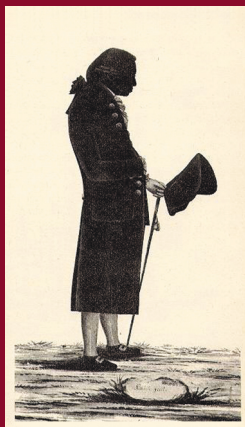


NA PRZEŁOMIE



25 lat seminarium filozoficznego

Uniwersytet Jagielloński 1995-2020

NA PRZEŁOMIE
25 LAT SEMINARIUM FILOZOFICZNEGO
UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI 1995-2020

Na Przełomie

25 lat seminarium filozoficznego
Uniwersytet Jagielloński 1995-2020

Studia pod redakcją
Jacka Romańskiego,
Anny Szklarskiej,
Sabiny Prejsnar-Szatyńskiej

Posłowie
Józef Lipiec



Kraków

© Copyright by individual authors, 2020

Recenzenci

prof. dr hab. Beata Szymańska-Aleksandrowicz

dr hab. Joanna Hańderek, prof. UJ

dr hab. Michał Bohun, prof. UJ

dr hab. Ryszard Wiśniewski, prof. UMK

dr hab. Maria Zowisło, prof. AWF w Krakowie

Opracowanie redakcyjne

Sylwia Mieczkowska

Projekt okładki

Paweł Sepielak

Autor fotografii

Jacek Romański

ISBN 978-83-8138-122-2 (druk)

ISBN 978-83-8138-277-9 (on-line, pdf)

Publikacja dofinansowana ze środków Instytutu Filozofii

Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Uczestników

Seminarium Na Przełomie

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43

e-mail: akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa: <https://akademicka.pl>

Spis treści

Wstęp	7
Stanisław Łojek	
Piękno was wyzwoli. Sztuka według Nietzschego według Heideggera	9
Piotr Mróz	
Niepokoje inskrypcji przemocy – przesłanie Musilowskiego moralitetu. Kilka uwag o niepokojach wychowanka Törlessa	55
Magdalena Malska	
Symbolika baletów Augusta Bournonville’a	75
Agnieszka Smrokowska-Reichmann	
Rozum rozczłonkowany. Racjonalność komunikacyjna Jürgena Habermasa	101
Ryszard Philipp	
Augustiański Bóg nie stwarza zła?	125
Joanna Wilkońska	
Nihilizm i radykalny altruizm. Ontologia determinowana etyką u J.-P. Sartre’a i E. Lévinasa	137
Magdalena Marciniak-Pinel	
„W tym szaleństwie jest metoda”, czyli do czego Freudowi potrzebny był Hamlet?	165

Małgorzata Ziąbka	
W świetle aksjologii negatywności	177
Ewa Kurlito-Kalitowska	
Filozoficzna analiza bólu i cierpienia	195
Jacek Romański	
Zagadnienie immanencji w Deleuzjańskiej interpretacji	
Spinozy	223
Sabina Prejsnar-Szatyńska	
Ontologiczne spory o istnienie społeczeństwa w polskiej	
teorii socjologicznej	239
Anna Szklarska	
Dialektyka przemocy w historiozofii G.W.F. Hegla	263
Beata Foszczyńska	
Aksjosfera sportu	291
Anna Smywińska-Pohl	
O prababkach, córkach Nawojki. Kobiety	
z wykształceniem filozoficznym związane	
z przedwojennym Uniwersytetem Jagiellońskim	
(1897-1939)	315
Joanna Ziarkowska	
Podróże do międzywojennego Krakowa w świetle	
aksjologii	331
Małgorzata Konarzewska	
Analogie terminologiczne i leksykalne w twórczości	
św. Jana oraz mistyków świata islamu.	359
Katarzyna Barska	
Kim jestem? Byt ludzki w ujęciu systemowym	379
Dorota Ucińska	
Edmund Husserl. Redukcja do absolutu	391
Józef Lipiec	
Posłowie	411

Wstęp

Pragniemy podziękować wszystkim uczestnikom Seminarium „Na Przełomie”, którzy na przestrzeni lat brali mniej lub bardziej aktywny udział w jego pracach. Wasza obecność tworzyła klimat miejsca otwartego, przyjaznego i motywującego do pracy naukowej. Seminarium, będąc miejscem wymiany poglądów ludzi o odmiennych zainteresowaniach badawczych, okazało się urodzajnym podłożem, na którym z ziaren pasji filozoficznych wyrósł bogaty plon prac doktorskich i habilitacyjnych. Świadczą o tym liczne rozprawy naukowe, które w większości zostały wydane w formie książkowej, umożliwiając tym samym szersze oddziaływanie na kolejne pokolenia naukowców, a w konsekwencji na rozwój nauki.

Tom, który przygotowaliśmy, stanowi przegląd zagadnień podejmowanych w ramach naszych spotkań. Dziękujemy Autorom tekstów za włączenie się w inicjatywę upamiętnienia Seminarium.

Szczególne podziękowania w imieniu wszystkich uczestników „Na Przełomie” składamy Profesorowi Józefowi Lipcowi. Jego charyzma, osobowość i dobra wola pozwoliły wielu z nas wykorzystać swój potencjał i dodać drobny wkład w rozwój dziedziny, którą się zajmuje. Będąc naszym przewodnikiem na naukowych ścieżkach, otacza nas opieką, wspiera i nieustannie motywuje do dalszej pracy naukowej.

W imieniu Redaktorów Sabina Prejsnar-Szatyńska

Magdalena Malska

<https://orcid.org/0000-0002-2901-759X>

Symbolika baletów Augusta Bournonville'a¹

Słowa kluczowe: August Bournonville, symbolika, balet, romantyzm, znaczenie

Abstrakt: Niniejszy artykuł przedstawia analizę znaczeń symbolicznych zawartych w librettach baletów stworzonych przez czołowego duńskiego choreografa epoki romantyzmu – Augusta Bournonville'a. Główną ideą tych rozważań jest teza, że balety romantyczne i klasyczne, podobnie jak dzieła sztuki malarstwa stworzone w średniowieczu, renesansie i baroku, zawierają symboliczne znaczenia ukryte pod ściśle wizualnym poziomem dzieła sztuki. Przedmiotem szczegółowej analizy symbolicznych znaczeń na poziomie treści tych dzieł sztuki są trzy z najpopularniejszych baletów Bournonville: *Sylfida*, *Napoli* i *Opowieść ludowa*.

Wybór tego konkretnego artysty i jego dzieł sztuki wynika z historycznej autentyczności dzieł Bournonville'a (co jest bardzo rzadkie wśród większości dzieł baletowych) lub z udokumentowanych deklaracji Bournonville'a o celowym przedstawieniu uniwersalnych znaczeń w jego baletach.

¹ Artykuł opublikowany w: „Studia Choreologica” 2012, vol. XIII. Poniżej przedstawiona jest wersja skrócona.

The Symbolism Contained in the Ballets by Auguste Bournonville

Keywords: August Bournonville, symbols, ballet, Romanticism, meaning

Abstract: This paper presents an analysis of the symbolic meanings, contained in librettos of the ballets created by the foremost Danish choreographer of the Romanticism- Auguste Bournonville. The main idea of these considerations is based on the paradigm that romantic and classical ballets, like works of art created in the Middle Ages, the Renaissance and Baroque contain symbolic meanings hidden beneath the strict visual level of the work of art.

The choice of this particular artist and his works of art for this survey is a result of either historical authenticity of Bournonville's works (which is very rare among the most of ballets works – as seen from the historical perspective) or from Bournonville's documented declarations of intentional presentation of universal meanings in his ballets.

Three of the most popular Bournonville's ballets: Sylfiden, Napoli and Et Folkesagen are the subject of a detailed analysis of symbolic meanings on the story level of these works of art.

Balety A. Bournonville'a (1805-1879), artyści choreografa tworzącego pomiędzy 1830 a 1879 rokiem, wydają się być wyjątkowo atrakcyjnym terenem badań nad symboliką baletowych dzieł sztuki. Dzieje się tak z kilku powodów.

Jest rzeczą cenną, że dzieła te przetrwały do naszych czasów zmienione w stosunkowo niewielkim tylko stopniu. Zawdzięczamy to pewnej hermetyczności duńskiego środowiska baletowego, niewrażliwego na obce wpływy, a jednocześnie dbającego o wierne zachowanie dla potomności spuścizny artystycznej tego wielkiego choreografa. Styl tańca, treść widowisk, nawet scenografia i kostiumy – choć uwspółcześnione i podparte rozwijającymi się techniką taneczną i maszynериą – przenoszą nas o 150 lat wstecz, w epokę duńskiego romantyzmu. Widzimy tu taniec klasyczny w stadium jego rozwoju, następującym zaraz po widowiskowych baletach dworskich epoki królów francuskich (zwłaszcza Ludwików XIV i XVI). Współczesny balet klasyczny jawi się jako byt całkowicie oderwany od swych historycznych pierwocin, przebiegających

w tym rozwoju od średniowiecza, poprzez renesans, aż do baroku. Szkoła duńska jest brakującym ogniwem tej artystycznej ewolucji.

Jeżeli tedy mamy do czynienia z autentycznymi historycznie dziełami sztuki dramatycznej epoki romantyzmu, łatwo prześledzić tok myślenia twórców, stopień wrażliwości i gusty odbiorców, a także zakres problematyki interesującej ówczesne burżuazyjne społeczeństwo.

Nawet jeśli balety Augusta Bournonville'a były częściowo rekonstruowane, to odbywało się to na podstawie bardzo dokładnych notatek samego twórcy, a dokonywali tego artyści, którzy z pokolenia na pokolenie przekazywali sobie tajniki określonego systemu wykonawczego i prezentowali ciągłą linię myślenia choreograficznego, a szerzej – kulturowego.

Jak wynika z deklaracji samego Bournonville'a², zależało mu na tym, aby jego twórczość nie była li tylko płochą rozrywką. Jego osobowość artystyczna kształtowała się pod wpływem idei reformatorskich takich twórców, jak: Jean-Georges Noverre³ (1727-1810), Jean-Louis Aumer (1774-1833), Louis Henry (1766-1836), Joseph Mazilier (1797-1868), a także znakomity ojciec choreografa – Antoine Bournonville (1760-1843).

Bournonville w swych baletach realizował Noverre'owską doktrynę i osiągnął doskonałą integrację pomiędzy dwoma składowymi tanecznego „języka dramatycznego”, czyli pomiędzy pantomimą a czystym tańcem. Jak twierdzi Knud Arne Jørgensen w artykule poświęconym stylowi choreograficznemu Bournonville'a⁴, jego sztuka mimiczna była rodzajem naturalnej gry aktor-

² A. Bournonville, *Mit Teaterliv*, København 1879, s. 1.

