprawia, że jeszcze po dwudziestu kilku stuleciach, w innych krajach i w innych ustrojach społecznych poeci, malarze i muzycy muszą o nich pisać wiersze, rysować ich wizerunki i umieszczać ich imiona w tytułach awangardowych utworów muzycznych.

14

Najważniejszą sprawą jest jednak samodzielna aktywność odbiorcy, którego dalszy rozwój kultury powinien postawić na pozycjach równorzędnych z twórcą. W ten sposób swobodzie twórcy mają-

cego prawo budować dzieło sztuki z dowolnej liczby warstw powinno odpowiadać przyznane odbiorcy prawo do indywidualnego sposobu odbierania dzieła, a więc do:

a) wyboru tych warstw, na których zamierza w czasie odbioru koncentrować własną uwagę;

b) pomijania tych warstw dzieła, które uważa za nieistotne;

c) uzupełniania dzieła takimi warstwami, których dane dzieło nie posiadało;

d) dowolnego modyfikowania poszczególnych warstw.

e) wymiany poszczególnych warstw na inne.

Inaczej mówiąc, w książce tej zachęca się czytelnika, aby każde dzieło sztuki uważał za pole przekształcalne, które może być inne, niż jest. Należy wykształcić w sobie przyzwyczajenie do ujmowania każdej rzeczy z punktu widzenia możliwości jej zmodyfikowania, poprawienia, ulepszenia.

W szczególności dotyczy to portretów filozofów. Czytelników tej książki zachęca się nie tylko do zbierania, badania i oceny istniejących portretów, ale — jeśli zdobędą odpowiednie kompetencje — także i przede wszystkim do rozpatrywania każdego portretu pod kątem jego możliwości stania się innym, lepszym, niż jest. Tego rodzaju postawa powinna zwłaszcza cechować tych poetów, malarzy i muzyków, którzy sami zamierzają wytwarzać poetyckie, malarskie i dźwiękowe portrety filozofów. W czasie „odbioru" portretów filozofów wykonanych przez innych twórców powinni zawsze stawiać sobie pytanie: czy i w jaki sposób można by to zadanie rozwiązać inaczej i lepiej? Spotkania z dziełami innych twórców powinny zawsze pobudzać do szlachetnego współzawodnictwa.

Dotyczy to także *Portretów filozofów*, czyli tej książki. Czytelnika zachęca się do zajęcia postawy aktywnej, do czytania tego tekstu — przez cały czas — pod kątem możliwości wprowadzania w nim zmian. W każdym momencie obcowania z tym tekstem czytelnik powinien zadawać sobie pytanie: Czy gdybym to ja był autorem tej książki, pozostawiłbym dany fragment bez żadnych zmian, czy też bym go usunął, skrócił, rozbudował, poprawił, pogłębił, wzbogacił?

Jeżeli znajdą się tacy czytelnicy, którym książka ta pomoże do wykształcenia w sobie takiej właśnie postawy wobec czytanych książek, oglądanych obrazów, słuchanych dzieł muzycznych, to oznaczać to będzie, że zadanie postawione sobie przez autora zostało zrealizowane. Bo nie chodziło w niej tylko o to, żeby poinformować czytelników o portretach zebranych przez autora, lecz także i przede wszystkim o to, aby przyczynić się do rozpowszechnienia właściwej postawy wobec portretów i wszelkich dzieł sztuki.

Lublin, grudzień 1976 — październik 1977

ANEKS

Dla czytelników, którzy chcieliby otrzymać jakieś praktyczne wskazówki dotyczące zbierania portretów, podaję następujące propozycje:

a) należy zbierać portrety tylko tych myślicieli, o których coś wiemy i których myśli nas zainteresowały, żeby nie „zaśmiecać" własnego zbioru materiałami niepotrzebnymi; jeżeli jednak „wpada nam w ręce" jakiś piękny portret takiego filozofa, o którym dotąd nie słyszeliśmy, a byłoby nam żal go „wyrzucić", to można go umieścić w „materiałach rezerwowych", z których ewentualnie przeniesiemy go kiedyś do właściwego zbioru, jeśli po zapoznaniu się z myślami tego filozofa dojdziemy do przekonania, że „potrzebny" jest nam jego portret;

b) po sporządzeniu listy myślicieli, których portrety będziemy zbierać, należy zastanowić się, czy zbieramy „wszystko", czy też portrety określonego rodzaju, na przykład: czy tylko wiersze o filozofach, czy również poematy, dramaty i powieści; czy tylko sztychy i rysunki, czy również obrazy, witraże, posągi, medale, znaczki pocztowe; czy tylko oryginały, czy również reprodukcje; czy tylko płyty i taśmy, czy również nuty i partytury; możliwości jest bardzo wiele, a wśród nich można wybrać i taką, że zbieramy wszelkie możliwe portrety tylko jednego myśliciela — tego, który nas najbardziej fascynuje — a jeśli chodzi o pozostałych myślicieli, nastawiamy się na zbiór jednolity pod względem formy (na przykład tylko pocztówki albo tylko znaczki pocztowe nie stemplowane, albo tylko reprodukcje fotograficzne znormalizowanego formatu, np. 9,5×14,5 cm albo 30×40 cm, albo tylko krótkie wiersze o maksymalnej długości 20 linijek);

c) zbieranie może mieć charakter indywidualny lub zespołowy; zaletą zbierania zespołowego jest możliwość zebrania znacznie większej liczby portretów i natychmiastowej wymiany poglądów na temat tego, co zostało zebrane; prócz tego zespół dysponuje zwykle większymi środkami finansowymi i większymi pomieszczeniami (na przykład magazynami i salami wystawowymi) i wtedy może sobie pozwolić na zakup oryginalnych rzeźb i obrazów o rozmiarach uniemożliwiających umieszczenie ich w prywatnym mieszkaniu; zaletą zbierania indywidualnego jest możliwość nadania całej kolekcji wyraźnego piętna własnych zainteresowań i upodobań; warto też wiedzieć, że wartość kolekcji nie zależy wyłącznie od wysokości nakładów finansowych; kolekcja złożona z samych reprodukcji fotograficznych, wycinków z czasopism i ręcznie przepisanych tekstów może być kilka tysięcy razy „tańsza" od zbioru obrazów zakupionych przez jakiegoś milionera, a mimo to może być znacznie bardziej interesująca i wartościowa, jeśli dany zbieracz góruje nad owym milionerem znajomością filozofii, poezji, malarstwa i muzyki i jeśli jego zbiór nie ma charakteru przypadkowego, ale stanowi organiczną całość zharmonizowaną z indywidualnymi zainteresowaniami zbieracza i podporządkowaną jakiejś jednej niebanalnej koncepcji;

d) w „zbiorze właściwym" należy umieszczać tylko wartościowe eksponaty; liche wiersze i liche rysunki lepiej usunąć albo przenieść do „materiałów rezerwowych"; wartość kolekcji nie zależy od liczby eksponatów; wyższą wartość ma nieliczna kolekcja dobrych portretów od wielokrotnie liczniejszego zbioru, w którym dobre portrety giną w masie lichych;

e) zbiór jednolity pod względem formy można i warto rozszerzyć o „eksponaty zastępcze" i „odsyłacze"; pojęcia te wyjaśnię na kilku przykładach; oto mam przed sobą zbiór znaczków pocztowych nie stemplowanych z portretami takich myślicieli, jak Bacon, Campanella, Comte, Croce, Darwin, Einstein, Engels, Franklin, Galileusz, Goethe, Grzegorz z Sanoka, Hegel, Heraklit, Kant, Kartezjusz, Kepler, Kołłątaj, Komensky, Kopernik, Krzywicki, Leibniz, Lenin, Lessing, Libelt, Luter, Łomonosow, Łunaczarski, Machiavelli, Malinowski, Marchlewski, Marks, Mazzini, Mehring, Mendelejew, Mickiewicz, Newton, Pannonius, Pascal, Petrycy, Pico della Mirandola, Schiller, Skłodowska-Curie, Jan i Jędrzej Śnia-

