

Katarzyna Strużyńska

Curiositas jako kategoria kultury doby baroku (XVI–XVII wiek)

Meluzyna. Dawna Literatura i Kultura nr 1 (4), 35-51

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



MELUZyna

ISSN 2449-7339

1 (4) (2016) | Rocznik III

DOI: 10.18276/me.2016.1-03

PRZEKROJE I ZBLIŻENIA

Katarzyna Strużyńska*

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Curiositas jako kategoria kultury barokowej (XVI–XVII wiek)

Wprowadzenie

Ciekawość rzeczy, ciekawość ludzi, ciekawość miejsc, ciekawość praw natury, ciekawość mechanizmów rządzących światem, ciekawość cudów, ciekawość tego, co widzialne i niewidzialne – *curiositas*, czyli żądza poznania, namiętność, która stanowiła element dominujący w dobie baroku (Pomian, 2001, s. 67–88; Niebelska-Rajca, 2013, s. 66–69), była kategorią na tyle istotną, że stała się jednym z ważniejszych pojęć definiujących tę epokę.

Arystotelesowska idea wskazująca zdziwienie jako źródło i początek poznania¹ przyświecała również siedemnastowiecznym uczonym, teoretykom i krytykom sztuki oraz filozofom². Myśl ta była ważnym impulsem dla rodzącej się w połowie XVI wieku kultury ukierunkowanej na to, co niezwykle, nietuzinkowe, rzadkie, oryginalne i zadziwiające, jednym słowem – osobliwe. Rosnące zainteresowanie osobliwościami i tym, co osobliwe, stawianie tej cechy w centrum uwagi oraz uczynienie z niej zarówno kategorii opisu, jak i kryterium oceny (osobliwość waloryzowano jednoznacznie dodatnio) przyczyniło się do ukształtowania typu kultury, którą Krzysztof Pomian określił mianem „kultury ciekawości” (Pomian, 2001, s. 65–82). Wiek XVII był czasem jej rozkwitu (Benedict, 2001), święciła ona triumfy zarówno w laboratoriach naukowych, pracowniach pisarskich, pałacach magnackich, jak i w szlacheckich dworach.

* e-mail autorki: madden0818@gmail.com

¹ Zob. Arystoteles, 2003, s. 620: „Dzięki [...] dziwieniu się ludzie obecni, jak i pierwsi myśliciele zaczęli filozofować; dziwiły ich początkowo niezwykle zjawiska spotykane codziennie [...]. A kto jest bezradny i dziwi się, poznaje swoją niewiedzę”.

² Zob. Krawiec, 2004, s. 28: „W pierwszej księdze *Metafizyki* Arystoteles stwierdził, że uczucie zdziwienia (*thauma*) stanowi podstawowy czynnik zdobywania wiedzy, ponieważ dziwić się można tylko czemuś, czego się nie rozumie. Natomiast świadomość własnej niewiedzy w sposób naturalny motywuje człowieka do wypełnienia tej luki. W ten sposób Arystoteles wprowadził związek między zdziwieniem a ciekawością, prowadzącą do poznania świata”.

Tak znaczącą przemianę orientacji kulturowej poprzedziły też inne zjawiska. Do bardziej znamienitych należy zaliczyć stopniową erozję ideałów, które legły u podstaw klasycznej epistemologii i estetyki. Rygory wytworzone przez idee umiaru i probabilizmu³ (Otwinowska, 1980, s. 31–32) okazały się zbyt krępujące, a ich ramy zbyt ciasne, by sprostać potrzebie nieomal nieograniczonej ekspresji i swobody twórczej dla lotnych i pełnych inwencji, najwybitniejszych umysłów okresu wczesnonowoczesnego (Emanuele Tesauro, Matteo Pelegrini, Maciej Kazimierz Sarbiewski, Giambattista Marino, Francesco Patrici; zob. Sokołowska, 1973, s. 143–164; Zabłocki, 1973, s. 119–142). Nie wystarczały też przy opisie dynamicznie zmieniającego się świata (Sokołowska, 1971, s. 234–237, 247–250), a tym bardziej nie pomagały w zrozumieniu go, odczytaniu i „ułożeniu na nowo”, co było rzeczą niezwykle potrzebną w obliczu rewolucyjnych odkryć w dziedzinie nauki, podważających dotychczasową wizję świata (np. rewolucja heliocentryczna, odkrycie teleskopu, mikroskopu; zob. Sokołowska, 1978, s. 5–30), a także wobec rosnącej popularności niezwykle nowatorskiej na owe czasy subiektywistycznej teorii piękna (Gottfried Leibniz, Baruch Spinoza, Thomas Hobbes).

Szukając wyjścia z tego impasu, znów zwrócono się ku sprawdzonym antycznym autorytetom. Niemożliwe było wtedy jeszcze ich otwarte odrzucenie. Kiełkujące poglądy szesnastego i siedemnastowiecznych myślicieli potrzebowały bowiem oparcia i usankcjonowania w ugruntowanych i powszechnie uznanych starożytnych *auctoritates*. Nowe doktryny i idee, zarówno z kręgu filozofii, jak i sztuki, kształtowały się więc na kanwie myśli klasycznej, która stanowiła dla nich cenne źródło inspiracji i ważny punkt odniesienia. W procesie stopniowej ewolucji oraz reinterpretacji poglądów zawartych w pismach starożytnych, a także przez dobór i wyakcentowanie określonych ich elementów utworzyła się zupełnie nowa formacja kulturowa, w której centrum stały takie kategorie, jak *curiositas*, *maraviglia* czy *varietas* (Niebelska-Rajca, 2013, s. 66–83). Na marginesie można dodać, że proces ten ukazał ogromny potencjał nie tylko siedemnastowiecznych intelektualistów, ale także samych pism klasycznych, które dzięki nowatorskiemu spojrzeniu przyczyniły się do stworzenia nowej, fascynującej kultury.

Cechą dystynktywną kultury ciekawości – bo o niej mowa – było ukierunkowanie na budzenie podziwu i zachwyty, czyli *admiratio*. Celem artysty stało się stworzenie takiego dzieła, które wywarłoby ogromne wrażenie i wprawiło w zachwyt (Niebelska-Rajca, 2013, s. 67–69). Z drugiej zaś strony, rzeczą, którą odbiorca cenił najbardziej i której oczekiwał od twórców, była umiejętność zaskoczenia go, wprawienia w zdumienie, a w rezultacie pełne uznanie dla kunsztu i błyskotliwości artysty (Fałęcka, 1980, s. 57–74). Upragnionej *admiratio* odbiorca mógł doznać zresztą, obcując nie tylko z dziełami sztuki, ale też z dziełami natury, dokładniej zaś z jej wytworami, które odbiegały od normy i wybijały się ponad przeciętność, jawiły się jako oryginalne, niezwykle, unikatowe. Było to możliwe dzięki niezarysowanej jeszcze dość wyraźnie granicy między sztuką a naturą, które często postrzegano jako wzajemnie się uzupełniające. Naturę określano nieraz

³ Tak pisał Arystoteles: „Przeobrażenie stosuje się z różnych względów i dla różnych celów: a) ze względów językowych – gdy przedmiot nie ma swojej nazwy lub gdy mówi ona o nim nie dość wyraźnie; b) ze względów etycznych i estetycznych – dla uwypuklenia dodatkowego aspektu oznaczanej przeobrażoną rzeczą lub jego złagodzenia; c) ze względów perswazyjnych, dydaktycznych i poznawczych oraz imitacyjnych; d) ze względów stylistycznych dla uzyskania efektów jasności, żywości, wytworności i piękna stylu, jednakże czynić to trzeba w sposób stosowny i oszczędny, bez przesady i bez widocznej ostentacji” (za: Otwinowska, 1980, s. 38; zob. też Sarnowska-Temeriusz, 1995, s. 358–369).

mianem rzemieślniczki lub artystki, co miało wyrażać przypisywaną jej nieograniczoną i niezależną moc twórczą. Podziw mógł jednak wystąpić tylko wówczas, gdy poprzedzał go efekt zaskoczenia, ten zaś brał się z zetknięcia z przedmiotami osobliwymi. Cóż jednak ten termin oznaczał? Co można powiedzieć o naturze rzeczy osobliwych? A zatem – by posłużyć się pytaniem sformułowanym przez Michała Mencfla (2013b, s. 12) – „osobliwy, czyli jaki?”