³ J.-G. Noverre postulował tworzenie baletu dramatycznego, czyli takiego, który poprzez opowiadaną treść ma dostarczać widowni tematu do prze-myśleń, prezentować odpowiednią hierarchię wartości oraz modele właściwych zachowań w społeczeństwie. Balet miał być tanecznym odpowiednikiem dramatu scenicznego.

⁴ K.A. Jørgensen, *Bournonville's Choreographic Style*, [on-line:] <http://www.bournonville41.html> – 18 X 2008.

skiej bez słów, zupełnie różnej od stylizowanej, pełnej umownych i przerysowanych gestów pantomimy używanej w dziełach tanecznych II połowy XIX wieku.

Wedle Bournonville'a sceny mimiczne miały być „[...] harmonijnymi i rytmizowanymi seriami obrazowych póż, które muszą pozostawać w zgodzie z charakterem i kostiumem, z narodowością i uczuciem, z osobą i czasem”⁵. Sceny mimiczne miały przekazywać meandry akcji baletu, zgodnie z miejscem, przedstawianymi postaciami i ich charakterem. Sceny taneczne także nie miały być fragmentami czysto wirtuozowskimi. Zadaniem tańca jest przekazanie emocji poszczególnych osób wobec zwrotów akcji realizowanych przy pomocy pantomimy. Nigdy nie jest oddzielony od akcji baletu, podkreśla nawet punkty kulminacyjne każdej sytuacji emocjonalnej.

Efektem takiego budowania dramaturgii baletu Bournonville'a była forma *divertissement*, odmienna nieco od formy innych choreografów tego okresu. Nie jest to zestaw oderwanych od siebie tańców, których jedynym uzasadnieniem jest uzyskanie zachwyty publiczności nad różnorodnością kroków i póż oraz wirtuozowskim wykonaniem. Te kompozycje są realistycznymi obrazami codziennego życia bohaterów. Jeżeli pojawia się świat nadnaturalny (co w przypadku sztuki romantycznej jest działaniem powszechnym), to ma on swój własny styl choreograficzny, własną prawdę życia, odmienną od prawdy świata rzeczywistego.

Dzięki tym wszystkim zabiegom kompozycyjnym balety Bournonville'a są zrozumiałe, a ich treść jest czytelna dla współczesnego widza, nawet bez specjalnego drukowanego libretta wprowadzającego. Mowa tu o treści ogólnej jako pewnej historii opowieści, zazwyczaj dość prostej, koncentrującej się wokół wątku miłosnego. Mimo tego jednak niektóre sytuacje pozostają przez dzisiejszą publiczność nierozpoznane jako istotne dla opowiadanej historii.

⁵ *Ibidem*, za: A. Bournonville, *Etudes Chorégraphique*, Copenhagen 1861 [tłum. własne].

Traktuje się je jako wątki poboczne lub też elementy o charakterze czysto estetycznym. Współczesny widz w swym odbiorze sztuki jest nastawiony na daleko posuniętą dosłowność, na jednopłaszczyznowość lub też „dramaturgiczną szczerłość”. Stąd też libretta romantycznych baletów jawią się często jako naiwne bajki i legendy, które – choć wzruszające – nie przynoszą głębszych treści czy impulsów do rozwoju duchowo-intelektualnego.

Taki odbiór sztuki baletowej jest aktem uproszczonym, schematycznym, zwłaszcza w perspektywie daleko posuniętych analiz znaczeniowych dzieł z innych gałęzi sztuki (malarstwo, literatura, teatr dramatyczny). Jeżeli dzieła te są bogate w treść ukrytą, symboliczną, to dlaczego sztuka baletowa miałaby być pozbawiona takich konotacji? Jest faktem, iż dzisiejsza popularna wiedza ogólna rzadko daje możliwość głębszego odczytu każdej ze sztuk. W czasach minionych (już od starożytności) znajomość pewnych symboli, alegorii i ukrytych znaczeń była czymś naturalnym, czym operowano na wielu płaszczyznach życia⁶. Romantyzm, jako „epoka rozbudzonego ducha tajemniczości, nieświadomości i pasji”, tendencję tę kontynuował i rozwijał.

Poniżej pragnę ukazać, jak w baletach Augusta Bournonville'a pod płaszczem sielankowej ludowości, fascynacji przeszłością i zwrotu ku naturze przekazywane są treści fundamentalne, dotyczące bytu ludzkiego, jego istoty i jego samorealizacji we wszechświecie. Z analizy trzech baletów duńskiego choreografa: *Sylfida*, *Napoli*, *Opowieść ludowa*, wyłania się problematyka istotna dla człowieka początku XIX wieku, zdeterminowana jego pochodzeniem społecznym, narodowością, religią i wykształceniem. Jej odkrycie i zrozumienie w istotny sposób pomoże zgłębić obraz epoki, której jest wytworem. Pomoże także uznać dzieło baletowe za ponadczasowy sposób przekazu treści istotnych, choć ukrytych. Libretta omawianych dzieł umieściłam w przypisach, gdyż – choć

⁶ Np. średniowieczna symbolika kolorów, starożytne atrybuty bogów olimpijskich.

ukazują istotne dla dalszych badań elementy i przedmioty – w znaczący sposób rozbijają tok wywodu analitycznego.

Sylfida (Sylfiden)

Muzyka: Herman Severin von Løvenskjold

Balet romantyczny w dwóch aktach

Premiera duńska – Kopenhaga, rok 1836

Pierwowzorem tego najpopularniejszego baletu Bournonville'a był wystawiony w 1832 r. w Operze Paryskiej spektakl *La Sylphide* w choreografii Filippa Taglioniego (libretto: Adolphe Nourrit, muzyka: Jean Schneitzhoeffter), będący wielkim sukcesem Marii Taglioni w partii Sylfidy i sztandarowym baletem doby romantyzmu.

W czasie swego pobytu w Paryżu w 1834 r. August Bournonville oglądał *Sylfidę* i, zachwycony spektaklem, odkupił prawa do jej libretta. Ponieważ jego środki finansowe nie pozwalały na zakup także muzyki, została ona skomponowana zgodnie ze wskazówkami choreografa już w Danii przez młodego kompozytora barona von Løvenskjolda. Na podstawie oglądanego pierwowzoru Bournonville ułożył swoją własną choreografię, dodał także do libretta kilka nowych scen, aby uwypuklić dramatyzm opowiadanej historii. *Sylfida* Taglioniego została zapomniana. Jej rekonstrukcji dokonał Pierre Lacotte dla Opery Paryskiej dopiero w 1972 roku, a *Sylfida* Bournonville'a jest grana bez przerwy od dnia swej premiery⁷.

⁷ Libretto: Akt I – James, młody szkocki farmer, który tego wieczoru ma poślubić Effie, śpi w fotelu w szerokiej sieni swego domu. Obok fotela klęczy Sylfida, zakochana w Jamesie istota z lasu. Budzi go pocałunkiem i, nie dając się schwytać, znika w kominie. Przychodzą Effie oraz przyjaciel Jamesa – Gurn (potajemnie kochający się w Effie), a także goście weselni. Pojawia się też Madge, miejscowa czarownica, chcąc ogrzać się przy ogniu. James próbuje wyrzucić ją z domu, lecz sprzeciwia się temu Effie. Madge zaczyna wróżyć i przepowiada Effie szczęśliwą przyszłość u boku ukochanego mężczyzny, którym będzie Gurn. Rozgniewany narzeczony wyrzuca czarownicę z domu. Effie wychodzi przebrać się do ślubu. James zostaje sam i zaczyna

Historia opowiedziana w balecie *Sylfida* jest prosta i typowa dla doby romantyzmu. Pojawia się w niej tragiczny konflikt, nie-
możliwa do spełnienia miłość i kontakt ze światem nadprzyrodzo-
nym. Istotą tej opowieści jest zasadniczy problem romantyczny,
mianowicie fakt, że człowiek jest istotą dualną. To, co spotyka
Jamesa w kontakcie ze światem ponadmysłowym, jest przedsta-
wieniem w symboliczny sposób drogi poznania samego siebie.
Konflikt pomiędzy dwiema stronami człowieczej natury – mate-
rialną (cielesną) i duchową – jest w *Sylfidzie* uwidoczniiony na kil-
ku płaszczyznach:

Sama postać Sylfidy, bytu niecielesnego, jest symbolem duszy
człowieka, jego pozamaterialnych tęsknot, dążeń do ideału pięk-
na, harmonii i spokoju, poszukiwań jungowskiej animy. Przeciww-
stawiona Effie (realności) Sylfida jest ideą, która nigdy nie może
dostać się do realizacji w świecie rzeczywistym. Wyrazem tego staje się

wspominać dziwną skrzydlatą istotę ze swego snu. Nagle w oknie ukazuje
mu się Sylfida. Na wyraźne zaproszenie Jamesa wpływa do pokoju i wyzna-
je mu miłość. Namawia młodzieńca, aby udał się z nią do lasu, lecz James
odmawia. Gdy pojawiają się goście, Sylfida znika w tajemniczy sposób. Pod-
czas ślubnych szkockich obrzędów i tańców zamysłony i roztargniony James
cały czas widzi przyzywającą go, a niewidzialną dla innych, Sylfidę. Wresz-
cie młodzieniec porzuca weselny orszak i wybiega do lasu.

Akt II – Na leśnej polanie zaproszone przez Madge wiązmy odprawiają
magiczny rytuał nad zanurzonym w wielkim kotle czarodziejskim szalem.
Do lasu przybywa James z Sylfidą, która pokazuje ukochanemu swoje kró-
lestwo. Przynosi mu jagody i wodę, lecz odmawia kontaktu fizycznego. Na
jej prośbę przybywają i inne sylfidy. Gdy farmerzy z wioski szukają Jamesa
w lesie, Gurn oświadcza się Effie, która zgadza się zostać jego żoną. James
spotyka Madge i po jego przeprosinach pozornie udobruchana czarowni-
ca wręcza mu czarodziejski szal. Ma on na zawsze zatrzymać Sylfidę przy
Jamesie i nie pozwolić jej odlecieć. Sylfida ujrzawszy szal jest nim zachwy-
cona i koniecznie pragnie go mieć. Kiedy jednak James okręca go wokół jej
ramion, opadają skrzydełka Sylfidy i umiera ona w ramionach młodzieńca.
Inne sylfidy unoszą jej ciało w powietrze, a w oddali widać orszak weselny
Gurna i Effie. James pada bez życia u stóp triumfującej Madge.