decey, Świętochowski, Torricelli, Vico, Zamenhof, a z katalogów wiadomo mi o istnieniu znaczków z portretami takich myślicieli, których nie mam, na przykład Arystotelesa i Schopenhauera; na znaczki takie należy zostawić pustę miejsce, które tymczasowo może być wypełnione opisem brakującego znaczka i odsyłaczem do katalogu — albo wyciętą ze starego katalogu reprodukcją; inny przykład — mam teczkę z przepisanymi na maszynie wierszami o filozofach, ale prócz tego mam wiele książek, w których znajdują się inne wiersze o filozofach; jeśli książki te są pod ręką, można zaoszczędzić sobie trudu przepisywania wierszy, włączając do zbioru — jako „eksponat zastępczy" — kartkę z informacją, że dany wiersz, stanowiący integralną część kolekcji, znajduje się w takiej a takiej książce na takiej a takiej stronie; to samo dotyczy książek ilustrowanych portretami filozofów; nie należy tych książek niszczyć przez wyrywanie ilustracji, skoro w teczce z portretami można — we właściwym miejscu — wstawić informację, że ilustracja ta znajduje się w książce; od tego, co znajduje się „pod ręką", można przejść do tego, co znajduje się „blisko", na przykład w tym samym mieście, a więc do zbioru pocztówek z pomnikami dołączyć odsyłacze do tych pomników, które w każdej chwili można sobie obejrzeć ze wszystkich stron, a do zbioru reprodukcji obrazów dołączyć odsyłacze do tych obrazów, które znajdują się w miejscowym muzeum;

f) ostatnia uwaga dotyczy sposobu opracowania eksponatów; nie wystarczy zwykłe zebranie wierszy o filozofach, trzeba zapisać imię i nazwisko autora, datę powstania wiersza i źródło, z którego tekst został przepisany (przy wycinkach — nazwę czasopisma, numer i datę), podobnie jeśli chodzi o reprodukcje ilustracji i utwory muzyczne nagrane na taśmę (w tym ostatnim przypadku — oprócz imienia i nazwiska kompozytora, dokładnego tytułu, daty powstania należy zanotować dane o wykonawcach, instrumentach oraz miejscu i dacie wykonania). Bez takiego opracowania każdego eksponatu nawet największa kolekcja nie ma wartości; natomiast wartość jej poważnie wzrasta, jeżeli elementarne dane zostały ustalone i zapisane w sposób bezbłędny, czytelny i piękny, a także jeśli oprócz tych elementarnych danych opracowanie zawiera istotne informacje dodatkowe (na przykład wypisy źródłowe o interesujących okolicznościach powstania danego portretu) i własne uwagi.

Nowicki Andrzej: *Teksty filozoficzne z punktu widzenia ich przekształcalności*, „Studia Filozoficzne", 1975, nr 12 (121), s. 77—90.

do § 6.

Nowicki Andrzej: *Poezja i muzyka bez mitów i magii, czyli o roztapianiu religii w poezji i w muzyce*, „Euhemer", Warszawa 1976, nr 3 (101), s. 3—17. (O wielowarstwowości dzieła muzycznego, s. 6—11).

DO CZĘŚCI I.

do § 8.

Laertios Diogenes: *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, Warszawa 1968.

do § 9.

Lucretius Carus Titus: *O naturze wszechrzeczy*, Warszawa 1957.
Giancotti Francesco: *Il preludio di Lucrezio*, Messina 1959.
Nowicki Andrzej: *O symbolach mitologicznych Lukrecjusza*, „Euhemer", 1960, nr 3 (16), s. 70—72.

do § 10.

Callimachi Philippi: *Vita et mores Gregorii Sanocei*, Warszawa 1963 (tekst łaciński i przekład polski).
Nowicki Andrzej: *Grzegorz z Sanoka*, Warszawa 1958.
Nowicki Andrzej: *Filozofia kultury Grzegorza z Sanoka*, „Argumenty", Warszawa 1977, nr 5 (973), s. 13.

do § 11.

Starowolski Szymon: *Scriptorum Polonicorum Hecatontas*, Venetiis 1627; *Setnik pisarzów polskich*, Kraków 1970 (przekład polski).
Szydłowski Piotr: *Między Renesansem a kontrreformacją. Poglądy filozoficzne Szymona Starowolskiego (1588—1656)*, Warszawa—Kraków 1978.

do § 12.

Imperiale Giovanni: *Musaeum Historicum sive de viris doctrina illustribus*, Venetiis 1640.

Nowicki Andrzej: *Giovanni Imperiale (1596—1670), jego „Muzea" i „Noce"*, Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej", Warszawa 1969, t. 15, s. 145—158.

do § 13.

Obroty słów serdecznych. Antologia poezji o Mikołaju Koperniku, Warszawa 1974.

do § 15.

Brzostowska Janina: *Giordano Bruno*, Warszawa 1953.
Nowicki Andrzej: *Bruno i Vanini w świecie poezji, dramatu i muzyki*, „Euhemer", 1970, nr 2 (76), s. 55—58.
Nowicki Andrzej: *Giordano Bruno nella patria di Copernico*, Wrocław 1972.

do § 16.

Nowicki Andrzej: *Sulla fortuna letteraria di Giulio Cesare Vanini [w:] Studi di Storia Pugliese in onore di Nicola Vacca*, Galatina 1971, s. 351—355.

do § 17.

Cunitia Maria: *Urania propitia*, Bicini Silesiorum 1650.

do § 18.

Martins Fontes Joaquim: *Nos jardins de Auguste Comte*, Rio de Janeiro 1938.
Skrzypek Marian: *Pozytywistyczny kult ludzkości*, „Euhemer", 1961, nr 3 (22), s. 23—43.

DO CZĘŚCI II.

Matthews Kenneth: *British Philosophers*, London 1943.
Schefold Karl: *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel 1943.
Strobach Wolfgang: *Liebe zum Wissen*. 24 Farbtafeln, Wien 1957.

do § 19.

Platon: *Charmides, Eutyfron, Fajdros, Fedon, Gorgiasz, Hippiasz Mniejszy, Hippiasz Większy, Ijon, Kriton, Laches, Lyzis, Menon, Obrona, Państwo, Protagoras, Teajtet, Uczta* i inne dialogi w przekładzie Władysława Witwickiego.

Nowicki Andrzej: *Sokrates na rysunkach Władysława Witwickiego*, „Meander", 1977, nr 7—8, s. 289—306.

do § 20.

Gorfunkel Aleksander Ch.: *Ot „Torżestwa Fomy" k „Afinskoj szkole", Filosofskije problemy kultury Wozrożdienija* [w:] *Istorija filosofii i woprosy kultury*, Moskwa 1975, s. 131—166.

Buyno-Arctowa Maria: *Grześ z Sanoka* (podług J. I. Kraszewskiego), ilustrował Antoni Gawiński, wyd. 5, Warszawa 1949.

Lisowa Eleonora: *Wilhelm Leopolski (1830—1892)*, Wrocław 1964.

Nowicki Andrzej: *Boginie Sebastiana Klonowica*, „Euhemer", 1978, nr 1 (107), s. 3—14.

do § 23.

Brzostowska Janina: *Giordano Bruno* (z ilustracjami Marii Hiszpańskiej-Neumann), Warszawa 1953.

Gennaro Emanuele: *Nascita della pittura filosofica*, Genova 1958.

Manzi Pietro: *Cronistoria di un monumento. Giordano Bruno a Roma in Campo de'Fiori*, Nola 1963 (z 14 ilustracjami).