Termin *curiositas* ma za sobą długą historię, a rozpiętość jego znaczeń była bardzo szeroka. Nie zawsze określano nim tylko – tak jak dziś – ciekawość. W późnym antyku, a także w średniowieczu mógł on oznaczać również świeckość, ogłądę, gorliwość, troskliwość, dowcip, drobiazgowość, zbytkowność, próżność i lekkomyślność (Krawiec, 2004, s. 28). *Curiositas* kryła w sobie rozmaite znaczenia, zależne od kontekstu; część z nich, co warto podkreślić, miała jednoznacznie pejoratywny wydźwięk. Przeszła ona ewolucję – od średniowiecza, gdy była traktowana z dużą nieufnością, a wiele jej odcieni semantycznych wartościowano ujemnie, aż po XVII wiek, kiedy nie tylko cieszyła się aprobatą, ale wręcz święciła tryumf⁴. Na negatywne konotacje tego terminu w średniowieczu decydująco wpłynęły poglądy św. Augustyna z Hippony, które rezonowały jeszcze przez kilka następujących stuleci⁵. Filozof utożsamiał ciekawość przede wszystkim z próżnością, wścibstwem i ciekawością rzeczy człowiekowi niedostępnych, co z kolei było pierwszym krokiem do pychy (*superbia*) i odwrócenia się od Boga⁶. Momentem przełomowym dla postrzegania i oceny ciekawości był XII wiek, kiedy to rozpoczął się proces jej stopniowej rehabilitacji. Zetknięcie się z innymi kulturami (np. w czasie wypraw krzyżowych) i recepcja *Metafizyki* Arystotelesa przyczyniły się do otwarcia się na to, co nowe, a zatem do większej przychylności dla samej *curiositas*. W późniejszych stuleciach tendencja ta utrzymywała się, owocując ostatecznie prawdziwą eskalacją ciekawości w XVII wieku.

Średniowieczne dzieje ciekawości, kategorii *curiositas*, zarysowane tu tylko pokrótce, stanowią ważny kontekst dla tego fenomenu w XVII stuleciu. Powróćmy zatem na grunt barokowej kultury ciekawości oraz kwestii związanych z naturą rzeczy osobliwych. Część pojęć dookreślających tę kategorię już przywołano. Warto jednak je przypomnieć i uzupełnić ten katalog o kilka innych, które jeszcze się tu nie pojawiły, a są niezwykle istotne, gdyż pozwalają uzyskać pełniejszą wiedzę dotyczącą pojęcia „osobliwy”, ukazując jednocześnie cały zakres jego potencjalnych sensów. Jednym z pojęć precyzujących omawianą tu kategorię była bez wątpienia *novitas*. Nowość stanowiła bowiem odpowiedź na nienasyconą ciekawość i rządzącego poznania; niosąc w sobie element zaskoczenia, pobudzała intelekt, była dla niego impulsem, rozbudzała inwencję i moce twórcze. Z *novitas* ściśle wiązała się kategoria *varietas* („różnorodność”, „wielość”). Imperatyw nowości zmuszał niejako do odkrywania, tworzenia i poznawania coraz to nowszych rzeczy, zjawisk, myśli, albowiem te już poznane traciły walor świeżości. Konieczna więc była wielość i różnorodność, które fundowały tym samym niepowtarzalność, czyli oryginalność. Ceniono to, co

⁴ Zob. Pomian, 2001, s. 88: „ciekawość rządziła podczas bezkrólewia między epoką teologii a epoką nauki”. Por. Krawiec, 2004, s. 43–44.

⁵ Kontynuatorami jego myśli w zakresie postrzegania ludzkiej ciekawości byli m.in. św. Benedykt z Nursji, św. Anzelm z Canterbury, św. Bernard z Clairvaux, Tomasz à Kempis czy Jan Gerson (Krawiec, 2004, s. 29–34).

⁶ Stosunek św. Augustyna do interesującej nas kategorii był jednak bardziej złożony. Oprócz grzesznej ciekawości wyróżniał on również jej pozytywne warianty: *admiratio* i *studiositas*, które oceniał jako właściwe postawy poznawcze (Krawiec, 2004, s. 31).

nieznane, nietypowe, nieprzeciętne. Te cechy wskazują zaś na rzeczy unikatowe, co implikuje z kolei pojęcie *raritas* („rzadkość”), również istotne dla ówczesnego paradygmatu estetycznego. Rzadkościami zachwycali się zarówno przyrodnicy i pasjonaci natury, jak też orędownicy sztuki. Rzadkość była cechą niezwykle pożądaną – odzwierciedlały to choćby tak wówczas popularne kunst- i wunderkamery, czyli gabinety osobliwości, w których rzadkość i niezwykłość przedmiotu stanowiły główne kryterium decydujące o tym, czy dany eksponat znajdzie się w zbiorze kolekcjonera, czy też nie (Pomian, 2001, s. 96–99, 123–125, 305–308; zob. Grafton, 1985, s. 31–47). Ze wszystkim, co rzadkie, nowe, nietypowe wiąże się pewna zagadka i tajemnica; te zaś domagają się niejako wyjaśnienia, rozwikłania, gdyż skrywają trudność – *difficultà*. To kolejna cecha, którą w dobie baroku cenili zarówno uczeni, artyści, jak i odbiorcy sztuki⁷. Poszukiwano jej w rzeczach, mowie, sztuce i naturze. Umysł ludzki pociąga to, co skomplikowane, niebanalne, zawiłe, ponieważ jedynie w konfrontacji z takimi przedmiotami można doznać rozkoszy poznania, tylko przez nie prześwieca *ingenium*, ponieważ stanowią one wyzwanie dla intelektu.

Ostatnim istotnym elementem wpisującym się w barokową kulturę ciekawości, a tym samym stanowiącym element konstytutywny kategorii *curiositas*, była *maraviglia* („cudowność”). Cała kultura barokowa ze swą różnorodnością i mnogością występujących wtedy zjawisk, odznaczała się afirmacją owej jakości. To właśnie ta tendencja estetyczna i umysłowa kultury XVII wieku sprawiła, że barok często bywa określany jako epoka cudowności (Niebelska-Rajca, 2013, s. 69). Nobilitacja wspomnianej cechy przejawiała się nie tylko w zainteresowaniu unikatowymi naturaliami czy dziełami sztuki, ale i w samej artystycznej *techné*, gdzie osiągnęła apogeum, wydając tak niezwykle i pełne kunsztu owoce, jak konceptyzm, sztuka manierystyczna (wskażmy tu na pozję Marina i jego naśladowców).

Nowość, różnorodność, oryginalność, rzadkość, trudność, cudowność – to elementy niezbędne, by wprawić odbiorcę w podziw, a jednocześnie cechy konstytutywne pojęcia *curiositas* (Mencfel, 2013b, s. 15). Osobliwość jest zaś centralnym pojęciem barokowej kultury ciekawości, można bowiem wskazać co najmniej trzy płaszczyzny znaczeniowe kategorii *curiositas*. Była ona rozumiana jako ciekawość tkwiąca w samych rzeczach, a także jako cecha ludzka (namiętność właściwa człowiekowi) i wreszcie jako typ umysłowości ukierunkowanej na to, co niezwykle, wyjątkowe, oryginalne, nade wszystko zaś dążącej do poznania oraz otwartej i skłonnej do przekraczania granic (zwłaszcza to trzecie znaczenie będzie dla nas szczególnie interesujące). W XVII wieku kategoria ta wyraźnie objawiała się w każdym z przytoczonych znaczeń i obejmowała całość zjawisk na polu nauki, sztuki i filozofii. *Curiositas* była popularna nie tylko w kręgach elit intelektualnych – cieszyła się powodzeniem również pośród szerokich mas odbiorców. Tu przybierała jednak formę bardziej zwulgaryzowaną czy nawet jarmarczną – popularną, a co za tym idzie, bardziej powierzchowną. To pozwala wyróżnić (w tradycyjnym podejściu do kultury dawnej) jej dwa rejestry: wysoki – elitarny, i niski – egalitarny (Wilska, 1991, s. 695–703; Mencfel, 2013b, s. 11–12). Nie ulega jednak wątpliwości, że i w tym drugim wypadku kultura ciekawości była nurtem prymarnym. I tu bowiem mają zastosowanie wymienione kategorie, składające się na spektrum semantyczne terminu „osobliwy”. *Curiositas* przenikała całą epokę, była zasadą