Za: I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 323-324.

motyw skrępowania Sylfidy szalem. Przedmiot ten, jako przedłużenie destrukcyjnej siły czarownicy Madge, zabija Sylfidę, a wraz z nią marzenia Jamesa i jego dążenie do „wyższego” świata. Według Mircei Eliadego⁸ łacińskie sformułowanie *fascis* („wiązka”) i *fascia* („wstęga, bandaż, przepaska”) spokrewnione są z *fascinum* („urzeczenie, zły czar”) i w symbolicznym odniesieniu do „węzłów” i „sznurów” odnoszą się do egzystencjalnej sytuacji skrępowania. Posługując się szalem, James miał na uwadze jego inną wymowę symboliczną, rozpatrywaną w aspekcie scalania i unifikacji, tu – połączenia młodzieńca z Sylfidą, czyli osiągnięcie przez byt ludzki spokoju i harmonii w kontakcie ze światem idei.

Skrępowanej Sylfidzie odpadają skrzydełka (a – co ważne – są to skrzydełka motyle), symbol duchowości i mocy psychicznych, a także atrybut ruchu jako ciągłego doskonalenia się w rozwoju duchowym. Anima Jamesa traci tym samym zasadę swego istnienia i ginie. Jej śmierci towarzyszy uniesienie się w przestwór powietrzny, co wskazuje na zamierzony związek tego motywu z wszechogarniającą wolnością myśli i wyobraźni.

Czarownica i Sylfida to dwie siły walczące o władzę nad Jamesem, siła świata materii i świata ducha. Ostatecznie triumfują siły destrukcyjne. Gdy młodzieniec pragnie zastosować ziemskie prawa do świata myśli, ten wymyka się, pozostawiając go we władzy materii (w domyśle – skażonej, „brudnej”, fałszywej, niedoskonałej części natury).

Z punktu widzenia religii chrześcijańskiej, z którą Bournonville był mocno związany⁹, świat Jamesa i Effie, świat szkockiej wioski, prezentuje uporządkowany system wartości chrześcijańskich, a świat Sylfidy i Madge to siły demoniczne, zamieszkujące las. Las to miejsce symbolizujące sferę obcą, nieznaną i niebezpieczną. To miejsce przeciwstawia się potędze słońca (symbolowi światła –

⁸ M. Eliade, *Images et Symboles*, Paryż 1952.

⁹ Szersze rozwinięcie tego wątku przy omówieniu baletów *Napoli* i *Opowieść ludowa*.

chrześcijaństwa), związany jest z symboliką ziemi (pogaństwem), zasadą matczyną i podświadomością. Człowiek, opuszczając znane sobie środowisko (chatę, towarzystwo innych ludzi), naraża się na niebezpieczeństwo, ponieważ niechroniony wchodzi w świat sobie nieznany, prowadzony jedynie przez porywy własnego serca, emocje i skrywane dotąd pragnienia.

Jako para bohaterów James i Sylfida reprezentują ciało i duszę, czyli dwie strony ludzkiej natury, które – zgodnie z romantycznym światopoglądem – w momencie nastania chrześcijaństwa zostały na zawsze od siebie oddzielone. Smutek i melancholia przenikające cały balet biorą się nie tyle z nastrojowości pejzażu i tematyki, ile właśnie z przeświadczenia, że życie (egzystencja) nie jest już łatwe i harmonijne. Świat Sylfidy to symbol egzystencji innego rodzaju. Pokusa dotarcia do niego, której ulega James, biegnąc do lasu, jest wynikiem jego wewnętrznego braku zgody na *status quo*, wynikiem psychicznych rozterek i ciągłych poszukiwań, tęsknoty za światem geniuszu. Śmierć Sylfidy symbolizuje niemożność osiągnięcia przez Jamesa stanu egzystencjalnej i mentalnej równowagi.

Śmierć jest tu także powiązana z aspektem kontaktu erotycznego. Przez cały czas trwania akcji baletu Sylfida unika kontaktu fizycznego z Jamesem, wręcz od niego ucieka. W momencie, gdy taki kontakt jest już możliwy (nałożenie Sylfidzie materialnego szala), istota leśna umiera. Erotyka jawi się tu jako moc groźna, wręcz niszczyielska. Szczęście i harmonia przeżywane przez Jamesa podczas jego pobytu w lesie kończą się w momencie zaangażowania zmysłów i obudzenia wrażeń erotycznych.

Jak wynika z dotychczasowych rozważań¹⁰, treść baletu Sylfida nie jest tekstem jednopłaszczyznowym. Jego warstwa symboliczna daje duże możliwości interpretacyjne, co w znaczny sposób wpływa na świadome kształtowanie postaci dramatu.

¹⁰ Za: E. Aschengreen, „*La Sylphide*” and the Romantic Theatre, [on-line:] <http://www.bournonville.com/bournonville41.html> – 18 X 2008.

Napoli, czyli rybak i jego panna (Napoli, eller fiskeren og hans brug¹¹)

Muzyka: Edvard Helsted, Holger Simon Paulli, Niels Wilhelm Gade, Franz Jehin-Prume, Hans Christian Lumbye

Balet romantyczny w trzech aktach z 1842 roku

Napoli to dzieło, które jest ukoronowaniem działalności baletmistrzowskiej Augusta Bournonville'a zarówno pod względem warsztatu choreograficznego, umiejętności inscenizacyjnych, jak i sposobu prowadzenia publiczności przez fabułę i zawarte w niej przesłanie. Hans Christian Andersen w liście przesłanym po premierze *Napoli* do choreografa nazwał go duńskim poetą baletu – tak duże wrażenie uczynił na nim ten spektakl. W 1841 r. Bournonville odbył podróż po Europie i z pobytu w Italii przywiózł pomysł na balet, którego akty I i III są inspirowane folklorem włoskiej ulicy i przekazują publiczności obrazy straganów, sprzedawców makaronu, ludowych teatrzyków, ulicznych śpiewaków, a także nieco idealizowany, inspirowany świętem Madonny dell'Arco, widok ludowego święta religijnego.

Akt II baletu rozgrywa się w scenerii fantastycznej, lecz mimo tego *Napoli* jest baletem, który ociera się o prawie już nieromantyczny realizm. Główny bohater pochodzi z nizin społecznych i jest wyraźnie niezamożny, a szczęście swoje i swej wybranki zawdzięcza jedynie niezłomności zasad i determinacji w postępowaniu.

Po premierze, przyjętej z wielkim aplauzem, *Napoli* pozostało w repertuarze przez 150 lat, wystawiane ponad 700 razy. Nie oparło się jednak zmianom światopoglądowym i historycznym

¹¹ Tytuł tego baletu – tak w mowie potocznej, jak i fachowej mowie baletowej – funkcjonuje głównie tylko w swoim pierwszym członie *Napoli*, nietłumaczonym na język polski. Tłumaczenie drugiego członu tytułu pojawia się w *Przewodniku baletowym* I. Turskiej, wydanym w 1989 roku jako *Neapol, czyli rybak i jego narzeczona*. Ponieważ w języku duńskim „brud” oznacza „pannę młodą”, nie zaś „narzeczoną” (dun. *forlovede, kiereste*), a w tłumaczeniu angielskim pojawia się zaś słowo „bride”, uważam, że polski tytuł *Napoli, czyli rybak i jego panna* jest zasadne.

w przeciwieństwie do *Sylfidy* – było poddawane kilkakrotnym modyfikacjom. Przeistoczenia te nie wynikały jednak z braku aktualności treści tego baletu, wręcz przeciwnie, ponieważ poruszał on kwestie istotne, został przeredagowany w taki sposób, aby jego libretto łatwiej docierało do wciąż zmieniającej się światopoglądowo publiczności. Zmieniono oprawę sceniczną (dekoracje i charakteryzację), a także przekomponowano choreograficznie akt II, skracając go poprzez usunięcie części partii mimicznych na korzyść partii tańczonych¹².

Tworząc fabułę do baletu *Napoli*, Bournonville zdecydował się pokazać drogi wewnętrznego rozwoju człowieka, etapy jego doj-

¹² Libretto: Akt I – Wieczór w porcie Santa Lucia w Neapolu. Na nabrzeże przychodzi wdowa Veronica z piękną córką Teresiną, adorowaną przez Giacoma, sprzedawcę makaronu, i Peppa, handlarza lemoniadą. Dziewczyna jednak oczekuje swojego wybranka, powracającego z połowu biednego rybaka Gennaro. Wkrótce po powitaniu młodzi rozpoczynają miłosną sprzeczkę, ponieważ Teresina jest zazdrosna o jedną z klientek kupujących ryby. Rywale rybaka rozsiewają plotkę, iż swój bogaty połów zawdzięcza Gennaro paktowi z diabłem. Gennaro ofiarowuje część połowu Madonnie, a fra Ambrosio błogosławi młodą parę. Młodzi wypływają łódką na przejażdżkę po zatoce. Nagle zrywa się gwałtowna burza, po której na brzegu leży nieprzytomny Gennaro. Veronica oskarża rybaka o śmierć Teresiny, ale fra Ambrosio wręcza młodzieńcowi cudowny obraz Madonny i każe wypłynąć w morze w poszukiwaniu zagubionej ukochanej.

Akt II – Do Błękitnej Groty, siedziby Golfo, ducha morza, najady wnoszą nieprzytomną Teresinę, a oczarowany Golfo wyznaje jej miłość. Zaczarowana dziewczyna przylączyła się do tańca najad. Do groty wpływa łodzią Gennaro i znajduje gitarę Teresiny. Dziewczyna jednak go nie poznaje, dopiero obraz Dziewicy Marii przywraca jej pamięć i ludzką postać. Golfo ustępuje przed mocą chrześcijaństwa i pozwala młodej parze opuścić grootę, ofiarowując na pożegnanie morskie klejnoty (perły).

Akt III – W czasie święta Madonny dell'Arco pielgrzymi oddają hołd cudownemu wizerunkowi. Gennaro jest ciągle podejrzewany o kontakty ze złymi mocami, zwłaszcza że pojawia się Veronica z uratowaną Teresiną. Jednak fra Ambrosio wyjaśnia, że dziewczynę uratowała Madonna i błogosławi młodą parę. Veronica zgadza się na ich małżeństwo. Rozpoczyna się ludowe święto w formie baletowego *divertissement*.

Za: I. Turska, *op. cit.*, s. 211-212.

rzewania, a także niebezpieczeństwa, na jakie każdy może być na tej drodze narażony.

Teresina i Gennaro to para młodych ludzi, którzy rozpoczynają dorosłe życie i muszą pokonać wiele przeciwności losu (ubóstwo, sprzeciw matki, niechęć społeczną, zaginięcie dziewczyny), zanim będą gotowi połączyć swe losy w dojrzałym związku. Gennaro został tu przedstawiony jako osoba dojrzała, na co wskazuje jego zajęcie. Jako rybak jest powołany do wydobywania z nieświadomości głębokich treści, umie posługiwać się zasobami mądrości. Potrafi dotrzeć do samych źródeł istnienia i dzięki temu może czynnie wpływać na swoje życie. Wyraźnie zaznaczona jest tu też rola chrześcijaństwa jako nadrzędnej religii i filozofii wartości (istotnej także dla samego Bournonville'a). Przez cały balet przewija się mocno akcentowany motyw Marii Panny, której opieka w istotny sposób wpływa na losy bohaterów. Gdy Gennaro ofiarowuje część swego połowu w ofierze Madonnie, daje tym samym odczuć, iż dobra duchowe (religijne, moralne) są dla niego istotniejsze niż dobra materialne.