Nowicki Andrzej: *Rozstrzygnięcie sporu o serię starych rycin. Odkrycie proweniencji sztychów z Vaninim, Brunem i Campanellą*, „Euhemer", 1965, nr 3 (46), s. 3—8.

Owen John: *The Skeptics of the Italian Renaissance*, wyd. 3, London 1908, s. 253—257.

do § 24.

Nowicki Andrzej: *Centralne kategorie filozofii Vaniniego*, Warszawa 1970; *Ikonografia Vaniniego*, s. 274—283 (z 13 ilustracjami).

Nowicki Andrzej: *Giulio Cesare Vanini (1585—1619) la sua filosofia dell'uomo e delle opere umane*, Wrocław 1968.
Nowicki Andrzej: *Ostatnia noc Vaniniego*, Katowice 1976 (z ilustracjami).

do § 25.

Firpo Luigi: *L'iconografia di Tommaso Campanella*, Firenze 1964 (z 67 ilustracjami).

do § 26.

Mackonis Jonas: *Taigi, dievo nera*, „Jaunimo Gretos", Wilno 1964, nr 3 (232), s. 26.
Nowicki Andrzej: *Profili scelti di pensatori polacchi. Grzegorz z Sanoka, Kazimierz Łyszczyński, Jan Matejko*, „Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche", Napoli 1973, vol. LXXXIV, s. 211—243.
Nowicki Andrzej: *Wykłady o krytyce religii w Polsce*, Warszawa 1965 (o Łyszczyńskim — s. 51—68).

do § 27.

Nowicki Andrzej: *Bruno w Polsce. Od Keckermanna do Heweliusza (lata 1599—1668)*, „Euhemer", 1969, nr 1—2 (71—72), s. 94—102.

DO CZĘŚCI III.

do § 28.

Chopin Fryderyk: *Marche funèbre, opus 72, nr 2*. D'après l'édition posthume publiée par J. Fontana [w:] Chopin Fryderyk: *Complete Works*, t. XVIII — *Minor Works*, Kraków 1956.

do § 29.

Strauss Richard: *Also sprach Zarathustra. Tondichtung (frei nach Friedrich Nietzsche) für grosses Orchester, opus 30*, Leipzig 1904.

do § 30.

Hauer Josef Matthias: *Lieder von Friedrich Hölderlin für eine Singstimme und Klavier Frau Anna Bahr-Mildenburg gewidmet*, Wien 1914.

Nowicki Andrzej: *Vanini w muzyce J. M. Hauera*, „Euhemer", 1976, nr 4 (102), s. 3—17.

do § 31 i 32.

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" — programy z lat 1956—1977.

do § 33.

Danilewicz Ł.: *D. Szostakowicz. Stati i matieriały* [Księga pamiątkowa], Moskwa 1976.

BIBLIOGRAFIA DODATKOWA

Baranowski Henryk: *Kopernik w sztuce* (portrety, pomniki, inne rzeźby, medale, znaczki pocztowe, filmy [w:] *Bibliografia kopernikowska 1509—1955*, Warszawa 1958.

Batowski Zygmunt: *Wizerunki Kopernika*, Toruń 1933.

Boissard Jean Jacques: *Icones quinquaginta virorum illustrium doctrina et eruditione praestantium ad vivum effictae cum eorum vitis descriptis*, Francoforti 1597.

Brzostkiewicz Stanisław R.: *Wizerunki Mikołaja Kopernika*, „Problemy", Warszawa 1972, nr 10 (319), s. 31—37.

Cappi Wilmo: *Iconografia di Giovanni Pico*, Firenze 1965.

Firpo Luigi: *Erasmo e l'arte*, Torino 1967.

Freher Paul: *Theatrum virorum eruditione clarorum in quo vitae et scripta theologorum, jureconsultorum, medicorum et philosophorum* [...], Noribergae 1688.

Giovio Paolo: *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur*, Venetiis 1546 i kilka wydań późniejszych.

Groth Paweł: *Mikołaj Kopernik w medalierstwie i numizmatyce*. „Litery", Gdańsk 1970, nr 2 (98), s. 18—20.

Polkowski Ignacy: *Wizerunki Mikołaja Kopernika* [w:] *Kopernikijana*, t. 3, Gniezno 1875, s. 229—307 (339 pozycji i 13 medali).
Tatarkiewicz Władysław: *Historia filozofii*, t. 1—3, wyd. 6, Warszawa 1968 (96 portretów).
Thevet André: *Les vrais Pourtraits et Vies des Hommes Illustres*, Paris 1584.

SKOROWIDZ OSÓB

Abelard Pierre 130
Achilles 187—188, 322
Acidalius (Havekenthal) Valens 127—128
Agamemnon 51
Agaton 169—171, 180, 182
Agrippa z Nettesheim Heinrich Cornelius 251
Ajschylos 162
Albeniz Isaac 298
Albert Wielki 129, 250
Aldrovandi Ulisse 95, 250
Aleksander Wielki 202
Aleksander z Afrodyzjady i aleksandryści 76
Alembert Jean Le Rond d' 165
Alexander Roberta 352
Alkibiades 169—171, 179—180, 202
Amadjo O. 238
Ambroży, św. 206
Amelio Carlo 273
Ammirato Scipione 153
Anacharsis 41
Anaksagoras 41, 46, 50, 151, 188, 383
Anaksarch 42
Andriessen Louis 351—358
Andronikow I. 362
Angelico fra 206
Ankus, król 50
Antenor 82
Anytos 183
Anzelm, św. 163
Apelles 85
Archimedes 201, 205
Archytas z Tarentu 153
Arete z Cyreny 157
Argentaria Polla 157
Ariosto Ludovico 205
Ariston 41, 44
Arkesilaos 41, 44
Arnaldus Villanovanus 95
Arundel 231, 234
Arystofanes 44—45
Arystoteles 25, 41, 50, 76, 89, 125, 129, 148—150, 159, 164—165, 196, 201, 208—209, 324, 340, 388
Aspazja z Miletu 157, 183
August, cesarz 68
August II Sas, król polski 84
Augustyn, św. 157—158, 206, 295, 361
Awerroes (Ibn Roszd) i awerroiści 76, 81, 129
Awicenna (Ibn Sina) 129

Bach Johann Sebastian 339
Bacon Francis 165, 295, 387
Badaloni Nicola 11
Bałakiriew Milij 339
Banfi Antonio 10
Baranowski Henryk 96, 395
Barbaro Ermolao 228
Baronius Cesare 85—86
Barraqué Jean 319
Bartolo 81
Bassompierre François de 149—150
Batowski Zygmunt 395
Bayle Pierre 130, 209
Beethoven Ludwig van 362—363, 369
Bembo Pietro 151
Berent Wacław 306—307
Bergson Henri 239—241, 339, 343
Bernard z Clairvaux, św. 163
Berowski Zamojski Jerzy 266—268
Berti Domenico 231—232
Bessières Lucien 278
Bilac Olavo 164
Bion Borystenita 46
Blacher Boris 340, 349
Bliaux Sophie 161
Bobrowski W. 362
Boccaccio Giovanni 212—213, 218
Bodin Jean 129
Boecjusz 202
Boissard Jean Jacques 87, 395
Bonawentura, św. 206
Bor Maria 248—250
Borodin Aleksander 298
Bortolotto Mario 351
Bortone Antonio Ippazio 256, 259
Bovio Giovanni 262—264, 278—279
Boyer Rosalie 161
Bozzi Enrico 153—154
Brahe Tycho de 60, 292
Brahms Johannes 324, 339, 362
Bramante 205—206, 208
Britten Beniamin 324
Brodski S. 279—280
Brożek Jan 104, 106
Brudzewski Wojciech 106
Bruno Giordano 11, 33, 42, 69—70, 76, 95, 112—114, 116, 124—146, 153—155, 193—195, 209, 225—250, 252, 254, 259, 263—265, 272—273, 275, 280, 289, 292, 340, 371, 389, 392—394
Brzostkiewicz Stanisław R. 395
Brzostowska Janina 141—144, 146, 236—237, 392—393
Brzostowski Konstanty Kazimierz, biskup 287
Brzozowski Tadeusz 348
Buemi Salvatore 279
Bukrecjusz (Rindfleisch) Daniel 127
Bülow Hans von 309
Bunin Iwan 136—137
Buonafede Appiano 130
Buridan Jan 129
Buyno-Arctowa Maria 213—214, 393
Bzowski Abraham 85—86