⁷ George Champan pisał: „[*Difficultà* to] coś, czego odnalezienie wymaga trochę trudu, dodaje poezji majestatu i jest lepsze od tego, co byle szewc wyśpiewa przy pracy” (za: Niebelska-Rajca, 2013, s. 80–81).

i motorem sprawczym nowych kierunków artystycznych, nowatorskich teorii estetycznych i filozoficznych czy aktywności w dziedzinie nauki (gabinety osobliwości, kunstkamery) (Westerhoff, 2001, s. 636; Pomian, 2001, s. 67–88). Rzutowała też na mentalność oraz sposób postrzegania świata, czym przyczyniła się do ukształtowania nowego typu człowieka, którego należałoby określić mianem *homo curiosus*. Można przyjąć, że kultura ta, mimo różnorodności, była w swych głębszych warstwach formacją spójną. Wydaje się, że wynikało to z faktu, iż wyrosła ona z pewnych idei, które stanowiły jej fundament i były jej głównymi determinantami. Mam tu na myśli trzy idee, które, jak się zdaje, wywarły decydujący wpływ na kształt ówczesnej kultury: ideę pansemiotyzmu, ideę *unitas* oraz ideę mikro- i makrokosmosu.

Fundament ideowo-światopoglądowy „kultury ciekawości”

Wiek XVI i XVII to czas napięć religijnych, politycznych i naukowych (Tatarkiewicz, 2009, s. 194). Gustav René Hocke określił te zjawiska jako „wizję schyłku” (Hocke, 2003, s. 89). Wiele nurtów intelektualnych ważnych dla tamtej epoki miało charakter kontestacyjny: w religii – reformacja, w nauce – teoria heliocentryczna, w sztuce – subiektywistyczna teoria piękna, w kulturze – manieryzm, konceptyzm, gongoryzm itp. Ścierała się wówczas dążność do ocalenia porządku starego świata z tendencją do odrzucenia tego porządku i budowy nowego. Rodzący się paradygmat, zarówno ideowy, jak i naukowy, nie oznaczał jednak radykalnego zerwania z tradycją i dorobkiem minionych pokoleń; co więcej, „nowa myśl” była w nich mocno zakorzeniona, gdyż stanowiły one dla niej ważny punkt odniesienia, choćby właśnie jako przedmiot kontestacji. Niemniej jednak była to atmosfera fermentu intelektualnego, zmierzającego nieuchronnie do budowy nowego paradygmatu, znajdującego odbicie w kulturze i urzeczywistniającego się w wielorakich zjawiskach sztuki i nauki. Te zresztą nie były wtedy jeszcze w sposób ostry i jasny od siebie oddzielone, przeciwnie – uzupełniały się wzajemnie i przenikały (Lewis, 1995, s. 36–53; Sokolski, 2007, s. 150–157; Sokolski, 2010b, s. 7–13). Świadczyć mogą o tym choćby przejmowane od humanistów „filologiczne metody” badania natury przez ówczesnych przyrodników⁸, czy – z drugiej strony – odziedziczone po starożytnych „matematyczne” postrzeganie piękna jako ładu, harmonii części oraz ich proporcji, cieszące się powodzeniem również wśród szesnastoi siedemnastowiecznych teoretyków sztuki, czy też encyklopedie przyrodnicze, z których korzystali także poeci, traktując je jako źródło topiki, symboliki i inspiracji (Sokolski, 2010b, s. 10).

Jednym z nurtów, które odpowiadały na nowe potrzeby, była właśnie „kultura ciekawości”. Jako znaczący nurt XVI, a zwłaszcza XVII wieku mieściła w sobie rozmaite zjawiska kultury, takie jak emblematyka, ikonologia, alegoryzm (ten, choć jego tradycja sięga średniowiecza, w opisywanym okresie cieszył się największą popularnością), manieryzm, konceptyzm, marinizm, esetyka cudowności czy afirmacja metafory. Zjawiska te wpisują się w krąg kultury ciekawości i najogólniej da się je określić jako *aesthetica curiosa*. Drugi aspekt kultury ciekawości można

⁸ W ówczesnym przyrodoznawstwie „metody filologiczne” polegały na dostrzeganiu w naturaliach (i w ogóle we wszelkich zjawiskach natury), oprócz cech fizycznych, widocznych gołym okiem, także ich ukrytego, symbolicznego znaczenia. Źródłem tego można dopatrywać się w powszechnej wtedy, a zaczerpniętej jeszcze z antyku, praktyce, jaką było odczytywanie księgi natury (Sokolski, 2007, s. 147–157).

z kolei nazwać mianem *scientia curiosa*. Zaliczyć do nich można np. dążenia pansoficzne, encyklopedyzm, upodobanie do gabinetów osobliwości czy popularny wówczas model uczonego – polihistora. O ich jedności i integralności, na pierwszy rzut oka nieoczywistej, przekonuje głębsza analiza poszczególnych fenomenów ówczesnej kultury, w których widać cechy wspólne, takie jak upodobanie do tego, co nietuzinkowe i rzadkie. Owe cechy swoiste, znajdujące wyraz w niemal każdym z artefaktów z dziedziny sztuki i nauki, okazują się „miejscem wspólnym” i elementem kluczowym dla określenia i zdefiniowania charakteru epoki oraz niezbędnym przy próbach odnalezienia jej profilu ideowo-estetycznego. Kultura ciekawości była więc swoistym spoiwem, wspólnym mianownikiem tych zjawisk. Wolno jednak zapytać, skąd jej fenomen, skąd popularność, nade wszystko zaś skąd zdolność łączenia w sobie tak różnych i odległych od siebie zjawisk? Tylko wspólna idea mogłaby sprawić, by nie wydawała się ona wewnętrznie chaotyczna i sprzeczna, lecz spójna i jednorodna. Taką ideą, a właściwie trzema ideami – wzajemnie się przenikającymi – były wspomniane już wcześniej: idea pansemiotyzmu, idea mikro- i makrokosmosu oraz idea *unitas*.

Pansemiotyzm

Pansemiotyzm, a więc przekonanie, że wszystko jest znakiem, dokładniej zaś – w kontekście myśli XVI i XVII wieku – że świat ma naturę znakową, znalazło wyraz w pismach ówczesnych uczonych⁹. Ten pansemiotyczny obraz świata ilustruje znaczenie słowa „symbol”. Jacques Le Goff pisze, że „symbol był to u Greków znak rozpoznawczy, reprezentowany przez dwie połowy przedmiotu podzielonego między dwie osoby. Symbol jest znakiem umowy. Jest odniesieniem do utraconej całości, przypomina i przyzywa wyższą utajoną rzeczywistość” (Le Goff, 1970, s. 324–325). Takie symboliczne myślenie cechowało się przekonaniem, że każdy przedmiot, każde zjawisko oprócz sensu literalnego, wyrażonego wprost, ma też zawsze sens ukryty, wyrażony *implicite*, a więc trudniejszy do identyfikacji, za to cenniejszy z perspektywy poznawczej. Skoro więc każda rzecz była postrzegana przez pryzmat pansemiotyzmu, afirmującego znakową naturę świata, jej sens jawił się zawsze jako dwupoziomowy. Z kolei William Ashworth, podążając za myślą nakreśloną przez Michela Foucaulta w książce *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, określa tę wizję rzeczywistości jako „światopogląd emblematyczny” (Kowzan, 2010, s. 135). W podobnym duchu pisze Jan C. Westerhoff. Chcąc zobrazować naturę pansemiotyzmu, sięga on po przykład odwołujący się wprost do upodobań ówczesnych ludzi oraz ich mentalności. Opisuje bowiem cieszące się w XVI i XVII wieku dużym powodzeniem starożytne monety oraz nawiązujące do nich monety renesansowe i barokowe, gdzie strona *recto* była nośnikiem znaczenia dosłownego i przedstawiała zwykle czyjś wizerunek, natomiast strona *verso* zawierała symbol, a więc odwoływała się do znaczenia przenośnego, ukrytego. Dopiero odnalezienie tego ukrytego sensu (który zresztą wydaje się sensem nadrzędnym i właściwym) pozwala roz-

⁹ Zob. np. Cesare Ripa, *Iconologia* (1593), Jan Amos Komenský, *Theatrum universitatis rerum* (1627), Athanasius Kircher, *Lingua Aegyptiaca restituta* (1643), Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* (1648), Gaspar Schott, *Physica curiosa* (1662), Emanuele Tesauro, *Cannocchiale aristotelico* (1664). Myśl ta była w przywołanych dziełach wyrażana bądź wprost, bądź w sposób nieco bardziej dyskretny, implicytny, niewątpliwie stanowiła jednak często ważną determinantę ideową wielu traktatów i rozpraw z zakresu sztuki, filozofii i nauki.

szyfrować i zrozumieć rzecz-znak, dając tym samym pełnię poznania. Przykład z monetą służy więc Westerhoffowi jako metafora oddająca dwoistą naturę rzeczy, widzianej przez pryzmat idei pansemiotyzmu (Westerhoff, 2001, s. 635). Badacz, podając nieco inny niż Le Goff przykład, wskazuje zarazem na kolejną cechę znaku, jaką jest jego komplementarność i integracja sensu, który ma zawsze dualny charakter (eksplicytny i implicytny).