Teresina jest przedstawiona jako pozostająca pod opieką matki. Symbolika matki – zdecydowanie ambiwalentna – jawi się jako obraz tęsknoty ducha za materią, jako chęć podporządkowania się pewnym prawom, choć nieformalnym, to jednak nieubłagany¹³.

Teresina dopiero rozwija się duchowo, podlega silnym emocjom, a także wpływom otaczających ją osób i zdarzeń. Przejazdówka łodzią po lagunie kończy się dla niej katastrofą. Łódź to symbol wehikułu egzystencji, podróży w czasie. Wyruszając razem w „podróż”, młodzi zostają chwilowo rozdzieleni. Teresina spotyka się z niebezpieczeństwami, dotychczas jej nieznanymi, którym musi dać odpór, nie tracąc przy tym własnej tożsamości. Burza – jako aktywne zetknięcie się żywiołów ognia i wody – w sakralny sposób sankcjonuje nowy etap rozwoju młodej dziewczyny.

¹³ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2007, s. 249-250.

Gennaro, narażony na społeczny ostracyzm jako przewodnik Teresiny po nowych wymiarach egzystencji, zawiera się siłę wyższej i jest w „chwili próby” chroniony cudownym talizmanem symbolizującym łaskę czystego serca i wierności.

Budowa baletu *Napoli* oparta jest na typowym dla XIX-wiecznej powieści modelu: w domu – poza domem – w domu. Akt II dziejący się w Błękitnej Grocie to obraz niebezpieczeństw, na jakie narażona jest młodość w swej drodze ku dojrzewaniu. Młody byt może się tu wzmocnić, scalić, może też ulec dezintegracji. Bournonville za główne niebezpieczeństwo dla młodości uznał erotyczny i zmysłowy wymiar człowieczeństwa.

Jaskinia (grota) to miejsce, które skrywa i chroni przed niepożądanym wzrokiem (obecnością, zawłaszczeniem) rzeczy cenne. Często porównywano ją z ludzkim sercem jako ośrodkiem duszy. W wielu mitologiach właśnie jaskinie są miejscem, z którego pochodzi wszelkie Życie, gdzie rodzą się bohaterowie czy herosi¹⁴. Do takiego miejsca trafia też Teresina. Duch morski Golfo przemienia ją w najadę, istotę wodną. Woda (morze) jest symbolem nieświadomego, amorficznej, dynamicznej i żeńskiej zasady ducha. Zanurzenie się w wodzie symbolizuje też przejście poprzez śmierć do ponownych narodzin i nowego życia¹⁵. Jednak niewłaściwe wykorzystanie ponownego daru życia może zaowocować „zaczarowaniem”, czyli zepchnięciem do stadium niższego istnienia (w symbolice wody odpowiadają temu poziom „wód niższych”, czyli rzeczy już określonych, znanych, materialnych, w przeciwieństwie do „wód wyższych” oznaczających to, co potencjalne, lecz jeszcze nieprzejawione). Jak w większości legend taka przemiana, zaistniała przez ingerencję złych mocy (tu: Golfo), jest odwracalna dzięki bohaterowi i wiąże się z symboliką inwersji, a dalej – sublimacji.

¹⁴ Przykładem: Nieśmiertelni z tradycji chińskiej, postać Lao-Tse, początki świętej dla Egiptu rzeki Nil; *ibidem*.

¹⁵ Chrześcijańska symbolika chrztu; *ibidem*.

Teresina, poddana czarom, zapomina o swej dotychczasowej egzystencji, uczuciach i planach, i „roztapia się” w nowo odkrytej rzeczywistości (utożsamianej z poznaniem świata zmysłowości). Jej głównym zajęciem jest obecnie taniec, czyli ucieleśnienie odwiecznej energii oraz stawania się i aktu ciągłej kreacji rzeczywistości¹⁶. Taniec w wielu kosmogoniach jest postrzegany jako zasada stwarzająca świat. Przykładem może tu być doktryna hinduska, w której Shiva Nataradża (Boski Tancerz) podczas swych trzech rodzajów tańca jednocześnie tworzy, niszczy i podtrzymuje w istnieniu wszechświat¹⁷.

Tańcząc w Błękitnej Grocie młoda dziewczyna stwarza siebie i swój świat ciągle na nowo, pozostaje ona jednak oderwana od dotychczasowych przeżyć, implikacji życiowych i dążeń (świat „ziemski”, Neapol, Gennaro). Przybywając do groty, Gennaro musi stawić czoła jednocześnie dwóm niebezpieczeństwom. Po pierwsze, sam musi się oprzeć pokusom reprezentowanym przez wodny świat (co symbolizują najady oraz gniew Golfo). Znaczy to, że jego dalszy rozwój nie może polegać tylko na poddaniu się władzy świata materii i zmysłów. Po drugie, musi także uwolnić Teresinę, przywrócić ją znanej realności i jednocześnie życiu duchowemu. Znaleziona na brzegu gitara, jako znak ich wspólnej przeszłości, symbolizuje muzykę, a wraz z nią związek z pamięcią i harmonią prowadzonego dotąd życia. Struktura i sens muzyki są odzwierciedleniem panujących w społeczeństwie zwyczajów i sposobu działania instytucji państwowych¹⁸. Znany jest też jej związek z miarą i liczbą¹⁹, a w dalszej konsekwencji z komunikacją i wyrażaniem

¹⁶ Interpretacja jest dość dyskusyjna, gdyż w końcu analizowane jest dzieło baletowe, w którym właśnie taniec staje się głównym środkiem ekspresji.

¹⁷ J. Kowalska, *Tanec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa 1991, s. 70-74.

¹⁸ R. Guénon, *L'Homme et son devenir selon le Vedanta*, Paryż 1941, za: J.E. Cirlot, *op. cit.*, s. 263.

¹⁹ R. Guénon, *L'Esotérisme de Dante*, Paryż 1991, za: J.E. Cirlot, *op. cit.*, s. 228.

swoich idei tak, aby były zrozumiałe dla ogółu (muzyka/pieśń przenosi treści od człowieka do człowieka).

Teresina nie reaguje na dźwięki swej dotąd ulubionej pieśni. Nie można się z nią porozumieć, przebywa w innym wszechświecie, wyznaje inne wartości. Gennaro dysponuje jednak potężnym argumentem pod postacią amuletu – wizerunkiem Marii Panny. Duch chrześcijaństwa przywraca pamięć i tożsamość młodej dziewczynie. Trudny egzamin u progu dorosłości zostaje zdany i teraz oboje mogą powrócić do realnego życia z jego radościami i smutkami. A bogatsi o wiele doświadczeń, mądrzejsi, ponieważ uzyskali wgląd w nowe aspekty życia i świata. Widać to w sposobie poruszania się Teresiny w jej tańcach w III akcie. Bournonville przeformułował baletowe *pas* w taki sposób, by – w stosunku do tańca Teresiny z aktu I – odzwierciedlały uczucia osoby bardziej rozwiniętej wewnątrznie, osobowościowo i światopoglądowo. Gdy młodzi odpływają łodzią do Neapolu, Golfo obdarowuje ich perłami w konchach i innymi skarbami morza. Obecność pereł symbolizuje oddanie z powrotem Teresinie jej duszy, która poprzez próby wzniosła się na wyżyny miłości doskonałej (już nie tylko Eros, ale też Agape i Caritas) i która jest teraz rdzeniem dojrzałej, pełnej istoty żeńskiej. Perła jest też oznaką nieśmiertelności, a także symbolem maryjnym, co w perspektywie cudownego amuletu jest jak najbardziej uzasadnione. Perły przynoszone są młodym w muszlach uznawanych za mistyczny symbol pomyślności doznawanej w wyniku przekraczania dotychczasowych granic i przechodzenia z jednego etapu rozwoju na inny, wyższy²⁰. W myśli chrześcijańskiej muszle wiążą się z życiem pośmiertnym i nieśmiertelnością²¹.

Kompozycja baletu oraz jego treść zostały w interesujący sposób pogłębione, a ich symbolika podkreślona przez posłużenie się zabiegami ilustracyjnymi w muzyce baletu. Bournonville, współpra-

²⁰ M. Schneider, *El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madryt 1997, za: J.E. Cirlot, *op. cit.*, s. 261.

²¹ J.E. Cirlot, *op. cit.*, s. 308.

cując ściśle z aż czterema kompozytorami, wymógł wprowadzenie odpowiednich fraz muzycznych, podkreślających tok opowieści. W akcie I można odnaleźć motywy i strukturę arii o plotce z opery Gioacchino Rossiniego *Cyrulik sewilski* dla zilustrowania plotek rozsiewanych przez zazdrosnych rywali Gennara. Aby przedstawić młodzieńczą miłość, w duecie aktu I umieszczono ludową włoską melodię *Te voglio ben assai*. Wreszcie, dla uwypuklenia siły religii chrześcijańskiej i jej zwycięstwa nad siłami demonicznymi, posłużono się w akcie II hymnem łacińskim *O Santissima*²².

*Opowieść ludowa (Et Folkesagn*²³)

Muzyka: Johan Peter Emilius Hartmann i Niles Wilhelm Gade

Balet w 3 aktach z 1854 roku

Treść tego baletu, która podobnie jak i w innych baletach Bournonville'a ma istotne znaczenie i nie stanowi jedynie pretekstu do tańca, ma swe źródło w ludowej legendzie, którą choreograf przekomponował na libretto. Inspiracji dostarczyły: zbiór legend duńskich *Danser Folkesagn* autorstwa Justa Mathiasa Thiele'a, opublikowany w czterech tomach w 1818 r., oraz duńskie pieśni narodowe *Nationalmelodien*, które zapisali filolog Rasmus Nyerup i kompozytor Andreas Peter Berggreen²⁴.

²² Za: O. Nørlyng, „Napoli- Musical Notes”, [on-line:] <http://www.bournonville.com/bournonville41.html> – 18 X 2008.