Camoens Luis Vaz de 164
Campanella Tommaso 11, 84, 130, 132, 137, 209, 225—228,

Garibaldi Giuseppe 153, 243, 257
Garin Eugenio 10, 240
Gassendi Pierre 209, 294
Gawiński Antoni 213—215, 270, 393
Gazzeri Ernesto 275—277
Gennaro Emanuele 239—242, 393
Gentile Giovanni 275
Giancotti Francesco 59, 61, 63, 67, 391
Gigault de La Bédolière Émile 278
Giller Stefan 107
Gilson Étienne 359
Giovio Paolo 87, 93—95, 395
Girault Nicolas 130
Goethe Johann Wolfgang 90, 387
Golachowski Stanisław 319
Gontier Jean 147
Gorfunkel Aleksander 202, 207, 393
Gorki Maksym 285, 360
Gorol Edward 218
Górski Jakub 81
Grodzicki Michał 80
Groth Paweł 395
Grottger Artur 219, 299
Gruszas Bronius 287—289
Grzegorz z Sanoka 11, 68—77, 93, 116, 210—218, 270, 371, 387, 391, 393—394
Günther Johann Christian 151
Gundling Nicolaus Hieronymus 227—228, 254
Gustaw Adolf, król szwedzki 255
Gutman Harry B. 202
Guyau Jean-Marie 11
Guze Joanna 390
Gysi Fritz 308

Haeckel Ernst 11
Haendel Georg Friedrich 339
Harrington Charles 231, 233, 235—236
Harrington Maria 231, 233
Hartman Wiktor 365
Hauer Josef Matthias 320—339, 350, 395
Havekenthal — patrz: Acidalius
Haydn Joseph 339
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 11, 125, 134, 164, 209, 340, 344, 369, 387
Heidegger Martin 339, 343
Henryk III Walezy, król polski i francuski 84
Herakles 50, 293
Heraklit z Efezu 11, 46—47, 50, 68, 129, 149, 188, 202, 205, 339—351, 371, 383, 387, 389
Herbest Benedykt 83
Heweliusz Jan 106, 290—294, 394
Heweliuszowa Elżbieta 290—294
Hezjod 189
Hilchen Dawid 82
Hindemith Paul 324
Hipokrates 81, 227
Hipparch 292
Hippiasz 185—186, 189, 206
Hiszpańska Neumann Maria 235—236, 244, 393
Hobbes Thomas 227
Hölderlin Friedrich 151—152, 322—331, 334—337, 350, 395

Holbach Paul Henri Dietrich d' 11, 165, 209
Homer 50, 150, 158, 189, 205, 281
Honterus Jan 86
Honthorst Gerrit van 287
Horacy 33, 68, 150, 158, 362, 366
Hortensja 157
Hroswitha 228
Huarte Juan 88
Hulka-Laskowski Paweł 139—140
Hume David 165, 194, 239, 295
Hus Jan 246

Ibn Roszd — patrz: Awerroes
Ibn Sina — patrz: Awicenna
Ifianassa (Ifigenia) 51
Imperiale Giovanni 87, 95, 391
Ingarden Roman 36, 359
Ingusci Pantaleo 154

Jan III Sobieski 281
Jan z Głogowa 81
Janicius Klemens 80, 83—84
Janisch Jerzy 210
Janson Alfred 319
Jascrovicius Jan 80—83
Jastrun Mieczysław 68, 108
Jaśkiewicz Teofil 139
Jezus Chrystus 107, 134, 251—253, 260—261, 277, 307
Joanna papieżyca 242
Julian, cesarz 151, 252—253
Juliusz Cezar 147, 150
Juliusz II, papież 199
Juliusz, książę brunszwicki 127
Jurginis Juozas 285
Justynian 82

Kaczyński Adam 343
Kallikles 182
Kallimach (Filip Buonaccorsi) 11, 68—77, 78, 93, 116, 211, 218, 391
Kamiński Jan Nepomucen 96—103
Kann Hans 322
Kant Immanuel 11, 125—126, 194, 209, 239, 241, 340, 387
Kantor Tadeusz 348
Kański Józef 357
Kapuścik Janusz 96
Karasowski Maurycy 301—302
Karłowicz Mieczysław 298
Kartezjusz (René Descartes) 125, 130, 134, 165, 196, 209, 295, 340, 387
Kasprowicz Jan 135—136
Katarzyna, caryca rosyjska 305
Kepler Johann 106, 129, 134, 228, 294, 387
Kerstens Lucia 352
Kinner Cyprian 156
Klaudia 157
Klemens VIII, papież 237
Klimowicki A. 369
Klonowic Sebastian Fabian 11, 81, 219—224, 393
Kobierzycka Urszula 155
Kobyliński Szymon 217—218, 222, 238, 284—286
Kochanowski Jan 80—81, 85, 224
Kolberg Oskar 301—302, 304
Kolumb Krzysztof 107
Kołłątaj Hugo 304—305, 387
Komenski Jan Amos 387

Kondraszyn K. 362
Konieczny Marian 293, 295
Konopnicka Maria 135
Kopernik Mikołaj 11, 69—70, 87, 96—118, 129, 131—132, 134, 139, 143, 157, 236—238, 240, 243, 246, 249, 292, 294—295, 320, 371, 387, 389, 392, 395—396
Korinna z Tanagry 157
Kornelia, matka Grakchów 157
Kościuszko Tadeusz 102
Kotarbiński Tadeusz 10
Kotsis Aleksander 219
Kozincew G. 368—369
Krasicki Ignacy 302
Kraszewski Józef Ignacy 212, 393
Krause Ernst 308—309
Krawczyk Wacław 283
Kriton 194—195
Krokiewicz Adam 47, 49, 60
Krzysztanowicz Stanisław 82
Krzywicki Ludwik 11, 387
Ksenofont 45, 169
Ksenokrates 41
Küchelbecker Wilhelm 366
Kulczycki Władysław 131
Kunicka — patrz: Cunitia Maria
Kuzańczyk Mikołaj 239, 241
Kweksilber Marianna 352
Kwiatkowski Remigiusz 105

Lakydes 41
Lange Antoni 105
Larsen Sigurd 319
Lasocki Bronisław 106—107, 112
Laura 271
Lavoisier Antoine Laurent 294
Leconte de Lisle Charles 152
Leibniz Gottfried Wilhelm 95, 130, 134, 209, 228, 295, 340, 387
Lemos Miguel 161
Lenin Włodzimierz 11, 387
Leon X, papież 151
Leonardo da Vinci 203—205, 208
Leonibus Eliasz a 155
Leopolski Wilhelm 219—224
Lessing Gotthold Ephraim 387
Leukip 68
Leycester Florence 231, 233—234
Libelt Karol 387
Lipiński Eryk 222
Lipsjusz (Lips) Joost 83
Lisowa Eleonora 220—221, 393
Lizyp 169
Locke John 130
Lopez de Noguera Beatrycze 271
Lopez de Noguera Izabela 271
Louverture Toussaint 163
Lubińska Zofia 155
Lucius Jakub 127
Lucyfer 133, 150, 153
Ludwik XIII, król francuski 279, 289
Lukan 157
Lukian 151, 171, 196, 252—253
Lukrecjusz 33, 47—70, 76, 78, 80, 93, 104, 107, 116, 129, 136, 218, 246, 340, 391
Lullus Ramon 11, 95, 126—127, 129—130, 246
Luporini Cesare 11
Luter Marcin 387
Lutosławski Witold 338
Lykon 183