Ostatecznie jednak trzech uczeni podążają tą samą drogą, nakreślając w ten sposób istotę pansemiotycznej wizji świata, której faza szczytowa przypadała od połowy XVI do połowy XVII wieku (jej kontynuacja widoczna jest również później, ale już w mniejszym natężeniu¹⁰). Można więc powiedzieć, że każdy byt funkcjonuje na dwóch płaszczyznach – pierwsza z nich to ta widzialna, dosłowna i fizyczna, druga to sfera, metafizyczna, przy czym pierwsza z nich zawsze odsyła do tej drugiej. Wedle szesnasto- i siedemnastowiecznych uczonych dopiero dostrzeżenie i zjednoczenie obu sfer pozwala poznać rzecz w sposób pełny, umożliwia dotarcie do jej istoty¹¹. Świat realny, zmysłowy był postrzegany bowiem jako z góry zaplanowana, doskonała całość, która partycypuje w rzeczywistości pozazmysłowej, niewidzialnej, wymykającej się naszym możliwościom percepcji i stanowi zarazem jej odbicie. Między tymi dwiema przestrzeniami – światem doczesnym i wiecznym – zachodzi jednak ścisły związek; światy te w pewien sposób ze sobą korespondują¹². W świetle tego dostrzec można inny niezwykle ważny aspekt pansemiotycznego światopoglądu.

Oprócz integracji sensu oraz jego dwupoziomowej struktury istnieje jeszcze jeden wymiar funkcjonowania znaków – ich relacje między sobą. Relacje te najlepiej można opisać porównując je do puzzli: każdy z elementów układanki ma swoje (odrębne) znaczenie, każdy z nich jest częścią pewnej całości, każdy jest niezbędny do tego, by całość mogła się dopełnić, każdy też ma tylko jedno właściwe sobie miejsce. Ponadto wystarczą dwa właściwie ułożone puzzle, by odgadnąć, jaki będzie kolejny, aż do ostatniego, kiedy to uzyskamy pełny obraz. Układanie puzzli nie jest więc tworzeniem jakiegoś nowego porządku, lecz odtwarzaniem porządku zapisanego w sposób immanentny w poszczególnych elementach. Jest stopniowym odczytywaniem. Znajdziemy tu element zarówno zagadki, odkrywania, jak i poznawania. Ten prosty przykład ma na celu wskazanie pewnej analogii do tak powszechnego w XVII wieku przekonania o znakowej naturze świata.

Wracając na grunt pansemiotyzmu, możemy zauważyć, że i tu każdy element posiada swoje niezbywalne znaczenie, które stanowi jego istotę, oraz że każdy z elementów wchodzi w relacje z innymi, tworząc pewien ostateczny sens nadrzędny. Relacja między poszczególnymi fenomenami jest więc taka, iż konkretne znaczenia jednostkowe, odsyłając do rzeczywistości wyższej, składają się na sens całościowy i tworzą swoiste uniwersum, a każde z pojedynczych zna-

¹⁰ Wskazać tu można choćby dzieła Wojciecha Tytkowskiego, Gabriela Rzączyńskiego czy Benedykta Chmielowskiego (w odniesieniu do kultury polskiej) i Athanasiusa Kirchera.

¹¹ Myślę tu o wskazywanych już wcześniej uczonych (Kircher, Schott, Komenský), ale też o Johannie Heinrichu Alstedzie czy Charles'u Sorelu (Vasoli, 1996, s. 50–51).

¹² Taka wizja rzeczywistości, zdeterminowana przez ideę pansemiotyzmu oraz ideę mikro- i makrokosmosu, a także przez pragnienie stworzenia korpusu wiedzy uniwersalnej, przyświecała m.in. siedemnastowiecznym uczonym zaangażowanym w projekty encyklopedyczne oraz pansoficzne. Wśród nich można wymienić tak znamienite postacie, jak Jan Amos Komenský, Athanasius Kircher, Johann Heinrich Alsted, czy Gottfried Wilhelm Leibniz (Vasoli, 1996, s. 24–57).

czeń zawsze do niego się odnosi i nawiązuje¹³. Co znamienne, w pansemiotycznej wizji świata związek między obiektem znaczącym a jego znaczeniem (innymi słowy: relacja znak–znaczenie oraz symbol–symbolika) ma naturę transcendentną i jest obiektywny, rzeczywisty, realny, prawdziwy, nie zaś zależny od subiektywnych odczuć czy arbitralnie narzucony – znaczenia nie są bowiem tworzone, lecz odkrywane¹⁴. Stąd też bierze źródło właściwa dla szesnasto- i siedemnastowiecznej myśli inklinacja do postrzegania świata jako tekstu, który należy odczytać oraz zinterpretować. Świat jest swego rodzaju zwizualizowanym językiem, gdyż – tak jak język – rządzi się określonymi prawami oraz składa się ze znaków łączących się w nacechowaną semantycznie całość. W tej perspektywie cała przyroda rozumiana była jako księga natury, która, będąc pełną tajemnic, zagadek i trudności, wymaga rozszyfrowania, ujawnienia i wyjaśnienia tego, co zawile i ukryte, by w ten sposób dotrzeć do prawdy i osiągnąć pełne poznanie (Sokolski, 2010a, s. 21–22; pozostawało to oczywiście w sferze nierealnego ideału, do którego jednak niestrudzenie dążono). Traktowano ją też jako drugą po Biblii księgę stworzoną ręką Boga, co tym bardziej wzywało do namysłu nad naturą i do odczytywania jej jako doskonałej przekazicielki Bożego zamysłu (Sokolski, 2010a, s. 31). To z kolei rzutowało na sposób rozumienia kultury oraz koncepcję, wedle jakiej była kształtowana. W mentalności ludzi doby baroku natura i kultura funkcjonowały bowiem jako mocno ze sobą powiązane oraz wzajemnie się uzupełniające i wyjaśniające. Nie były więc – tak jak w obecnym paradygmacie – stawiane w opozycji (Sokolski, 2010a, s. 21).

Unitas

Rzeczywistość doby baroku – przesycona sprzecznościami i antynomiami podkreślająca złożoność rzeczy, tajemnicę czy cudowność – domagała się formuł, które pozwoliłyby usuwać sprzeczności i odnaleźć ład w otaczającym świecie (Sokołowska, 1973, s. 155–156). Jedną z najważniejszych stanowiła bez wątpienia formuła *concors discordia*, czyli zgodna niezgodność (Otwinowska, 1968, s. 92–93; Gostyńska, 1991, s. 5–25). W uproszczeniu można powiedzieć, iż był to sposób rozwiązywania trudności (*difficoltà*) pozwalający na odnalezienie analogii czy też „miejsca wspólnego” w rzeczach krańcowo od siebie odległych i różnych (przynajmniej pozornie). Myśl ta, wyrosła na polu literatury (dokładniej zaś siedemnastowiecznego konceptyzmu)¹⁵, jednocześnie oddaje atmosferę intelektualną doby baroku oraz streszcza specyfikę jej *modus*

¹³ Zob. Westerhoff, 2001, s. 644: „Given the assumption that various object do not exist in isolation but are connected with one another through various intricately structured significations not always discernible at first sight, the »unordered« form of presentation seems to be the most ontologically natural”.