²³ *Et Folkesagn* w dosłownym tłumaczeniu na język polski oznacza rękodzieło. Tłumacząc tytuł tego baletu jako *Opowieść ludową*, opierałam się na tłumaczeniu angielskim (*A Folk Tale*), a także na jego formie popularnej, używanej w środowisku baletowym. Dodatkowe badania wskazują, że prawidłowym tłumaczeniem byłby też tytuł *Legenda ludowa*. Należy także zwrócić uwagę, że o ile człon *folk* oznacza w bezpośrednim tłumaczeniu „ludzi”, „lud”, o tyle *sagn* jest prawdopodobnie formą archaiczną, zastąpioną we współczesnym języku duńskim przez *sang*, czyli „pieśń”.

²⁴ Libretto: Akt I – XVI-wieczna Dania. Właścicielka dworu, młoda Birthe, urząda dla gości przyjęcie na leśnej polanie. Jej gospodyni obawia się, że

Motyw młodzieńca, który ma tańczyć z dziewczyną–elfem, pochodzi bez wątpienia z ludowej pieśni *Elverskud* (*Cios elfów*) oraz *Elverhøj* (*Wzgórze elfów*). W *Elverskud* odmowa owocuje karą, w wyniku której młody człowiek umiera i jest złożony do grobu w przewidywanym dniu swego ślubu, a jeszcze wcześniej umiera jego matka i narieczona.

może to rozszłościć leśny lud, lecz Birthe wyśmiewa jej obawy i nadal wesoło flirtuje z Mr Mogensem, mimo że jej narieczony, junkier Ove, przygląda się temu z niechęcią. Wieczorem Ove pozostaje w lesie i zasypia pod wzgórzem na polanie. Nagle z wnętrza pagórka wychodzi piękna dziewczyna, Hilda. Podaje Ove złoty puchar i częstuje go napojem. Chce zwabić młodzieńca do wzgórza, lecz Ove odmawia wypicia trunku. Trollica Muri zabiera Hildę z powrotem do wzgórza, a chłopca otaczają elfy. Pod wpływem ich tańca Ove traci zmysły.

Akt II – We wnętrzu wzgórza dwaj bracia – trolle Diderik i Viderik – asystują Hildzie. Muri oświadcza, że tego wieczoru odbędą się zaślubiny Hildy z Diderikiem. Viderik jest nieszczęśliwy, a Hilda go pociesza i odrzuca klejnoty ofiarowane jej przez Diderika. Hilda we śnie widzi wnętrze dworu. Przy kołysce, nad którą wisi krzyż i trzymają straż aniołowie, drzemie niania. Przez okno wchodzi dwa trolle, podmieniają śpiące w kołysce dziecko na rude dziecko trolli i kradną złoty puchar. Hilda uświadamia sobie, iż to ona jest tym podmienionym dzieckiem, także kielich, którym wabiła Ove, jest tym ze snu. Nie rozumie tylko symboliki krzyża. Kiedy krzyżuje ze sobą dwa patyczki, Muri wpada we wściekłość. Rozpoczyna się wesele Hildy i Diderika. Hilda tańczy dla gości, którzy zasypiają upojeni winem przez Viderika. Viderik z Hildą uciekają z leśnego wzgórza.

Akt III – Święte źródło na rozstajnych drogach za wsią. Przy nim chorzy odzyskują zdrowie, a zmęczeni pracą wieśniacy – siły. Viderik przygrywa Hildzie do tańca ku uciechu zgromadzonych. Gdy nadciąga nadal pozbawiony rozumu Ove, Hilda daje mu się napić świętej wody ze złotego pucharu. Młodzieniec zostaje uzdrowiony, rozpoznaje Hildę, dziękuje jej za ocalenie i wyznaje miłość. Scena druga rozgrywa się we dworze, w którym Birthe znęca się nad pokojówkami. Gdy po dzikim tańcu przed lustrem wyczerpana pada na ziemię, wchodzi Hilda z pucharem i wszyscy rozpoznają w niej prawdziwą dziedziczkę. Muri wraz z Diderikiem opuszczają las. Oddają Birthe Mr Mogensowi za żonę i dorzucają worek złota jako posag. W dzień letniego przesilenia Hilda i Ove świętują swoje zaślubiny.

Za: Home page – Ballets, [on-line:] <http://www.bournonville.com/bournonville41.html> – 18 X 2008.

W *Elverhøj* Bóg, trzymający w swych rękach ludzkie losy, ratuje młodzieńca, sprawiając, że budzi się on ze swego snu przy wzgórzu elfów i traktuje wszystko, co go spotkało w lesie, jako sen. Postępując za ową legendą, balet *Opowieść ludowa* podejmuje archetypalny problem przejścia z jednej fazy życia w drugą. Tu odbywa się to w kontekście wesela, którego zawarcie zmusza młodych ludzi – i kobietę, i mężczyznę – do podjęcia ryzyka w pokonywaniu trudności i odkrywaniu nieznanego. Akcja baletu rozgrywa się w Jutlandii w okresie historycznym, w którym pod panowaniem króla Christiana II doszło do gwałtownych prześladowań heretyków. Bournonville podkreśla ten motyw w swoim balecie, wskazując na uzdrawiającą moc religii chrześcijańskiej. Religia ta nie tylko wyznacza właściwy porządek społeczny (Hilda powraca na swoje miejsce w świecie), ale i pomaga uzdrowić chorą duszę, a także zaprowadzić harmonijny ład w życiu całej społeczności. Zgodnie z romantycznym światopoglądem odwołanie się do historii Danii zakłada istnienie i działanie w tamtych czasach takiego zespołu wartości i norm, który jest dla człowieka współczesnego Bournonville'owi kierunkowskazem prawidłowego postępowania i rozwoju.

Wśród licznych symboli przenikających ten balet pojawia się kilka już omówionych przy okazji baletów *Sylfida* i *Napoli*. Zgodnie z archetypem pozostający poza domem dojrzewający człowiek zostaje poddany próbie. Jego pobyt wśród przyrody, w środowisku naturalnym, jest doświadczeniem zarówno niebezpiecznym, jak i tajemniczym, a postępowanie młodzieńca stanowi probierz istotnej wartościowości człowieka. W obliczu sił natury opadają wszelkie maski społeczne, takie jak pochodzenie, majątek, piastowane stanowisko. Każdy zostaje sam na sam z pierwotną siłą wszechświata i musi jej przeciwstawić swoje osiągnięcia wewnętrzne, czyli odwagę, siłę charakteru i dobroć serca. Spotkanie z przyrodą i z samym sobą odbywa się już po zapadnięciu ciemności.

Ciemność, czyli stan pomiędzy światłem a mrocznością, jest utożsamiany z materią, macierzyństwem i załączkowością poprze-

dzającą akt różnicowania na konkretne istności. Jest to stan nierozwiniętych jeszcze potencji łączących się z postępowaniem duchowym. Zmierzch jako metafora upływającego czasu i wyczerpania się możliwości twórczych stanowi najlepszy moment dla wewnętrznego skupienia. Motyw ten, szczególnie popularny w romantyzmie, ma podkreślać ładunek emocjonalny dzieła sztuki i symbolizować silne uczucia i emocje (na przykład tęsknotę)²⁵. Pozostając w ciemności, Ove – paradoksalnie – widzi (czy raczej odczuwa) wyraźniej swoje pragnienia, dążenia i możliwości. Młodzieniec śni o idealnej kobiecie.

Hilda – dziewczyna-elf ze wzgórza – to przeciwieństwo Birthe. Jej odmienność zaznaczona jest dla widza kostiumem, urodą, a także specyfiką ruchu tanecznego i pantomimy, które wskazują na inny sposób zachowania się, a co za tym idzie – na odmienność jej osobowości. Birthe, dziecko trolli, jest przedstawiona jako osoba z tendencją do odrzucania uznanych norm społecznych i moralnych. Jest egoistycznie skoncentrowana na swoich pragnieniach i w swym postępowaniu nie liczy się z uczuciami innych czy społecznie przyjętym kodeksem aksjologicznym. Hilda jest osobą życzliwą i szanującą innych (widać to, między innymi, w jej stosunku do młodszego z trolli, Viderika). Mimo że została wychowana wśród trolli, pod ziemią, zachowała swoją człowieczą naturę. Fakt jej wyłonienia się ze wzgórza i niesienie przez nią pucharu mają głębokie znaczenie symboliczne. Konotacja lasu i jaskini została już omówiona wcześniej, jednak pojawia się tu jeszcze mocne zaakcentowanie kolejnego wątku.

Wzgórze (w chwili otwarcia ukazujące podziemną grootę, siedzibę trolli, czyli stworzeń nie-ludzkich) jest miejscem skrywającym Hildę. Dziewczyna ucieka stamtąd, aby rozpocząć nowe życie. Jest tu zawarta chrześcijańska symbolika zmartwychwstania i odrodzenia, dodatkowo wzmocniona obecnością kielicha jako odpowiednika Świętego Graala. Motyw groty jako miejsca odosobnie-

²⁵ M. Battistini, *Symbolie i alegorie*, tłum. K. Dyjaś, Warszawa 2002, s. 66.

nia jest bardzo stary. Już Grzegorz z Tours (538-594 n.e.) pisze o siedmiu chrześcijańskich młodzieńcach z Efezu, którzy uciekając przed prześladowaniami cesarza Decjusza, usnęli w grocie, aby zbudzić się dopiero w czasach panowania Teodozjusza II²⁶. Celem snu było uchronienie wiary i serc młodych ludzi przed skażeniem sprawami doczesnego świata.

Wychodząc z groty na rozkaz Muri (personifikującej negatywny aspekt sił natury), Hilda wabi Ove napojem z pucharu, po wypiciu którego młodzieniec ma być wciągnięty pod ziemię. Gdy podstęp spełza na niczym, Muri wzywa elfy, które swym księżycowym tańcem doprowadzają Ove do utraty zmysłów. Ten motyw zaczarowania, przemiany, opętania przez złe moce stanowi odniesienie do wpływów nieświadomości na ludzkie postępowanie. Puchar spełnia swą właściwą, pozytywną rolę dopiero, gdy zostanie napełniony świętą wodą ze źródła na rozstajnych drogach. Kiedy Ove napije się z niego, zostanie w cudowny sposób uzdrowiony. Ten kielich to Święty Graal, czyli symbol wspólnie tworzonej przestrzeni sacrum. Hilda i Ove, jako młodzi przeznaczeni sobie na małżonków, spełniają nim liturgię dnia codziennego, rozumianego jako proces wspólnego duchowego rozwoju²⁷.

Święty Graal, jako czara napełniona krwią Chrystusa, to ciągle obecność Syna Bożego w świecie, Jego dzielenie się sobą ze wszystkimi, którzy tego zapragną. Wedle Bournonville'a rzeczą małżonków jest wzajemna ochrona przed niebezpieczeństwami. Ona, wręczając mu kielich, uzdrawia jego duszę, on ją broni przed atakami ze strony świata zewnętrznego²⁸.