Łaski Olbracht 142
Łomonosow Michaił 387
Łukasz, ewangelista 202
Łunaczarski Anatol 387
Łuszczewska Jadwiga (Deotyma) 105
Łuszczkiewicz Władysław 219
Łyszczyński Kazimierz 11, 69—70, 226, 273, 280—289, 394

Maccagnani Eugenio 153, 257—259, 262—263, 266, 268, 270, 276—277
Machiavelli Niccolò 151, 228, 254, 358, 387
Mackonis Jonas 286—287, 394
Maczujka B. 282—283, 289
Mahler Gustaw 362
Maistre Joseph de 161
Makowski Zbigniew 242—243
Malawski Artur 298
Malczewski Jacek 317
Malinowski Bronisław 387
Małachowski Stanisław 304—305
Manetti Giannozzo 208
Manzi Pietro 393
Marcella 157
Marchlewski Julian 11, 387
Marcucci Ettore 132
Marek, ewangelista 171, 202
Maria, matka Jezusa 161, 163, 277
Maria Medyceuszka, królowa francuska 147, 149
Marks Karol 11, 144, 239, 241, 289, 363, 387
Marsjasz 354
Martin Zbigniew 12, 265—267
Martins Fontes Joaquim 158—159, 161-165, 392
Masulli P. 246—247
Masullo Aldo 10
Matejko Jan 69, 102, 211—213, 219, 223, 276, 278, 283, 306, 374, 376, 394
Mateusz, ewangelista 171, 202, 251, 253
Mateusz z Krakowa 129
Matthews Kenneth 392
Mattioli Andrea 250
Mayer Carl 230, 232, 236
Mazajew A. 367
Mazurek Urszula 343, 346
Mazzarella da Cerreto Andrea 255
Mazzini Giuseppe 387
McDougall William 11
Mehring Franz 387
Meletos 183
Mendelejew Dmitrij 387
Menippos 41
Menon 190—193
Mentzel Johann Georg 229
Mersenne Marin 130
Meslier Jean 209
Messiaen Olivier 349
Meyer Krzysztof 363, 365
Michaluk T. 218
Michał Anioł Buonarroti 143, 145, 205, 208
Michał Korybut Wiśniowiecki, król polski 281
Miciński Tadeusz 317
Mickiewicz Adam 102, 208, 324—325, 387
Miechowita Maciej 81
Mikołaj, św. 108
Milczuk Urszula 217
Minonni Donatuccio 262—263, 266, 276—277
Mocenigo Zuan 128
Mojżesz 107
Moniuszko Stanisław 324—325

Montaigne Michel Eyquem de 228
Monteverdi Claudio 351
Moraine R. de 278
Morawski Jan 281
Morghen Raffaello 255—257, 259, 266
Morus (More) Thomas 129
Mossuti 247—248
Motuza Bałys 283
Mozart Wolfgang Amadeus 340
Müller Caspar 151
Müller Hieronymus 151
Müller Johann 150—151, 251—253
Murari Dalla Corte Girolamo 130
Muret Marc-Antoine 91
Musorgski Modest 299, 363—366
Muzajos 189
Myrthis z Anthedonu 157

Namer Émile 252
Napoleon Bonaparte 234
Newton Isaac 20, 106, 130, 295, 306, 387
Niculescu Stefan 350
Niemojewski Andrzej 138—139
Nietzsche Friedrich 11, 306—320, 354—355, 395
Nijs Adinda de 352
Nikokreont 42
Nogarola Angela 157
Nono Luigi 350—351
Noskowski Zygmunt 298
Nossis Lokryjka 157
Nowaczyński Adolf 319
Nowak-Dłużewski Juliusz 114
Nowicki Światosław Florian 127

Oczko Wojciech 220
Odyseusz (Ulisses) 95, 189
Oldham John 150—151
Olimpia Morata 157
Orano Efisio 136
Osiński Ludwik 106
Ostrowski Mikołaj 365
Owen John 231—236, 393
Owidiusz 68, 205, 362, 366

Pacileo Raffaele 277
Paderewski Ignacy 298
Paganini Nicolò 339
Pająk Franciszek 279—280
Paleario Aonio 246
Palumbo Raffaele 256
Pannonius Janos 387
Paparelli Gioacchino 10
Parmenides 129, 188, 350, 383
Parsons Robert 278
Pascal Blaise 165, 387
Patryk, św. 92
Patyjewicz Lucyna 240
Pawlikowski Gwalbert 211
Pažusiene Teresa 287
Penderecki Krzysztof 364
Perez Lobato J.M.A. 140—141
Perykles 157
Petruzzelli 256—259, 261—263, 266, 270
Petrycy Sebastian z Pilzna 387
Pico della Mirandola Giovanni 208, 215, 387, 389, 395
Pietrow A. 362
Pinturicchio Bernardino 289
Pitagoras i pitagorejczycy 43—44, 46, 157, 202, 208

Pitala Władysław 216—217
Pivernetz Antoni 211
Platon i platonicy 12, 40, 44, 50, 129, 148, 150, 168—198, 201—205, 207—208, 227, 239—241, 340, 351—358, 389, 393
Plautus 218
Pliniusz 250
Plotyn 129
Poczobutt Odlanicki Marcin 106
Podgórski Wojciech J. 96
Pole Reginald, kardynał 91
Poliziano Angelo 151
Polkowski Ignacy 396
Pollucius Samuel 158
Pompejusz 147
Pomponazzi Pietro 130, 208—209
Ponzi Giuseppe 259, 270
Ponzi Giuseppina 148, 270—272
Ponzi Luigi 259
Porfiriusz 151, 252—253
Portacci Niccolò Tommaso 153, 261
Porzio Guido 267
pozytywiści 158—165
Prades Gabriel de 147
Praksilla 157
Prévost Ponce z Taraskonu 148—149
Prokofiew Sergiusz 332
Propercjusz 205
Protagoras 183—185, 188, 194
Proudhon Pierre Joseph 163
Ptaszyńska Marta 343
Ptolemeusz 106, 137, 242, 292
Puszkin Aleksander 366
Pyrron 44
Rado Antal 136—137
Radziejowski Michał Stefan, kardynał 281
Rafael 143, 198—209, 389
Ramus (Pierre de la Ramée) 129, 156, 158, 228, 246
Rapisardi Mario 132—133, 153
Razin Stiepan 364—365
Reger Max 324
Renger 226—227, 252—253
Respighi Ottorino 298
Richelieu, kardynał 255, 277
Rindfleisch — patrz: Bukrecjusz
Ringius Constantinus 157
Rixner Thaddä Anselm 233
Rodin Auguste 76, 276
romantycy 158—159, 323
Rossini Gioacchino 339
Rotino Giorgio 95
Rousseau Jean Jacques 165, 322
Rowiński Dmitrij 252
Rudziński Witold 298
Ruggieri Cosmo 151

Saba, królowa 157
Sachs Hans 228
Sadowski Roman 108
Safona 157, 205
Salomon 157
Samotyhowa Nela 201
Sannazaro Jacopo 205
Santini N. 137
Sapiehowie 281
Sarpi Paolo 246
Satie Erik 358
Savonarola Girolamo 228
Schäffer Bogusław 308, 321, 338—351
Scheffer Jean 147