¹⁴ Zob. Westerhoff, 2001, s. 639: „The emblematic quality of an object is not to be understood as a subjective decision on the part of its designer, but rests on the fact that the object »depicts« something which transcends the physical and factual dimension of its existence”.

¹⁵ Duże zasługi położył tu zresztą Polak Maciej Kazimierz Sarbiewski, który był twórcą tej reguły. Sama formuła ma jednak korzenie antyczne, prekursorstwo Sarbiewskiego polegało na jej odniesieniu do teorii konceptu. W podobny sposób myślał o koncepcji hiszpański jezuita i uczonec Baltasar Gracián. Za centralne pojęcie swojej estetyki obrał on termin *agudeza*, która to w związkach (między rzeczami, zjawiskami) opartych na dysonansie, antynomii i niezgodności pozwala wykrywać ich jedność i harmonię (Otwinowska, 1968, s. 81–110; Gostyńska, 1991, s. 5–25, 173–209; Tatarkiewicz, 2009, s. 500–501).

cogitandi. Chodziło bowiem o rzecz dla ówczesnych niezwykle istotną – o odnalezienie ładu, i celowości utajonych w rzekomo chaotycznej, skomplikowanej i niezrozumiałej rzeczywistości. Niebagatelną rolę odgrywały też podobieństwa i analogie (choćby najdalsze i najśmielsze), które pełniły ważną funkcję w procesie poznawania, interpretacji i rozumienia rzeczywistości. Istotę stanowiła więc dążność do jedności, do całości oraz pragnienie integracji i swoistej pełni (wiedzy, poznania).

Charakterystyczna była też dla epoki i jej wielkich umysłów predylekcja do tworzenia syntez, do odnajdywania wspólnego mianownika. Skłonność ta wyrażała się w całościowym ujmowaniu problemów i zjawisk, a widoczna była choćby w naukach przyrodniczych i paraprzyrodniczych, gdzie uczeni, oprócz opisu fizycznego przedmiotu, rośliny czy zwierzęcia, umieszczali zawsze dany fenomen w szerszym kontekście kulturowym, podając informacje o jego symbolicznym znaczeniu, odniesieniach do filozofii, religii czy sztuki (tendencje te szczególnie widoczne są w encyklopedyzmie i emblematyce). Każdy przedmiot funkcjonował więc nie tylko na polu natury, ale też na polu kultury – i tu bowiem widać wspomnianą już wcześniej koherencję i wzajemne uzupełnianie się tych dwóch sfer. Każdy też przedmiot, odwołując się do pansemiotycznego oglądu rzeczywistości, realizował się na dwóch płaszczyznach – fizycznej i metafizycznej, jako widzialny znak odsyłający do świata niewidzialnego. Wszystkie wymienione tendencje sprowadzają się do kategorii *unitas*, która też stanowiła ich źródło i fundament. Stanowiła ona jeden z najistotniejszych filarów ideowych epoki, w której świat nie był postrzegany w sposób fragmentaryczny, epizodyczny i wyimkowy, ale jako nienaruszalna, kompletna, skończona i doskonała całość (Vasoli, 1996, s. 24–26), składająca się z elementów mających swoje określone miejsce. W wielu aktywnościach ludzkich dało się bowiem dostrzec dążność do stworzenia swoistej jedności, do wykreowania uniwersum odzwierciedlającego porządek transcendentny i korespondującego z porządkiem wiecznym, Bożym (Marcinićzak, 2010, s. 171). Świadczyć może o tym powszechny wówczas ideał *homo universalis*, czyli polihistora – człowieka, którego ambicją jest zgromadzić i posiadać całą dostępną człowiekowi wiedzę (Marcinićzak, 2010, s. 167; zob. też Pawlak, 2012). Należy też wspomnieć o cieszącym się w XVII wieku dużym uznaniem, a silnie związanym z ideą polihistora, modelu wiedzy, zwanym *scientia universalis*, czyli ideał wiedzy zbierającej cały dorobek ludzkości. To pragnienie urzeczywistniało się w nurcie, jakim był pansofizm („dążność do spenetrowania każdej nauki, która znajduje się w zasięgu polihistora aż do najdrobniejszych szczegółów”; Westerhoff, 2001, s. 640). Siedemnastowieczny francuski uczyony Charles Sorel, który sam był piewcą idei pansofizmu, pisał: „trzeba opracować jedną, uniwersalną księgę, która będzie zawierała wiarygodną naukę o wszystkich rzeczach i niosła dzięki temu doskonałe uspokojenie ducha, wspierane przez poznanie wszystkich cudów świata i pewności co do jego ładu i harmonii” (za: Vasoli, 1996, s. 46).

Funkcję takiej żywej księgi, mającej odzwierciedlać całe uniwersum, pełniły popularne wówczas gabinety osobliwości¹⁶. One również łączyły się z ideą *unitas*, stanowiącej jeden z głównych determinantów ich struktury oraz porządku, wedle którego te gabinety urządzano. Kolekcjonerzy, przeznaczając na eksponaty rzeczy unikatowe i oryginalne kierowali się przekonaniem, iż – jak pisze Krzysztof Pomian – „rzeczy rzadkie, wyjątkowe, nadzwyczajne są powiązane

¹⁶ Pomian (2001, s. 77) określa je jako „miniatury świata”.

w uprzywilejowany sposób z całością” (Pomian, 2001, s. 80). Gabinety osobliwości były więc uzewewnętrznieniem „pożądania całości”, charakterystycznego dla człowieka doby baroku (Pomian, 2001, s. 75–82), a zarazem wizualizacją idei *unitas*. Gabinety osobliwości stanowiły bowiem głównie realizację pewnego projektu ideowego i intelektualnego, nie zaś tylko czczą zabawę i rozrywkę (Westerhoff, 2001, s. 646). W duchu idei *unitas* była też – ściśle powiązana z problematyką gabinetów osobliwości, *scientia universale* i pansofii – koncepcja teatru wiedzy, w którym jasno i precyzyjnie zostałyby określone miejsce i cel poszczególnych nauk, a także wzajemne relacje dyscyplin naukowych. Wszystko to miało pomóc w odczytaniu „alfabetu świata” (Vasoli, 1996, s. 59) i przyczynić się do stworzenia uniwersum dostępnej człowiekowi wiedzy.

W kontekście kategorii *unitas* zagadnienie teatru wiedzy prowadzi nas do następnego wątku, jakim był siedemnastowieczny synkretyzm sztuk. Jego najlepszą reprezentację stanowił właśnie teatr, przeżywający wtedy bujny rozkwit¹⁷. Potwierdzają to nazwiska wybitnych dramatopisarzy, których dzieła tworzą kanon światowej literatury – wystarczy wymienić takie postaci, jak Lope de Vega, Szekspir, Moliere, Pierre Corneille, Pedro Calderón de la Barca czy Jean-Baptiste Racine (Sokołowska, 1971, s. 207–216; Tatarkiewicz, 2009, s. 395–406, 432–470). Teatr można określić jako syntezę czy nawet kwintesencję sztuki: spotykają się w nim słowo, obraz i muzyka (za przykład niech posłuży rozwój barokowej opery). To dzięki temu potrafi on oddziaływać na widza znacznie silniej niż każda z tych dziedzin osobno. Swoiste zjednoczenie wszystkich rodzajów sztuki skutkuje bardziej intensywnym oddziaływaniem teatru oraz bogatszą paletą znaczeń, które może on przekazać. Teatr jest bowiem „sztuką totalną”, która może sprostać trudnemu zadaniu, jakim jest opisanie złożonej, bogatej w paradoksy i sprzeczności rzeczywistości (Sokołowska, 1973, s. 155–156). Jednym z problemów nurtujących ówczesnego człowieka było znalezienie uniwersalnego języka, którym będzie można wyrazić i zrozumieć całą skomplikowaną i wieloaspektową rzeczywistość, dotrzeć do jej „istoty”. Poszukiwanie takiego uniwersalnego języka (*sensu stricto*) absorbowало uwagę wielu wybitnych umysłów epoki wczesnonowożytnej. Jednym z nich był Jan Amos Komenský, który wyrażał nadzieję, że dzięki pansofii i *scientia universale* uda się w końcu „pojąć ład całego stworzenia i jego pierwotny »archetyp« w umyśle Bożym, a zarazem umożliwi utworzenie, poza wielością, różnorodnością i pomieszaniem języków, jednego i doskonałego języka uniwersalnego, tak jak jeden i doskonały jest zrodzony z Boga kosmos” (Vasoli, 1996, s. 30).