Ceremonia zaślubin (na przykład na Dalekim Wschodzie) często jest uświetniana piciem z jednego pucharu młodych mał-

²⁶ Taką samą opowieść przytacza Koran w surze XVIII. Istnieje też współczesny dramat Taufika al-Hakima pod tytułem *Ludzie z groty* (*Ahl al- kahf*).

²⁷ J. Ślósarska, *W świetle symboli*, Łódź 1994, s. 31.

²⁸ Sytuacja analogiczna, choć aksjologicznie ambiwalentna, pojawia się w legendzie o dziejach Tristana i Izoldy.

zonków, co ma podkreślać odwołanie się do dobra płynącego z jedności (unii). Puchar to także symbol dobrobytu, obfitości i zwycięstwa powiązanych z symboliką kobiety jako matki życia²⁹.

Źródło tryskające spod drzewa na rozdrożu (lub pośrodku ogrodu czy patio) ma sens metafizyczny i alchemiczny. To symbol „centrum” i aktywnego początku³⁰, a jego wody symbolizują vitalne siły człowieka i wszystkich substancji³¹. C.G. Jung jest skłonny widzieć w źródle obraz animy jako życia wewnętrznego i duchowej esencji. Potrzeba źródła łączącego się z „krainą dzieciństwa” staje się nagląca, gdy nasze życie zostaje zahamowane i wysycha³². Interpretacja taka jest odpowiednia do sytuacji, w której znalazł się Ove. Jest zagubiony w otaczającym go świecie (szaleństwo) i odcięty od swych korzeni (utrata pamięci). Podana przez Hildę woda ze źródła przywraca mu zdrowie i możliwość harmonijnego życia. Na uwagę zasługuje fakt, że święte źródło nie znajduje się w obszarze zamkniętym (na przykład w utożsamianym z jaźnią ogrodzie), lecz otwartym, co oznacza, że uzdrowienie będzie działaniem pochodzącym z zewnątrz. W wyjściu z kryzysu nie pomogą Ove jego własne osiągnięcia, lecz jego kontakty z ludźmi i wszechświatem (utożsamianym tutaj ze światem chrześcijańskim). Jak twierdzi duński artysta baletu Henning Kronstom, junkier Ove nie jest postacią dramatycznie wyrazistą. Rola ta jest raczej zbliżona do partii Hamleta, czyli melancholijnego duńskiego człowieka, który aby być szczęśliwym, musi odebrać ku temu impuls z zewnątrz³³.

Hilda jako żeńskie dopełnienie Ove jest ludzkim dzieckiem podmienionym przez trolle i wychowanym przez nie wewnątrz

²⁹ A.P. Chenel, A.S. Simarro, *Słownik symboli*, tłum. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 102.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ E. Cirlot, *op. cit.*, s. 492.

³² C.G. Jung, *Pshicologia e Alchimia*, Rzym 1950, za: J.E. Cirlot, *op. cit.*, s. 493.

³³ A. Tomalonis, *Hanning Kronstom – Portrait of a Danish Dancer*, Florida 2002.

wzgórza. Właśnie to, że jest ona istotą „podmienioną”, wskazuje, iż leśna przygoda nigdy nie była dla Ove tak niebezpieczna (mimo chwilowego zaćmienia władz umysłowych) jak kontakty ze światem nadprzyrodzonym dla Jamesa z *Sylfidy*. Na początku baletu oboje – i Hilda, i Ove – znajdowali się „nie na swoich miejscach”. Także żadne z nich nie było w stanie zmienić tej sytuacji, polegając tylko i wyłącznie na sobie. Pierwszym impulsem jest u obojga sen. Ove śni o idealnej kobiecie, a Hilda o swoim prawdziwym pochodzeniu. To jednak krzyż i kielich, dwa symbole chrześcijaństwa, sprawiają, że bohaterowie są w stanie odnaleźć siebie nawzajem i odpowiednie miejsce w świecie³⁴.

Krzyż jako element znaczący ma bardzo stary i wielokulturowy rodowód. Obok kultury hebrajskiej pojawiał się też u Asyryjczyków, Greków oraz w kulturze staroamerykańskiej. Jako symbol chrześcijański, a wcześniej również biblijny (*Księga Ezechiela* 9,4 oznaczany X lub jako znak Ten – czyli T), dotyczy tajemnicy i wypełnionego objawienia. Jako *crux commissa* jest symbolem Jezusa wzywającego Apostołów. Uświęcony krwią Chrystusa staje się później znakiem zbawienia. Oś pionowa reprezentuje zasadę Boga, a oś pozioma na jej szczycie (T) zasadę skoncentrowania i ukrzyżowania zasady ludzkiej, a przez to podniesienie jej do godności przebywania z Bogiem³⁵.

Z takim właśnie symbolem mamy do czynienia w *Opowieści ludowej*. Przed zbawieniem okupionym cierpieniem i wyrzeczeniem muszą ustąpić kapryśne siły natury, materialistyczny ogląd świata (obrazowany przez złotą biżuterię wyrabianą przez trolla) i wewnętrzne zagubienie jaźni. We śnie Hildzie pojawia się *crux immissa*, czyli krzyż złożony, w którym oś pozioma przecina oś pionową nieco powyżej osi symetrii. Dzięki temu podkreślone jest miejsce splotu ramion jako miejsce Ukrzyżowanego Serca.

³⁴ A. McClymont, *His Most Complete Choreographic Work*, [on-line:] <http://www.bournonville.com/bournonville41.html> – 18 X 2008.

³⁵ J. Ślósarska, *op. cit.*, s. 13.

Oparcie w wierze chrześcijańskiej przywraca harmonię, a młodzi ludzie łączą się dozgonnym węzłem małżeńskim w noc sobótkową. Prawie we wszystkich kulturach przesilenie zimowe lub – jak tutaj – letnie było jednym z najważniejszych punktów odniesienia w kalendarzu. Noc sobótkowa to zwycięstwo dnia nad nocą, dobra nad złem, prawdy nad fałszem. To idealny moment na przeprowadzenie ceremonii (rytuałów) obrazujących przejście z jednego świata do drugiego. Wedle wielu wierzeń (tradycja chińska, starożytny Rzym) dzień ten jest momentem, w którym światy materialny i ponadmaterialny (nie tylko duchowy, także i mistyczny) mogą się nawzajem przenikać, czerpiąc z siebie zapomnianą mądrość i utraconą siłę³⁶.

W omawianym balecie małżeństwo dwojga bohaterów, zawarte w dzień letniego przesilenia, to także akt zabezpieczenia się przed niepożądanymi wpływami pozaziemskich mocy (trolle). Opuszczające osadętrolle też mogą wejść w otwarty i bezpośredni kontakt ze światem ziemskim. Oddają Birthe za żonę Mr Mogensowi, dorzucając w formie posagu (łapówki?) worek złota. Symbolika złota w tym przypadku ma charakter pejoratywny. Oznacza nadmierne przywiązanie do dóbr doczesnych i przedkładanie światowego blichtru, władzy i dostojeństwa nad duchowy wymiar człowieczeństwa³⁷. Tymczasowość wartości bogactwa symbolizuje też złota biżuteria wykuwana przez trolla Diderika. Hilda odmawia jej przyjęcia, kierując swą myśl i serce ku sprawom duchowym (krzyż).

W balecie *Opowieść ludowa* pojawia się jeszcze jeden przedmiot o istotnym znaczeniu symbolicznym – lustro³⁸. Przed lustrem tańczy Birthe, aby wreszcie w paroksyzmie wściekłości upaść na ziemię. Lustro, atrybut kobiecy, jest symbolem prawdy i obiekty-

³⁶ A.P. Chenel, A.S. Simarro, *op. cit.*, s. 199.

³⁷ *Ibidem*, s. 301.

³⁸ Zwierciadło jest też podstawowym emblematem jednoaktowego baletu A. Bournonville'a *La Ventana* z 1856 r. (muz. H.C. Lumbye i W. Holm).

wizmu, który ukazuje także i to, co ukryte. Sięga ono poza powierzchność, pokazuje duszę człowieka i przez to jest uznawane za instrument mądrości i samopoznania. Ambiwalencja konotacji lustra obejmuje przesłanie zarówno dydaktyczne, jak i poznawcze. Znaczenie negatywne tego symbolu ma swe źródło w micie o Narcyzie i uosabia pychę, próżność i nieczystość. Pozytywna symbolika samopoznania, cnoty mądrości i inicjacji łączy się z postacią pokutującej Marii Magdaleny³⁹. Etymologia słowa „lustro” w różnych językach oddaje w pełni jego zmienność interpretacyjną: łaciński termin *speculum* pokazuje aspekt poznawczy, w słowie francuskim *miroir* pojawia się zaś kontemplacyjny motyw podziwu⁴⁰. Birthe nie podoba się to, co widzi w lustrze, stąd jej wściekłość. Zwierciadło odbija jej naturę trolla, złe traktowanie służby, kłótlawy charakter i flirty w obecności narzeczonego. Obłudą są zewnętrzny obraz wygodnej sypialni bogatej dziedziczki i jej eleganckie stroje⁴¹.

August Bournonville w każdym ze swoich baletów opowiada historię będącą przekazem ważnych treści. Pierwszoplanowa jest zawsze intryga miłosna, lecz ukazuje się ją w aksjologicznej perspektywie społecznej, historycznej, obyczajowej czy kulturowej. Bez względu na to, czy libretto jest adaptacją (*Sylfida*), teatralną postacią legendy (*Opowieść ludowa*), czy stanowi pomysł własny choreografa (*Napoli*), intencją Bournonville'a było dostarczenie widzowi impulsu i tematu do analitycznego myślenia. Nie chodziło mu przy tym o proste zestawienie charakterów i sytuacji oscylujących pomiędzy dychotomią dobry – zły. Stosowana raczej była wnikliwa obserwacja działań i postaw ludzkich, które – ulokowane

³⁹ Zob. G. de la Tour, *Pokutująca Maria Magdalena*, 1640.

⁴⁰ M. Battistini, *op. cit.*, s. 198.

⁴¹ Idea zwierciadła przewija się w sztuce bardzo często, poczynwszy od mitu Narcyza aż do *Portretu Doriana Graya* O. Wilde'a. Także w balecie motyw ten miał swoje zastosowanie, m.in. w dziełach: *Dziecko góralskie i lustro*, chor. V. Galeotti, 1802; *Wdowa w lustrze*, chor. B. Ravlov, 1934; czy *Etiudy*, chor. H. Lander, 1948.

na tle różnych sytuacji życiowych – inspirowały możliwy tok wypadków. Choreograf posługiwał się przy tym kpiną, ironią, dowcipem, ale też i morałem, a także patriotyzmem. Wszystkie te środki artystyczne zamykał w formie spektaklu ze szczęśliwym zakończeniem i pochwałą tego, co bliskie duńskiej mentalności.