Schefold Karl 392
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 209
Scherzer Johann Adam 150
Schiller Friedrich 152, 322, 387
Schleiermacher Friedrich Daniel Ernst 11, 209
Schönberg Arnold 320
Schopenhauer Arthur 295, 388
Schubert Franz 344
Schumann Robert 339
Schurmann Anna Maria 157
Scrobovicius Jan 80—82
Scypion 50, 81
Seliwanow W. 369
Seneka 360—361
Servet Miguel 246
Shakespeare — patrz: Szekspir
Shelley Percy Bysshe 136
Sibelius Jean 298
Siber Thaddä 233
Sidney Philip 136
Siemieński Lucjan 111—112
Silanion 169
Silwiestrow A. 285
Siuchniński Mateusz 217, 284
Skarga Piotr 79, 283
Skłodowska-Curie Maria 102—103, 293, 295, 387
Skrzypek Marian 392
Słonimski Siergiej 362, 365
Słowacki Juliusz 256
Smolik Przecław 137—138
Sobczyk Jan 108—109
Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi) 205
Sokolski M. 363—364, 366
Sokrates 12, 41, 45, 129, 149, 168—197, 206, 231, 239—240, 270, 322—323, 358, 389, 393
Spaventa Bertrando 134
Spinoza Benedykt 151, 209, 339
Springer A. 202
Staff Leopold 128, 144—146, 306
Starowolski Szymon 78—87, 102, 107, 391
Staszic Stanisław 11, 20, 298, 302—306
Stattler Wojciech Korneli 219
Stempowski Paweł 82
stoicy 44
Stoslavius Stanisław 80, 84
Strauss David Friedrich 11
Strauss Johann 308—309
Strauss Richard 306—320, 324, 394
Strobach Wolfgang 294—295, 392
Suchodolscy 281
Sulpicja 157
Sundermann Friedrich 131
Swinburne Algernon Charles 136
Swolkień Henryk 364
Syrokomla Władysław (Ludwik Kondratowicz) 219—220, 223
Szancer Jan Marcin 111
Szczedrin Rodion 362
Szekspir William 120, 369
Sznejerson C. 362
Sznitke Alfred 362
Szopen Fryderyk 102, 298—307, 389, 394
Szostakowicz Dmitrij 358—370, 395
Sztaba Wojciech 390
Sztekli Alfred 279

Szyba Franciszek — patrz: Kasprowicz Jan
Szydłowski Piotr 79, 391
Szymanowski Karol 320
Szymański Edward 47, 51—58, 65—66, 104

Śliwiak Tadeusz 110
Śniadecki Jan 106, 387
Śniadecki Jędrzej 387
Świętochowski Aleksander 388

Tarkowski Roman 218
Tarnowski Stanisław 299
Tartini Giuseppe 339
Tasso Torquato 272
Tatarkiewicz Władysław 10, 12—13, 396
Tchórzewski Jerzy 348
Teajtet 176—178, 184, 270
Teixeira Mendes Raimundo 161
Telesilla 157
Telesio Bernardino 130, 209, 279
Teodor Ateista z Cyreny 151
Teofrast 129, 250
Tertulian 129
Tetmajer Kazimierz Przerwa 317
Theano 157
Thevet André 87, 396
Timpanaro Sebastiano 11
Tito Mari F. 133—134
Tomasz z Akwinu i tomiści 76, 129, 206
Torquemada, inkwizytor 133
Torricelli Evangelista 388
Trazymach 182
Trevor 231—233
Trilussa (Carlo Alberto Salustri) 134—135
Twardowski Kazimierz 196
Tychon — patrz: Brahe

Ulisses — patrz: Odyseusz
Urban VIII, papież 279
Ursinus Jan 81
Usiglio Pompeo — patrz: Vanini

Vacca Nicola 252, 256, 392
Valdor Jean 289
Valla Lorenzo 129, 208—209
Vanini Giulio Cesare 11, 23, 25, 69—70, 132—133, 146—155, 209, 225—231, 246, 250—274, 280, 289, 320—339, 345, 362, 371, 389, 392—395
Vaux Klotylda de 161
Velazquez Diego 255
Vico Giambattista 12, 388
Vigolo Giorgio 335
Villa Lobos Heitor 339
Vitellius Jakub 80—81, 85
Voltaire (François Marie Arouet) 165, 209
Vrchlicky Jarosław 135
Vries Gerrie de 352

Wagner Richard 307, 309, 332
Wajnberg M. 362
Walczowski Franciszek 69
Wallis Mieczysław 390
Wawrzeniecki Marian 138, 282
Webern Anton 349
Wehrli Werner 324
Wellesz Egon 324
Wergiliusz 33, 150, 158
Wierieszczagin Wasilij 363—364
Wilkowska-Chomińska Krystyna 325

Wirthmann 233
Witwicka Halina 197—198
Witwicki Władysław 10, 12, 168—198, 206, 240, 267, 270, 351, 393
Witz Ignacy 390
Władysław Biały, książę 276
Wocjan Stanisław 138, 303
Wojciech ze Szczebrzeszyna 86
Wojtas Mieczysław 226, 268—269
Wołos Aleksander 237
Wycliffe John 246
Wyspiański Stanisław 187—188, 317

Xenakis Yannis 350

Zachariasz, prorok 251, 253
Załuski Józef Andrzej, biskup 33
Zamenhof Ludwik 388
Zamojski Jan 81, 84, 129
Zanazzo Giggi 134
Zaratustra 307—320
Zender Hans 350
Zenodot 42
Zenon z Elei 42
Zenon z Kition 42, 44
Zygmunt III Waza, król polski 84

Żółkiewscy 281
Żukrowski Wojciech 111
Żurawski Mikołaj 80—81, 83—87, 102

SKOROWIDZ RZECZOWY

Aksjologiczna treść zbioru biografii 79, 87, 92—93
Aktywny odbiór 28, 36—37, 66, 123, 181—182, 303, 383—385
Aleatoryzm 101
Alienacja 13, 185—188
Antymit 360
Aporia 191—194
Ateistyczna perspektywa nieśmiertelności 20—21, 80, 94, 127, 150, 160—165, 183—190, 196—198, 219—222, 260—261, 263, 269, 272, 306, 358—370
Ateizm 41, 46, 50—52, 59, 94, 130, 141, 149—155, 161—163, 227, 250—254, 280—289, 307, 309—310, 312, 314, 326—327, 362
Autokreacja 70, 74—75, 85, 145—146, 176—178, 190, 212—217, 270
Awangarda 308, 340—358, 374, 384

Centralne kategorie 16—17, 46, 59, 61—66, 79—80, 145, 187, 191—196, 239—242
Cytowanie 23, 299, 345
Czas 13—14, 65, 240, 358—360
Czytanie 31, 180—182, 212—213, 384—385

Dajmonion 185—188
Dialog 12, 169—197, 210, 231—236, 240, 352—355
Dookreślanie 14—15, 22, 120
Doskonałość; dwa pojęcia doskonałości 25, 324
Dzieła 16, 43, 80, 85, 92, 103, 112—114, 206—207, 218—224, 272, 289, 343, 361—362, 366, 372

Eksterioryzacja 16, 21, 73, 85, 92, 164, 168, 269, 272, 362
Estetyka 33, 122—123, 342, 361, 367, 374—376, 378, 381
Euhemeryzm 50, 54, 81, 293—294
Ewokowanie; teksty posiadające moc ewokowania wrażeń słuchowych i wzrokowych 10, 184, 348

Fascynacja 7, 16, 19, 68, 88, 108, 126, 135, 159, 210, 219.