Stwierdzenie to przybliży nas do kolejnej idei, również zakorzenionej w kategorii *unitas* i z niej wyrosłej – idei harmonii świata. Zajmowała ona ważne miejsce na mapie nurtów intelektualnych epoki i korespondowała z mentalnością ludzi XVII wieku. Epoka ta była zresztą bardzo mocno przeniknięta pierwiastkiem duchowym, nie wyłączając nauki, w tym rodzajów się nauk ścisłych. W naukach starano się „uchwycić ich podstawową jedność i zrozumieć dzięki niej harmonię i matematyczny ład kosmosu” (Vasoli, 1996, s. 25). Idea harmonii świata wyrażała się więc w przekonaniu o zaplanowanej z góry architektonice świata, gdzie wszystkie elementy doskonale ze sobą współgrają, tworząc wewnętrznie zgodną i spójną całość, będą-

¹⁷ Zob. Tatarkiewicz, 2009, s. 362: „Po raz pierwszy od starożytności największą wśród pisarzy sławą cieszyli się ci, co pisali dla teatru. Była to dla teatru wielka chwila we Włoszech, w Hiszpanii, a zwłaszcza w Anglii. Publiczność zaczęła szukać na scenie nie tylko zabawy, ale wzniosłych przeżyć”.

cą realizacją Bożego planu¹⁸. Chętnie też odwoływano się do tej myśli, bo dawała ona poczucie ładu i równowagi w otaczającym świecie, który jawił się wtedy jako coraz bardziej niezrozumiały (Vasoli, 1996, s. 7–8). Temat harmonii świata podejmowali wybitni myśliciele, np. Athanasius Kircher, Charles Sorel, Gottfried Wilhelm Leibniz, Giordano Bruno i Francesco Giorgio Vento. Istotę omawianej idei chyba najlepiej wyraził renesansowy filozof Marsilio Ficino: „Wszystkie części wszechświata tak zbiegają się w jedną całość, że nic z tego nie można odjąć ani temu dodać” (za: Tatarkiewicz, 2009, s. 138).

Mikro- i makrokosmos

Ostatnia z trzech koncepcji stanowiących fundament kultury ciekawości to idea mikro- i makrokosmosu. Ma ona niebagatelne znaczenie dla zrekonstruowania obrazu kultury barokowej (Sokołowska, 1978, s. 5–30). Idea ta odnosiła się do ówczesnego przekonania, iż świat składa się z dwóch odpowiadających sobie przestrzeni, których relacja polega na podobieństwie, analogii i ekwiwalencji: świat ziemski postrzegano jako odbicie porządku wyższego – kosmicznego¹⁹. Pogląd ten wpisywał się w dążność do zrozumienia i poznania prawdziwej natury świata. Chciano bowiem zgromadzić całą dostępną człowiekowi wiedzę, gdyż dawałoby to asumpt do wnioskowania o wszechświecie. Drogą do poznania porządku kosmicznego było zrozumienie świata ludzi, zasada ta działała jednak i w drugą stronę – reguły obowiązujące we wszechświecie przekładane były na życie i prawa ziemskie, albowiem dostrzegano ukrytą, głęboką, konieczną i niezbywalną jedność tych dwóch światów. Omawiane tendencje wyraźnie zaznaczyły się w nurcie encyklopedycznym i fenomenie gabinetów osobliwości (Mencfel, 2013b, s. 10). Istotę tych ostatnich Krzysztof Pomian ujął następująco:

Gabinet osobliwości jest miejscem, gdzie wszechświat jako całość staje się widzialny za pośrednictwem przedmiotów zdolnych reprezentować podstawowe kategorie istot i rzeczy i, ewentualnie, klasy, na jakie owe kategorie się dzielą. Jeszcze inaczej mówiąc, wszechświat jako całość staje się widzialny, ponieważ podlega pomniejszeniu, przy jednoczesnym zachowaniu wszystkich swych składników. (Pomian, 2001, s. 73)

Gabinet osobliwości ściśle wpisuje się więc w ideę mikro- i makrokosmosu, stanowi bowiem alegorię wszechświata. Badacz zwraca uwagę również na to, że idea ta doskonale koresponduje z ideą *unitas*, gdyż gabinet osobliwości, będąc „miniaturą wszechświata”, wyraża właściwe dla XVII wieku „pożądanie całości” (Pomian, 2001, s. 71). Idea mikro- i makrokosmosu wyrażała się zatem w dążności do stworzenia modelu wszechświata, gdzie każda rzecz w skali „mikro” oddawałaby i przybliżała skalę „makro”. To także chęć do ogarnięcia całości stworzenia oraz jego natury, a co za tym idzie – do zapanowania nad nią (Mencfel, 2013a, s. 222). Do koncepcji

¹⁸ Myśl ta widoczna jest m.in. w pracach Jana Amosa Komenskigo, który podkreślał „opatrnościowe znaczenie i cudowną strukturę stworzonego wszechświata” (za: Vasoli, 1996, s. 25).

¹⁹ Warto jednak zauważyć, że idea mikro- i makrokosmosu, podobnie jak wiążąca się z nią koncepcja człowieka jako *mundus minor* („mniejszego świata”) i omówiona wcześniej idea pansemiotyzmu, nie stanowiła w XVI i XVII wieku żadnego *novum*; była raczej kontynuacją i rozwinięciem myśli zapoczątkowanej w antyku, a podejmowanej też w średniowieczu (Kurdziałek, 1969, s. 109–125).

mikro- i makrokosmosu odwoływał się m.in. Jan Amos Komenský, który posługiwał się metaforą „teatru świata” (Curtius, 2009, s. 147–153). Formuła ta wyrażała jego przekonanie o doskonałym porządku świata, stanowiącym odwzorowanie rzeczywistości wyższej i ładu panującego we wszechświecie. Można też w idei mikro- i makrokosmosu odszukać znamiona myśli neo-platońskiej (Sokolski, 2007, s. 289), albowiem zjawiska ziemskie (mikrokosmos) zawsze odsyłają do świata nadprzyrodzonego (makrokosmosu):

Granica między zjawiskiem przyrodniczym a tym, co nadprzyrodzone, ulega w ten sposób zniesieniu, jako że to pierwsze może być zawsze naznaczone tym drugim, a wytwory natury jawią się jako zdolne do przybierania wszelkich wyobraźalnych form i odznaczania się wszelkimi cechami, ponieważ zależą od nadprzyrodzonych znaczeń, w które mogą zostać wyposażone. (Pomian, 2001, s. 107)

Szczególną rolę w idei mikro- i makrokosmosu odgrywały rzeczy niezwykle i rzadkie. Postrzegano je jako byty predestynowane do odsłaniania najgłębszych struktur świata oraz do ukazywania łączności między światem doczesnym a wiecznym (Pomian, 2001, s. 80, 105; Westerhoff, 2001, s. 646). Również człowiek wpisywał się w perspektywę mikro- i makrokosmiczną, stanowił on bowiem ukształtowany przez Boga swoisty miniwśzechświat o naturze dualnej (duchowo-materialnej), dlatego o naturze świata mógł wnosić z własnej natury; poznając siebie, poznawał swój mikrokosmos, tym samym przybliżając się do poznania makrokosmosu.

Tak oto rysuje się tło ideowe epoki, gdzie idea mikro- i makrokosmosu, idea pansemiotyzmu oraz idea *unitas* przenikały niemal wszystkie ludzkie aktywności na polu nauki i sztuki, determinując ich kształt. Były one silnie zakorzenione w ówczesnej mentalności, reprezentowanej nie tylko w kręgach naukowych XVI i XVII wieku. Te trzy koncepcje ukształtowały kulturę opartą na wizji dwóch przestrzeni – „dwóch nieskończoności”, które wzajemnie ze sobą korespondują; kulturę ukierunkowaną na zdobycie pełni wiedzy i osiągnięcie doskonałej jedności.