W kontynuacji do przedstawionych także i inne dzieła Bournonville'a ukazują swą wielowarstwowość i są pomyślane jako potencjalne źródło refleksji. Widownia teatru Bournonville'a była na takie zabiegi przygotowana, gdyż nieobca jej była symbolika przedmiotów i sytuacji. Przywiązywano wtedy także dużą wagę do znajomości korzeni historycznych oraz legend, czyli opowieści stanowiących podstawy kultury materialnej danej społeczności. Sztuka romantyczna stała się dziedziną nie tylko kontemplacyjną, ale i poznawczą, toteż dawała impuls do czynnego rozwoju ducha i umysłu. Jako artysta Bournonville był romantycznym realistą. Przedstawiał światy materialny i nadnaturalny jako zawsze rządzące się prawami, które – choć odmienne dla każdego z tych światów – działały w sposób niezawodny i konsekwentny. Ten rodzaj determinizmu właśnie, a także dokładność w opracowaniu każdego z wątków, świadczą o realistycznym podejściu choreografa do tematyki romantycznej.

Bibliografia:

- Aschengreen E., „*La Sylphide*” and the Romantic Theatre, [on-line:] <http://www.bournonville.com/bournonville41.html> – 18 X 2008.
- Battistini M., *Symbole i alegorie*, tłum. K. Dyjas, Warszawa 2002.
- Bournonville A., *Etudes Chorégraphique*, Copenhagen 1861.
- Bournonville A., *Mit Teaterlive*, Thaning og Appel, København 1979.
- Chenel A.P., Simarro A.S., *Słownik symboli*, tłum. M. Boberska, Warszawa 2008.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2007.
- Eliade M., *Images et Symboles*, Paris 1952.
- Eliade M., *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998.

- Guénon R., *L'Esotérisme de Dante*, Paris 1941.
- Guénon R., *L'Homme et son devenir selon le Vedanta*, Paris 1991.
- Jung C.G., *Psychologia a alchemia*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009.
- Jürgensen K.A., *Bournonville's Choreographic Style*, [on-line:] <http://www.bournonville41.html> – 18 X 2008.
- Kowalska J., *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa 1991.
- McClymont A., „*His Most Complete Choreographic Work*”, [on-line:] <http://www.bournonville.com/bournonville41.html> – 18 X 2008.
- Nørlyng O., „*Napoli – Musical Notes*”, [on-line:] <http://www.bournonville.com/bournonville41.html> – 18 X 2008.
- Schneider M., *El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid 1998.
- Ślósarska J., *W świetle symboli*, Łódź 1994.
- Tomaloni A., *Hanning Kronstom. Portrait of a Danish Dancer*, Florida 2002.
- Turska I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989.

Indeks osób

A

Abel 368

Abraham Karl 166

Adamczyk Ewa 414

Adler Alfred 103, 166

Adler Stefania 321-322, 324, 327, 329

Adorno Theodor W. 116

Agape 89

Al-Hakim Taufik 94

Al-Halladż 363

Al-Huŷviri 362

Alain, właśc. Émile Chartier 59

Alejsiak Wiesław 415

Aleksander III Macedoński 267

Algazel (Al-Ghazali) 363, 366

Allah Ibn Ata z Aleksandrii 373

Ambroży Dorota 414

Aminadab 373

Andersen Hans Christian 84

Anzelm z Canterbury św. 133

Arabi Ibn Al 362, 365-366, 370-371

Aragon Louis 166

Arendt Hannah 185

Arnold Thomas 306

Arystoteles 12, 242, 245, 255, 258, 271, 283, 293, 305, 413

Augustyn z Hippony św. 125-129, 131, 133-135, 181, 242

Aumer Jean-Louis 77

B

Bailly Rosa 345

Bankiewicz Paweł 414

Barska Katarzyna 379, 414-415

Barthes Roland 57

Baudelaire Charles Pierre 59, 173

Baudouin Charles 166

Beauvoir Simone de 319

Beecher Henry K. 214

Berggreen Andreas Peter 90

Bergson Henri 317

Berkeley George 320

Berlin Isaiah 285

Bertalanffy Karl Ludwig von 382

Biegańska Halina 324, 327

Bieńkowski Wiesław Józef 338

Bier-Korngold Zuzanna (Suzanne Pacaud) 318, 321, 327

Boecjusz z Dacji (Anicius Manlius Severinus Boëthius) 234

Bolak Edward 414
 Bolte Gerhard 113
 Bournonville Antoine 77
 Bournonville August 75-80, 82, 84-87, 89-90, 92, 94, 97-99
 Bovet Pierre 327
 Boznańska Olga 323
 Breton André 166
 Bruno Giordano, właśc. Philippo Bruno 234, 322
 Bukowski Jerzy 157
 Bunin Iwan A. 62
 Buxbaum Abram (Artur Rzeczyca) 325
 Buxbaum Henryka 325
 Buxbaum Melania 325, 327

C

Cackowski Zdzisław 198-201, 205-206, 209-211
 Caillois Roger 309
 Camus Albert 59
Caritas 89
 Char René 166
 Chartier Émile, zw. Alain 59
 Chesterton Gilbert Keith 57
 Chowaniec Bartłomiej 414
 Christian II Oldenburg, król Danii i Norwegii 92
 Chrobak Tadeusz 414
 Chrzanowski Ignacy 326
 Chwin Stefan 211
 Cioran Emil 197
 Cirlot Juan Eduardo 88
 Coleridge Samuel Taylor 165, 169
 Comte August 250
 Copleston Frederick Charles 282
 Coubertin Pierre de 304, 306, 313
 Cicero Marek Tulliusz (Marcus Tullius Cicero) 292

Czerniawski Jan 415
 Czeżowski Tadeusz 177, 183-184, 186, 196, 207, 212

D

Dąmbaska Izydora 207
 Decjusz Trajan (Gaius Messius Quintus Decius) 94
 Deleuze Gilles 224-229, 231-233, 235-236
 Demel Maciej 297
 Derrida Jacques 13, 399
 Desnos Robert 166
 De Tarde Jean-Gabriel 63
 Didi-Huberman Georges 185
 Dilthey Wilhelm Christian 17, 318
 Dobieszewski Janusz 334
 Döblin Alfred 351
 Dobrzycki Jerzy 348
 Dostojewski Fiodor M. 61
 Dul Przemysław 414
 Duns Szkot Jan 231
 Dybowski Janusz Teodor 57
 Dziubiński Zbigniew 334, 336

E

Eco Umberto 60
Edyp 165, 168-175
 Eliade Mircea 82
 Éluard Paul, właśc. Eugène Émile Paul Grindel 166
 Epiktet z Hierapolis 322
Eros 89
 Estreicher Karol 344, 346, 352

F

Fałat Julian 323
 Fichte Johann Gottlieb 272, 285

Fink Eugen 401, 405
 Flaubert Gustave 59
 Fliess Wilhelm 168
 Foszczyńska Beata 291, 415
 Foucault Paul-Michel 57
 Franciszek z Asyżu św. 351
 Frankiewicz Mariola 414
 Freud Sigmunt 57, 63, 165-175
 Fries Jakob Friedrich 320
 Fromm Erich 64, 218
 Frynichos 128

G

Gadamer Hans-Georg 60
 Gade Niels Wilhelm 84, 90
 Gajusz Juliusz Cezar (Gaius Iulius Caesar) 267
 Galewicz Włodzimierz 177, 179
 Garbowski Tadeusz 317, 319-320, 32, 327-328
 Genet Jean 59, 69
 Giacometti Alberto 59
 Gide André Paul Guillaume 62, 65
 Gierasimiuk Jerzy 12
 Glazor Karolina 414-415
 Godula Róża 337
 Goethe Johann Wolfgang von 34, 165, 169, 320
 Golding William Gerald 62, 65
 Gołaszewska Maria 177, 179-182, 184, 188, 191-193, 293, 343, 347
 Grzegorz z Tours 94
 Guimet Fernand 319
 Gumowski Jan Kanty 323-324
 Gwóźdź Andrzej 302

H

Habermas Jürgen 101-117, 119-122
 Halicka Alicja 322

Hankus Przemysław 414
 Hardenberg Georg Philipp von, pseud. Novalis 206
 Hartmann Johan Peter Emilius 90
 Hartmann Nicolai 384
 Hassner Pierre 289
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 13-14, 18, 150, 242, 263-289, 320-321, 325
 Heidegger Martin 9-21, 23, 25, 27-28, 30-35, 37-39, 43, 45-47, 49, 51-53, 146, 224, 406
 Heinrich Władysław 317, 319, 321
 Helsted Edvard 84
 Henry Louis 77
 Hesse Hermann Karl 62, 65
 Hieronim ze Strydonu (Eusebius Sophronius Hieronymus) św. 374
 Hildegarda z Bingen 373
 Himmler Heinrich Luitpold 71
 Hipokrates z Kos 201, 213
 Hitler Adolf 160, 209
 Hłasko Marek 62
 Hobbes Thomas 264, 270-271
 Hochenberg-Landman Ruchla 324-325, 327
 Höffe Otfried 284
 Hölderlin Johann Christian Friedrich 34
 Homoncik Katarzyna 415
 Horkheimer Max 113, 116
 Horthy Miklós 345
 Hughes Richard Arthur Warren 62, 65
 Huizinga Johan 310
 Husserl Edmund 391-402, 406

I

Ibn Ishak Abu Abd Allah Muhammad 367

Ingarden Roman 293, 379-384,
387-388

J

Jackowski Antoni 350
Jan od Krzyża św. (San Juan de la
Cruz) 359
Jan Paweł II św. (Karol Wojtyła), pa-
pież 196, 218
Jankielowska (Jankielowska-Rapo-
port) Helena 317, 320, 325, 327,
329
Janus Damian 414
Jaspers Karl Theodor 318
Jehin-Prume Franz 84
Jeleń Marek 414
Jensen Wilhelm 167
Jezus Chrystus 94, 96, 189
Jędraszewski Marek 151, 158
Jones (Alfred) Ernest 166, 168
Joyce James Augustine Aloysius 62
Józef z Arymatei 189
Jung Carl Gustav 57, 63, 95, 166
Jürgensen Knud Arne 77
Juszkiewicz Mirosław 414

K

Kain 368
Kalicińska-Korpałowa Franciszka
317, 327
Kalicka-Diakon Bożena 414
Kałużna Kamila 415
Kamińska Anna 414
Kant Immanuel 72, 114, 127, 133,
184, 187, 233, 281-282, 317,
319-321, 400, 412
Kantor Ryszard 339
Karczewska-Kozłowska Eliza 414