268, 272, 316, 350, 383
Filozoficzna warstwa dzieł sztuki 34—36, 46—47, 129—132, 168, 179—180, 201, 205, 207, 308—309, 323, 335, 339—340, 348, 362—363, 377—381

Generator napięć 120
Gesty; ruchy rąk uzupełniające tekst dodatkowym sensem 10, 33, 183, 206, 244, 246, 270, 303, 348
Godność człowieka 154—156, 207, 224

Historia filozofii 7—12, 15, 40, 371, 383

Identyfikacja osoby z pomnikiem 108, 153—154
Ilustrowanie dzieł filozoficznych 12—13, 168—197
Informacyjna warstwa dzieł sztuki 33—34, 80, 120—121
Inkontrologia 10—22, 72—73, 87, 106, 196—197, 339, 390
Interioryzacja 20—21, 74, 188, 196—198
Interpretacja 22, 29, 33, 38, 59—67, 79, 123, 173, 180—182, 198—208, 221, 276, 344, 370; reinterpretacja 182
Irradiacja semantyczna 37—38, 44, 101, 220—221
Istota człowieka 17, 29, 110, 185—195, 197

Kobiety zajmujące się nauką i filozofią 155—158, 289—295
Kontekst 24, 30, 37—38, 48, 55, 60, 145, 196, 318, 331, 382
Kontrrenesans 79, 207
Kryteria 26, 98, 180—182, 375—376, 380—382
Kultura 16, 53, 64, 69, 77, 79, 86, 88, 92, 102, 201, 205, 212, 222, 289, 304, 364, 371
Kultura świecka 13, 77, 208, 264, 359—362

Malarstwo 34—35, 168—295, 374, 376—380
„Malarstwo dźwiękowe" i pejzaże muzyczne 298—301, 308—309, 329—331
„Malarstwo filozoficzne" 239—242
Metafory 23—24, 32, 34, 58, 71, 163, 239, 243, 335
Mimika 10, 33
Możliwość; ujmowanie przedmiotu w aspekcie jego możliwości bycia innym niż jest 8, 46, 109, 208—209, 222, 236—237, 334, 338, 384—385
Muzyka 36—37, 55, 70, 72, 77, 116—117, 123, 297—370, 374, 376—380, 388
Myśl; przestrzenność, czasowość i osobowość myśli 10—14, 168

Narzędzia pojęciowe 25, 31, 118
Narzędzia pracy 110, 217, 290—291, 294
Negacja zwykła i negacja dialektyczna 30—31
Nieśmiertelność 20—21, 45, 54, 68, 80, 94, 150, 160—165,

183—190, 196—198, 219—222, 269, 306, 358—370
Nowość; pojawianie się rzeczy nowych 54—55, 83, 320, 340, 343, 345—346, 354—355

Obecność filozofa w dziele sztuki 7, 180, 302, 308, 320, 323, 337, 344, 348
Odbiorca jako współtwórca dzieła 28, 36—37, 66, 181, 384—385
Oglądanie a widzenie 19, 224
Okolicznościowość 114—118

Personifikacje 58—64, 76, 194—196, 201—202, 224, 235, 256, 278, 289—290, 295, 359—360
Pierwszeństwo 54—58, 67, 80—83, 107, 320
Pobudzanie do aktywności myślowej 28, 67, 112—114, 154, 191—194, 265, 372
Podmiot 16, 20—21, 102—103
Podmiotowy składnik osobowości 20—21, 74, 188, 196—198
Poezja 32—34, 41—48, 51—58, 65—68, 70—72, 81—87, 91, 97—101, 104—110, 112—113, 117, 127—165, 259, 311—318, 324—327, 336—337, 362, 366; układ graficzny a układ logiczny wiersza 325—328, 339
Pole atrakcyjne 28; pole interferencji 24; pole napięć 24, 30, 37, 48; pole odniesienia 15; pole przekształcalne 45—46, 208—209, 222, 236—237, 334, 338, 384—385
Portret jako niezbędne uzupełnienie każdej myśli 14, 168
„Portretowanie przedmiotami" 44—45, 106, 110—111, 154, 165, 207, 211, 218, 220—221, 238, 240—243, 246, 271—272, 276, 278, 290—291, 294
Postawa oczekiwania 121—124
Potrzeba uzupełniania tekstu rysunkami 12, 172—177, 183—184
Powielanie tego, co znane 22, 144, 173, 343, 381
Powszechniki 75—77, 162
Pozaczasowość 359—360; rzekoma pozaczasowość i pozaprzestrzenność myśli 13—14, 382
Pozytywistyczny kult ludzkości — patrz: Religia ludzkości
Programowanie spotkań 122—124, 188—190, 379—380
Przekład 28—29, 298, 308
Przekształcanie 23, 25—31, 236, 324—325
Przekształcanie świata 77, 354—356, 359—360, 363, 365
Puste pola 27—28, 66—68, 120

Recytacja (rytm, melodia, barwa, sposób akcentowania słów); czynnik interpretacji tekstu 10, 33, 121—122
Relacje jako czynnik konsty-

tuujący istotę człowieka 18—19, 29, 55—56, 76, 182—183, 222, 382
Religia 13, 50—52, 59—64, 69, 79, 88, 90, 94, 114, 125—126, 130—141, 146—158, 161—163, 207—208, 220—221, 309—310, 312, 359—361
Religia ludzkości 159—165, 231, 291—294
Renesans 77, 79—80, 105, 130—131, 143—146, 153, 198—209, 236, 242, 246, 249, 336
Rozstania 21, 135
Różnicowanie; graficzne sposoby różnicowania tekstu na centrum i peryferie 27, 180—182, 335—336; sposoby różnicowania tekstu przez recytatora 33
Różnorodność jako wartość kulturalna 88—89, 209
Rzeźba 169, 183, 218, 224, 244—250, 255—259, 275—288, 291, 293, 295, 388

Skracanie 26—27; skróty 349
Słuchanie a słyszenie 19, 344
Społeczne zapotrzebowanie na portrety wielkich myślicieli 8, 11, 93, 131—136, 208—210, 218—219, 224—225, 291—294, 358, 365, 373, 382, 386
Sposób mówienia (*modus loquendi*) 61, 152
Spotkania 7, 183, 188—198; klasyfikacja form spotkań z filozofami 15, 19—22; spotkania, które zaowocowały 19—22, 86, 196; spotkania przedwczesne i spóźnione 19; programowanie spotkań 122—124, 188—190; spotkania malarstwa z filozofią 167—295; spotkania muzyki z filozofią 297—370; spotkania poezji z filozofią 39—165
Superego 21, 188
Szczęście; walka o szczęście ludzkości 49—58, 77, 82, 114, 126

Śmierć 40—44, 112, 126, 128—129, 132—137, 140—141, 145, 147, 152, 154, 160—161, 164, 174, 188—190, 197, 219—222, 259, 268—269, 272, 280—281, 283—285, 301, 306, 323, 358—366

Tytuł 118—124, 256, 299, 339, 379

Uśmiech 109, 144, 183—184, 189, 236—237, 259, 262, 265—267, 317
Uzupełnianie 27, 53, 85—86, 197, 337—338, 366, 384

Wielowarstwowość dzieł malarskich, muzycznych i poetyckich 31—37, 47, 72, 200—203, 347—348, 376—381, 384
Wielowersyjność rzeźb 257—259, 262, 276—277
Witraż 287—289
Wpisywanie w nowy kontekst 30, 106—108, 110—112, 382
Wymiary myśli 13—14, 168

Wyobraźnia, pobudzanie wyobraźni malarzy, muzyków i poetów 7, 50, 56, 91—92, 96, 124—126, 159, 183—184, 197, 215, 223, 280, 316, 324
Wyobrażanie i wyrażanie 55, 72, 200, 203—204, 300
Wzbogacanie myśli filozoficznej środkami poetyckimi, malarskimi i muzycznymi 15, 47, 53, 56—58, 83—86, 109—110, 112—113, 137, 139—146, 149—150, 159, 169, 368—370, 382—383
Wzory osobowe 20—21, 41—43, 45, 49—51, 56—58, 69—70, 76—77, 79, 83—86, 94—95, 127—128, 130—166, 171, 207, 246, 249, 291—294