W epoce baroku można zauważyć zainteresowanie rzeczami niezwykłymi, oryginalnymi, rzadkimi, zagadkowymi, nowymi (Pomian, 2001, s. 67–88). Jest to epoka, jak się przyjmuje, pełna skrajności, kontrastów, sprzeczności, przesycona niepokojem metafizycznym wynikającym z poczucia głębokich, a nieuniknionych przemian (Hocke, 2003, s. 89–92). Ludźmi targany wówczas przeciwstawne emocje: „nowe” pociągało i intrygowało, ale też odpychało i budziło lęk. Ambiwalencja uczuć była powszechna i znajdowała wyraz w różnych dziedzinach życia, szczególnie w sztuce. Barok to także czas, który obfitował w niespokojne umysły pożądamy wiedzy i poznania. Ich dewizą stała się formuła *concors discordia* – przekonanie, że łącząc sprzeczności, można odkryć prawdę i dotrzeć do zrazu niedostrzegalnej, ale niepodważalnej harmonii świata. Doskonale wpisuje się w te tendencje charakterystyczna dla XVII wieku apoteoza metafory – tropu pozwalającego łączyć antynomie oraz błyskotliwie rozwiązywać sprzeczności i uzgadniać je ze sobą²⁰.

Świadectwa fascynacji kategorią *curiositas* można odnaleźć w wielu tekstach literatury siedemnastowiecznej. Znamienna dla doby baroku była inklinacja do opowieści niezwykłych, cudownych, sensoryjnych – takie też historie cieszyły się wtedy największym zainteresowaniem.

²⁰ Metafora zajmowała poczesne miejsce w pismach wielu teoretyków sztuki i estetyki. Jej głównym orędownikiem był Emanuele Tesauro (Zabłocki, 1973, s. 119–142; Gostyńska, 1991; Tatarkiewicz, 2009, s. 506–508).

Ilustrują to np. *Historyje świeże i niezwyčajne* Michała Jurkowskiego, opowieści pełne makabry, grozy, brutalności i okrucieństwa, nawiązujące do estetyki gotyku (Kazańczuk, 2004, s. 18). Choć owo dzieło miało służyć głównie jako zbiór budujących opowiadań o celach religijno-moralizatorskich, nie brak w nim jednak elementów daleko wykraczających poza ramy kaznodziejstwa – odnajdziemy tam atmosferę cudowności i tajemnicy, a także wątki sensacyjne i kryminalne, współtworzone przez takie motywy, jak diabły, strzygi, czarownice, dusze umarłych, kazirodztwo, dzieciobójstwo, spisek, zdrada, zbrodnia itp.²¹ Z jednej strony, swoim charakterem moralizatorskim zbiór odwoływał się do tradycji średniowiecznego *exemplum* (Kazańczuk, 2004, s. 15), z drugiej zaś – za sprawą klimatu grozy „antycypował literacką modę – właściwą końcowi XVIII i początkom XIX wieku – która zaowocowała w Europie zjawiskiem gotycyzmu” (Kazańczuk, 2004, s. 18). Nowele Jurkowskiego stanowiły odpowiedź na powszechną wówczas potrzebę zaspokajania ludzkiej ciekawości, związanej z wszelkimi dziwami, cudami, wydarzeniami niezwykłymi. W tym wypadku było to więc zaspokajanie ciekawości rozumianej jako ludzka namiętność, czy nawet pospolita ciekawskość. *Historyje* Jurkowskiego są przykładem reprezentatywnym, gdyż dochodzi w nich do intensyfikacji cech właściwych kategorii *curiositas* (realizują postulatory cudowności, niezwykłości, nowości, oryginalności, różnorodności itp.), a cechy te zostają dodatkowo zabarwione elementami grozy, mroczności i makabry. Nie były one zresztą obce poetyce baroku – wystarczy wspomnieć poetycką relację Hieronima Morsztyna z sekcji zwłok (Grześkowiak, 2005, s. 320–322) czy nawet spowszedniały motyw *danse macabre* (Stępień, 2014, s. 202–217). W tym wypadku przyczyniły się tylko do wyostrenia pojawiających się w opowiadaniach jezuita osobliwości i kuriozów, zwiększając u odbiorcy efekt zdumienia i zadziwienia.

Inny przykład, tym razem z dziedziny *scientia curiosa*, mogą stanowić *Uczone rozmowy wszyskę w sobie prawie zawierające filozofiją* Wojciecha Tylkowskiego (1692), wzorowane na dziele Gaspara Schotta *Physica curiosa sive mirabilia naturae et artis*. Zbiór Tylkowskiego był kompendium o charakterze edukacyjno-popularyzatorskim (Okoń 2009; Pawlak 2009), co nie oznacza jednak, że stanowiło nużący wykład skomplikowanych treści. Przeciwnie, autor zastosował specyficzną (choć nie nową) formę podawczą, jaką było budowanie wypowiedzi opierającej się na zadziwiających, niezwykłych pytaniach, a następnie racjonalnych i rzeczowych odpowiedziach²². Dzieło Tylkowskiego zdradza tym samym właściwe dla całej epoki tendencje do rozmiłowania w różnego rodzaju dziwach, osobliwościach, monstrach i anomaliiach natury. Owe kurioza natury czy exempla zabarwione nutą niezwykłości i sensacji miały uatrakcyjniać dzieło, zjednywać czytelnika oraz przyciągać jego uwagę i angażować intelekt (Bargieł, 1986, s. 28). Wyraziste przykłady, odpowiadające raczej temu, co rzadkie, niezwykłe i unikatowe, niż temu co typowe, regularne i zgodne z normą, pełniły też dodatkowo funkcję

²¹ Wskazane tematy i motywy można odnaleźć w następujących nowelach zbioru Jurkowskiego: diabeł (I 7, 8, 21, 26, 30, 31, 53, 71; II 21, 26, 28, 42, 47, 49, 50), dusze umarłych (II 32, 33, 37, 41, 44, 45), kazirodztwo (I 23), dzieciobójstwo (I 41, 77), spisek (I 17, 27, 30, 52, 83, 86; II 5), czarownice i czarownicy (I 8, 9, 71, 84; II 23), zdrada (I 7, 29, 30, 32, 52, 79, 85; II 13, 18, 19, 31, 40, 52).

²² Takie pytania możemy znaleźć w dziele Tylkowskiego: „Czemu paw ma różne farby na ogonie?” (s. 179–182), „Czy może być pies kozą?” (s. 6–7), „Czemu nasza myśl może z Paryża do Indyi zejść nie bywszy w drodze, która jest między Indyją i Paryżem?” (s. 8), „Czemu Bogu nie przypisują dyskursu?” (s. 4), „Co jest sprawa nadprzyrodzona albo cud?” (s. 13), „Czemu monstra krótki żywot mają?” (s. 10–11) itp.

mnemoniczną. Tylkowski chętnie w opisie różnych zjawisk korzysta z paradoksów, antynomii i sprzeczności, zawsze jednak dąży do uzgodnienia ich ze sobą tak, by w efekcie wyłaniał się spójny obraz świata, który pojmowano przecież jako harmonię kontrastów. Docenia też znaczenie wszelkich kuriozów ze świata natury, które są szczególnym znakiem bożej obecności oraz działania Stwórcy. To zaś koresponduje ze wskazanym wcześniej fundamentem ideowym epoki. Przykłady obrazujące występowanie kategorii *curiositas* w ówczesnej kulturze można oczywiście mnożyć.

Podsumowanie

Wiek XVI i XVII obfitowały w różnego rodzaju dysonanse i kontrasty, w których istotną rolę odgrywała wszechobecna tajemnica oraz atmosfera niezwykłości i cudowności (Krocak, 2007, s. 5–23). Ważne miejsce w ówczesnej mentalności zajmowały takie kategorie, jak nowość, różnorodność, oryginalność, rzadkość, trudność, cudowność, podziw. Zmieniały się też wtedy kryteria estetyczne – ludziom zaczęło podobać się nie to co, piękne (w sensie klasycznym), ale to, co niezwykłe, zaskakujące, zagadkowe, tajemnicze, niejasne, dziwne (Niebelska-Rajca, 2013, s. 67). Wybicie się na pierwszy plan tych właśnie cech nie było zresztą kwestią przypadku, lecz ściśle wiązało się ze wskazanym podłożem ideowym epoki, które miało istotny wpływ na ukształtowanie określonego sposobu myślenia oraz postrzegania świata.

Bibliografia podmiotowa

- Arystoteles (2003). *Metafizyka*. W: Arystoteles, *Dzieła wszystkie*. T. 2 (s. 601–857). Przekł., wstęp, kom. K. Leśniak et al. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Jurkowski, M. (2004). *Historyje świeże i niezwyčajne*. Wyd. M. Kazańczuk. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN / Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”.
- Tylkowski, W. (1692). *Uczone rozmowy wszystkie w sobie prawie zawierające filozofiją*. Warszawa: Drukarnia Piotra Łęskowskiego.

Bibliografia przedmiotowa

- Bargieł, F. (1986). *Wojciech Tylkowski SJ i jego „Philosophia curiosa” z 1669 r.* Kraków: Wydział Filozoficzny Towarzystwa Jezusowego.
- Benedict, B.M. (2001). *Curiosity: A Cultural History of Early Modern Inquiry*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- Curtius, E.R. (2009). *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum., oprac. A. Borowski. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Falęcka, B. (1980). Poeta jako twórca metafor. W: E. Sarnowska-Temierusz (red.), *Studia o metaforze* (s. 57–74). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Gostyńska, D. (1991). *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Grafton, A. (1985). The World of the Polyhistor: Humanism and Encyclopedism. *Central European History*, 18 (1), 31–47.
- Grześkowiak, R. (2005). Porażenie cielesnością. Poetyckie relacje Hieronima Morsztyna z sekcji zwłok. W: L. Ślęk, A. Karpiński, W. Pawlak (red.), *Koncept w kulturze staropolskiej* (s. 303–328). Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Hocke, G.R. (2003). *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*. Przeł. M. Szalsza. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kazańczuk, M. (2004). Wprowadzenie do lektury. W: M. Jurkowski, *Historyje świeże i niezwyuczajne* (s. 5–19). Wyd. M. Kazańczuk. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN / Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”.
- Kowzan, J. (2010). Jan Jonston. Między dawną a nową historia naturalną. W: J. Sokolski (red.), *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych* (s. 129–146). Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Krawiec, A. (2004). Nie tylko curiositas – z dziejów ludzkiej ciekawości w średniowieczu. *Przegląd Humanistyczny*, 48 (1), 27–44.
- Kroczak, J. (2007). Wstęp. W: J. Kroczak (oprac.), *Staropolskie przepowiednie i mirabilia* (s. 5–23). Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Kurdziałek, M. (1969). Koncepcje człowieka jako mikrokosmosu. W: B. Bejze (red.), *O Bogu i o człowieku*. T. 2 (s. 109–125). Warszawa: Wydawnictwo SS. Loretanek-Benedyktynek.
- Le Goff, J. (1970). *Kultura średniowiecznej Europy*. Tłum. H. Szumańska-Grossowa. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Lewis, C.S. (1995). *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*. Przeł. W. Ostrowski. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Marciniak, B. (2010). Historia naturalna w „Nowych Atenach” Benedykta Chmielowskiego. W: J. Sokolski (red.), *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych* (s. 167–183). Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Mencfel, M. (2013a). Najdoskonalsza wiedza i pełnia władzy. Kolekcjonerstwo i sztuka pamięci w epoce wczesnonowoczesnej. W: M. Prejs, A. Jakóbczyk-Gola (red.), *Mnemonika i pamięć kulturowa epok dawnych* (s. 221–248). Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Mencfel, M. (2013b). Osobliwy, czyli jaki? Kategoria niezwykłości w kulturze naukowej, artystycznej i kolekcjonerskiej epoki nowożytnej. W: A.S. Czyż, J. Nowiński (red.), *Curiosità – zjawiska osobliwe w sztuce, literaturze i obyczajach* (s. 10–25). Warszawa: Instytut Historii Sztuki. Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Niebelska-Rajca, B. (2013). Maraviglia, novità, difficoltà. Problemy wczesnonowoczesnej estetyki niezwykłości. W: A.S. Czyż, J. Nowiński (red.), *Curiosità – zjawiska osobliwe w sztuce, literaturze i obyczajach* (s. 66–93). Warszawa: Instytut Historii Sztuki. Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Okoń, J. (2009). Kompendia – czy tylko wiedzy? Wstęp do typologii gatunku. W: I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka (red.), *Staropolskie kompendia wiedzy* (s. 9–32). Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Otwinowska, B. (1968). „Concors discordia” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu. *Pamiętnik Literacki*, 59 (3), 81–110.
- Otwinowska, B. (1980). „Homo metaphoricus” w teorii twórczości XVII wieku. W: E. Sarnowska-Temierusz (red.), *Studia o metaforze* (s. 31–56). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pawlak, W. (2009). „O pewnym sposobie naszych literatów, że przy niewielkim czytaniu mogą się wielkimi erudytami pokazać”. Kompendia jako źródło erudycji humanistycznej. W: I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka (red.), *Staropolskie kompendia wiedzy* (s. 45–72). Warszawa: Wydawnictwo DiG.

- Pawlak, W. (2012). *De eruditione comparanda in humanioribus. Studia z dziejów erudycji humanistycznej w XVII wieku*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Pomian, K. (2001). *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*. Przeł. A. Pieńkos. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Sarnowska-Temeriusz, E. (1995). *Przeszość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Sokolski, J. (2007). Barokowe bestiariusz. W: P. Kowalski, K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara (red.), *Bestie, żywy inwentarz i bracia mniejsi. Motywy zwierzęce w mitologiach, sztuce i życiu codziennym* (s. 147–157). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Sokolski, J. (2010a). „Natura lubi się ukrywać”. Historia naturalis – magia naturalis – philosophia naturalis w Europie wczesnonowoczesnej. W: J. Sokolski (red.), *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych* (s. 15–33). Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Sokolski, J. (2010b). Wstęp. W: J. Sokolski (red.), *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych* (s. 7–13). Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Sokołowska, J. (1971). *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sokołowska, J. (1973). Na pograniczu „dwóch nieskończoności”. O estetyce baroku europejskiego. W: T. Michałowska (red.), *Estetyka – poetyka – literatura. Materiały z konferencji naukowej poświęconej zagadnieniom literatury staropolskiej, 3–4 maja 1972* (s. 143–176). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Sokołowska, J. (1978). *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Stępień, P. (2014). „Czyż nie uczynił Bóg głupstwem mądrości świata?” (1 Kor 1, 20). Mądrość mędrców i mądrość Boża w „Rozmowie mistrza Polikarpa ze Śmiercią”. W: A. Dąbrowka, P. Stępień (red.), *Widzenie Polikarpa. Średniowieczne rozmowy człowieka ze śmiercią* (s. 185–217). Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo / Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”.
- Tatarkiewicz, W. (2009). *Historia estetyki*. T. 3. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Vasoli, C. (1996). *Encyklopedyzm w XVII wieku*. Przeł. A. Aduszkiewicz. Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii PAN.
- Westerhoff, J.C. (2001). A World of Signs: Baroque Pansemioticism, the Polyhistor and the Early Modern Wunderkammer. *Journal of the History of Ideas*, 62 (4), 633–650.
- Wilska, M. (1991). Curiositas jako element kultury dworskiej. W: D. Gawinowa et al. (red.), *Kultura średniowieczna i staropolska. Studia ofiarowane Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesięciolecie pracy naukowej* (s. 695–703). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Zabłocki, S. (1973). Powstanie manierystycznej teorii metafory i jej znaczenie na tle poglądów estetycznych epoki. Przyczynek do dziejów arystotelizmu w XVI wieku. W: T. Michałowska (red.), *Estetyka – poetyka – literatura. Materiały z konferencji naukowej poświęconej zagadnieniom literatury staropolskiej, 3–4 maja 1972* (s. 119–142). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

***Curiositas* as a category of the Baroque culture (16–17th century)**

Summary

The paper attempts to identify the characteristic features of the *curiositas* category and to locate it in the culture of the Baroque era. The aim of the paper is also to paint a picture of a unique intellectual atmosphere of the scientific and artistic spheres of the time, characterised by an affinity towards the new, the original, the rare, and the difficult. The 17th century “curiosity culture” is described as a certain type of cultural formation in which the *curiositas* category played a key role by setting its aesthetic and ideological profile, as well as by bringing together the various phenomena from the world of art and science.

Słowa kluczowe: *curiositas*, *aesthetica curiosa*, *scientiae curiosa*, pansemiotyzm, *unitas*, mikro- i makrokosmos, estetyka cudowności, encyklopedyzm, pansofia.

Keywords: *curiositas*, *aesthetica curiosa*, *scientiae curiosa*, pansemioticism, *unitas*, microcosmos, macrocosmos, aesthetic of wonder, encyclopedism, pansophism.