Zadania 26, 109, 192—194
Zbieranie portretów 11—13, 16, 67, 124, 374, 386—388
Zbitka 48—49, 53, 72—74, 77, 108, 203—205, 208—209, 218—309
Zdolność tekstu filozoficznego do inspirowania poetów, malarzy i muzyków 7, 11, 50, 56, 91—92, 96, 124—126, 159, 223, 319—320, 324, 342—346, 350, 383; zróżnicowanie tekstów pod względem siły pobudzania wyobraźni 125—126, 172, 223, 324, 383—384
Zwięzłość 78, 86—87

Życie filozofów 7, 22, 40—45, 49, 84—85, 125—126, 134, 136, 142, 146, 152, 154, 264

SPIS ILUSTRACJI

1. *Lukrecjusz* 49
2. *Epikur* 52
3. *Kallimach* 71
4. Jan Marcin Szancer: *Kopernik* 111
5. Wojciech Gerson: *Wykład Kopernika* 113
6. Manlio D'Ercoli: *Giordano Bruno* (z legitymacji włoskiego Stowarzyszenia Myśli Wolnej) 131
7. Giuseppina Ponzi: Projekt okładki do *Ostatniej nocy Vaniniego* 148
8. *Auguste Comte* 160
9. Anselm Feuerbach: *Uczta Platona* (wersja I) . 170
10. Anselm Feuerbach: *Uczta Platona* (wersja II) . 171
11. *Władysław Witwicki* 175
12. Projektowanie samego siebie. Władysław Witwicki: Rysunek do *Teajteta* Platona 176
13. Sokrates. Fragment *Uczty Platona* Anselma Feuerbacha (wersja II) 181
14. Sokrates i wynurzająca się spod ziemi głowa Protagorasa. Władysław Witwicki: Rysunek do *Teajteta* Platona 184
15. Sokrates i Hippiasz. Władysław Witwicki: Rysunek do *Hippiasza Większego* Platona 185
16. Spotkanie Sokratesa z Fajdrosem. Władysław Witwicki: Rysunek do *Fajdrosa* Platona . . 189

17. Marzenia Sokratesa o spotkaniach z cieniami zmarłych. Władysław Witwicki: Rysunek do *Obrony Sokratesa* Platona 190
18. Sokrates jako drętwa morska. Władysław Witwicki: Rysunek do *Menona* Platona 191
19. Sokrates jako „ten, który budzi z uśpienia". Władysław Witwicki: Rysunek do *Obrony Sokratesa* Platona 192
20. Sokrates, Kriton i personifikacje Państwa i Praw. Władysław Witwicki: Rysunek do *Kritona* Platona 195
21. Rozmowa Witwickiego z Platonem. Rysunek Władysława Witwickiego z 1925 roku 198
22. Leonardo da Vinci jako Platon oraz inni myśliciele. Rafael: *Szkoła ateńska* (1510—1511) 203
23. Może to młody Grzegorz z Sanoka czyta *Genealogię bogów pogańskich* Boccaccia? Jan Matejko: Fragment obrazu z serii „Dzieje cywilizacji w Polsce" 213
24. Grześ z Sanoka wyrusza w świat. Antoni Gawiński: Rysunek do powieści Marii Buyno-Arctowej *Grześ z Sanoka* 214
25. Władysław Pitala: *Grzegorz z Sanoka* (1977) . 216
26. Urszula Milczuk: *Grzegorz z Sanoka* (1977) . 217
27. Sebastian Klonowic — „człowiek w świecie dzieł". Wilhelm Leopolski: *Zgon Acerna* (1867) . . 221
28. *Giordano Bruno* (sztych z 1715 roku) . 228
29. Carl Mayer: *Giordano Bruno* (1824) 232
30. Maria Hiszpańska-Neumann: *Giordano Bruno* (1953) 235
31. Emanuele Gennaro: *Giordano Bruno* (1955) . . 239
32. Ettore Ferrari: Projekt pomnika Giordana Bruna (wersja I) 244
33. Ettore Ferrari: Pomnik Giordana Bruna w Rzymie (1889) 245
34. P. Masulli: Pomnik Giordana Bruna w Neapolu (1863) 247
35. Maria Bor: *Giordano Bruno* (1970) . 248

36. Sztych z książki Johanna Müllera *Atheismus devictus* (1685) 253
37. Petruzzelli: *Vanini* (1878) 258
38. Rada Chusid: *Vanini prowadzony na śmierć* (1935) 261
39. Zbigniew Martin: *Giulio Cesare Vanini* (1970) . 265
40. Giuseppina Ponzi: Rysunek do *Ostatniej nocy Vaniniego* (1975) 271
41. Szymon Kobyliński: *Śmierć Kazimierza Łyszczyńskiego* (1966) 284
42. Jonas Mackonis: *Łyszczyński przed trybunałem kościelnym* (1964) 286
43. Bronius Gruszas: *Łyszczyński* (witraż z 1966 roku) 288
44. Pani Heweliuszowa zajmowała się również pracą naukową w dziedzinie astronomii — sztych ilustrujący *Machinę niebiańską* z 1673 roku 291
45. Marian Konieczny: Pomnik Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (1964) 293
46. Stanisław Wocjan: *Muzyka Szopena* 305
47. Josef Matthias Hauer, twórca dźwiękowego portretu Vaniniego 321
48. Fragment partytury Bogusława Schäffera — przykład nowoczesnej notacji muzycznej 341
49. Heraklit z Efezu na starożytnej monecie miedzianej z czasów Filipa I 345
50. A. Mazajew: *Dymitr Szostakowicz* 367

Redaktor
JADWIGA KALISZUK

WYDAWNICTWO LUBELSKIE · LUBLIN 1978

Wydanie I. Nakład 5000+272 egz. Ark. wyd. 17,2. Ark. druk. 26,25. Papier druk. mat gł. kl. III. 80 g, 82×104 cm. Oddano do składania 6 kwietnia 1978 r. Druk ukończono w listopadzie 1978 r. Cena zł 80. —

Druk: Rzeszowskie Zakłady Graficzne, Rzeszów, ul. Marchlewskiego 19

Zam. 1161/78. C-1-131

Andrzej Nowicki urodził się 27 maja 1919 roku w Warszawie. Tu też ukończył studia filozoficzne. W latach 1952—1962 był pracownikiem naukowym Uniwersytetu Warszawskiego. Przez następne dziesięciolecie (1963—1973) kierował Katedrą Historii Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego. Od roku 1973 jest kierownikiem Zakładu Filozofii Kultury Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Tytuł profesora zwyczajnego uzyskał w roku 1976. Dekretem prezydenta Republiki Włoskiej został w roku 1967 mianowany członkiem zagranicznym Akademii Nauk Moralnych i Politycznych w Neapolu. Otrzymał honorowe obywatelstwo dwóch miast włoskich: Taurisano (1967) — za prace o Vaninim, i Noli (1976) — za prace o Brunie. Jest założycielem i redaktorem naczelnym kwartalnika „Euhemer", a także organizatorem wielu zjazdów, sesji i dyskusji naukowych poświęconych świeckiej kulturze socjalistycznej, filozofii kultury oraz metodologii religioznawstwa.

WAŻNIEJSZE PUBLIKACJE KSIĄŻKOWE:

Kopernik człowiek Odrodzenia, Warszawa 1953

Grzegorz z Sanoka, Warszawa 1958

Centralne kategorie filozofii Giordana Bruna, Warszawa 1962

Filozofia włoskiego Odrodzenia, Warszawa 1967

Centralne kategorie filozofii Vaniniego, Warszawa 1970 (przekład włoski — Galatina 1975

Filozofia francuskiego Odrodzenia, Warszawa 1973

Człowiek w świecie dzieł, Warszawa 1974

Ostatnia noc Vaniniego, Katowice 1976

Współczesna filozofia włoska, Warszawa 1977

Cena zł 80, —

WYDAWNICTWO LUBELSKIE