Kartezjusz (René Descartes) 231,
317, 329
Kay Brian 214
Kępiński Antoni 202, 218-219
Kierkegaard Søren Aabye 211
Klemperer Victor 72
Kobiela Filip 414
Kojève Alexandre 277
Kolarzowska Zofia 319-320, 327
Kołakowski Leszek 199
Kołłątaj Hugo Stumberg 316
Konarzewska Małgorzata 359, 414
Konopczyński Władysław 326
Koraszewski Bogdan 415
Korczyńska Justyna (s. Maria Igna-
cja) 320, 322, 324, 327-328
Korngold Augustyna (Augustine
Landau) 322-323, 327
Korpała Józef 317
Kowalczyk Stanisław 294, 297, 300,
307, 310
Krasuska-Gil Krystyna 414
Krawczyk Zbigniew 311
Kremmer Józef 320-321
Kronstom Henning 95
Król Remigiusz 414
Kuderowicz Zbigniew 266, 270, 273,
284
Kula Luiza 414-415
Kundera Milan 59
Kurcz Joanna 414
Kurleto-Kalitowska Ewa 195,
414-415
Kwarciak Bogusław 414-415

L

La Rochefoucauld François de 212
Lacotte Pierre 80
Lam Alif 372

- Landau Augustine zob. Korngold
Augustyna
- Landau Gizela 318, 325, 327
- Landman Abraham (Adam) 276, 325
- Lao-Tse (Lao Tsy, Laozi) 87
- Laszczka Konstanty 324
- Lauer Quentin 394
- Lawrence David Herbert 62
- Le Bon Gustave 63
- Leder Andrzej 393
- Leibniz Gottfried Wilhelm 199
- Leiris (Julien) Michel 166
- Lévinas Emmanuel 137-139, 141-143, 145-154, 157-163
- Lewandowska-Tarasiuk Ewa 334
- Lipiec Józef 7, 177, 182, 186, 199, 204, 255, 293-294, 298, 300, 302, 304, 308, 311, 332-334, 340, 343, 347, 411
- Locke John 306
- Løvenskjold Herman Severin von 80
- Loyola Ignacy św. 372
- Ludwik XIV Burbon, król Francji 76
- Ludwik XVI Burbon, król Francji 76
- Ludwik z Granady, właśc. Louis de Sarría św. 372
- Lumbye Hans Christian 84
- Lytard Jean-François 116, 173-174
- Ł**
- Łęczyńska Agnieszka 414
- Łojek Stanisław 9, 275, 277, 414-415
- M**
- Makota Janina 293
- Malczewski Jacek 323-324
- Mallarmé Stéphane, właśc. Étienne 173
- Malska Magdalena 75, 414
- Malski Maciej 414
- Mangel Estera 320, 327-328
- Marciniak-Pinel Magdalena 165, 414
- Marek Aureliusz Antoninus (Marcus Aurelius Antoninus) 322
- Maria Magdalena (Maria z Magdali)* 98
- Marks Karol 242, 280
- Mauron Charles 166, 173
- Mazilier Joseph 77
- Meader Alphonse 166
- Mehoffer Józef 324
- Mensch James Richard 401, 403
- Merleau-Ponty Maurice 58, 60
- Midura Franciszek 341
- Mikołaj z Kuzy, właśc. Nicolaus Krebs 234
- Mill John Stuart 285, 324
- Miłowa Tatiana 414
- Minerwa* 286-288
- Młynarski Kajetan 414
- Molière, właśc. Jean Baptiste Poquelin 173
- Mroczkowski Mieczysław 57
- Mróz Piotr 55, 415
- Musil Robert 56, 62-66, 68-69, 72, 74
- Musset Alfred de 197
- N**
- Naganowski Egon 62
- Napoleon Bonaparte 267
- Narcyz* 98
- Nerval Gérard de 173
- Niesporek Andrzej 414

- Nietzsche Friedrich Wilhelm 9-12,
17-29, 31-38, 40-44, 46-48, 51-
53, 324, 328
- Nizan Paul-Yves 59
- Noe 367
- Nourrit Adolphe 80
- Novalis zob. Hardenberg Georg
Philipp von 206
- Noverre Jean-Georges 77
- Nowicki Światosław Florian 288
- Nūrī z Bagdadu 363, 370-371
- Nyerup Rasmus 90
- O**
- Ochman-Świątek Monika 414
- Ogrodnik Bohdan 414
- Orlewicz-Musiał Małgorzata 349
- Ostachiewicz-Bańkowska-Trzcinińska Cecylia 321
- Ostasz Lech 179
- Osuna Franciszek (Francisco de
Osuna) 372
- Owsianowska Sabina 340, 351
- P**
- Parandowski Jan 62, 65
- Parmenides z Elei 161
- Paulli Holger Simon 84
- Pawlicki Stefan 318, 320, 324
- Pawłowska Maja 414
- Pawłowski Paweł 414
- Peirce Charles 107
- Pellegrino Edmund Daniel 217
- Penderecki Łukasz 414
- Perry Ralph Barton 332
- Philipp Ryszard 125, 414
- Piechocka Amelia 414
- Pierzga Joanna 414
- Pięta Paweł 415
- Piłsudski Józef Klemens 326, 349,
355
- Pinkas Ignacy 324
- Platon 12, 15, 20, 43-46, 161-162,
225-227, 242, 293, 301, 321-322,
413
- Plotyn 322
- Polus Andrzej 309
- Popper Karl 107
- Prejsnar-Szatyńska Sabina 7, 239,
414-415
- Prus Bolesław, właśc. Aleksander
Głowacki 181, 212
- Pseudo-Dionizy Areopagita 364,
372
- Purchla Jacek 337
- Puzynina Jadwiga 345
- R**
- Racine Jean-Baptiste 173
- Rank Otto, właśc. Otto Rosenfeld
166
- Reaney Darryl 219
- Reich Wilhelm 64
- Reid Thomas 327
- Rembowski Jan 322-323
- Rilke Rainer Maria 62
- Roch-Ruman Joanna 414
- Rogowska Grażyna 414
- Romański Jacek 223, 414-415
- Ronda Ibn Abbad de 366
- Roqueplo Philippe 319
- Rorschach Hermann 322
- Rosenberg Alexander 71
- Rosenberg Zofia Antonina 328
- Rosenblatt (Fredro-Boniecka) Ma-
ria 321-323, 325, 327
- Rosenblatt Alicja 323

- Rosenblatt Karola 323
 Rosenkrantz Karol 191
 Rosenzweig (Safier) Minna 327-328
 Rosiak Marek 266, 269, 281
 Rossini Gioacchino Antonio 90
 Rubczyński Witold 317-320, 322, 325, 327-328
 Rumi Dżalal Ad-Din 362-363
 Rybakow Anatolij N. 65
 Rybicki Paweł 239-241, 245, 251, 253-258
 Rybińska Justyna 414
- S**
- Sacher-Masoch Leopold Ritter von 63
 Sadik Dżafar as 364
 Saily Suzanne 345
 Sala Józef 334
Salomon, prorok 367
 Sartre Jean-Paul 58-60, 62, 66, 69, 137-140, 142, 145-146, 148-151, 153, 155-158
 Schapirówna Henia 328
 Scheler Max 178, 187-188, 318
 Schleiermacher Friedrich Daniel Ernst 325
 Schmitt Carl 71
 Schneitzhoeffter Jean 80
 Schopenhauer Arthur 16, 317-318
 Seel Martin 117-120
 Segiet Eliza 414
 Seweryn (Iskierdo de Paul) Agata 414
 Sichulski Kazimierz 323
 Siemek Marek 276-281
 Siódmak Abraham 328
 Skarga Barbara 206
 Skłodowska-Curie Maria 318, 320, 359
 Słowacki Juliusz 324
 Smrokowska-Reichmann Agnieszka 101, 414
 Smywińska-Pohl Anna 315, 414
 Sofokles 168-169, 171-172, 287
 Sokrates 287, 293, 413
 Sonnenschein-Markowiczowa Franciszka 320, 327
 Sorel Georges Eugène 63
 Spencer Herbert 251
 Spinoza Baruch (Benedykt) 223-225, 228-229, 231-235
 Stalin Józef, właśc. Iosif Wissarionowicz Dżugaszwili 160
 Stankiewicz Sebastian 414-415
 Starobinski Jean 168-171, 173-174
 Steinberg Witold (Aleksander Rudziński) 317
 Steiner George 209
 Stern William 318
 Stróżewski Władysław 293
 Studnicka Anna 414
 Such Jan
 Suchorzewska Janina 317-319, 322, 325, 327-328
 Suhrawardi, właśc. Shahāb ad-Dīn Yahya ibn Habash Suhrawardī 363, 368
 Surówka Jarosław 414
 Süsse Rudolf 111-112
 Sytnik-Czetwertyński Janusz 414
 Szabistari Mahmud 362
 Szacki Jerzy 249
 Szafer Wacław 326
 Szamsuddin (Szamsodin) Mohammad Hafez Szirazi 362
 Szczeklik Andrzej 210
 Szczepański Jan 207, 239-241, 243, 245, 252-253, 255-256, 258-259
 Szczurkiewicz Tadeusz 239-241, 243-247, 252, 256

Szekspir (Shakespeare) William
166-168, 170-172
Szkłarska Anna 263, 414-415
Szmydt Jadwiga 327
Szymańska-Aleksandrowicz Beata
415

Ś

Ślipko Tadeusz 214-215
Śliwa Łukasz 414
Śmiałek Ryszard 414
Śniadecki Jędrzej 306

T

T'o Hua 213
Taglioni Filippo 80
Taglioni Maria 80
Tatarkiewicz Władysław 203, 220,
327
Tatarówna Stefania 320, 322-328
Tatarówna Wacława 320, 325, 327
Telivuo Leo J. 214
Tenenbaum Anna (Maria Rudziń-
ska) 317-319, 327-329
Teodozjusz II (Flavius Theodosius),
cesarz bizantyjski 94
Teresa z Ávila św. 372-373
Thiele Just Mathias 90
Timur Chan (Tamerlan, Timur
Chromy) 73
Tischner Józef Stanisław 293
Tokarczyk Roman 212
Tomasz z Akwinu św. 242, 319
Tournier Michel 62, 65
Türcke Christoph 113-114, 120-121
Turczyńska Janina 317, 319, 322,
325-327
Turowska Irena 350

Turska Irena 84
Twardowski Kazimierz 320
Tyszkowski Marta 414
Tzara Tristan, właśc. Samuel Rosen-
stock 166

U

Ucińska Dorota 391, 414
Ungar Herman 322
Ungar Lea 322, 327

V

Valéry Giscard d'Estaing 173
Valéry Paul 59
Vogel Debora 320, 322-324, 327-328

W

Wagner Ryszard 15-16, 18, 25, 27-
28, 31, 33
Wahle Richard 322
Wallis Aleksander 337, 339
Wallis Mieczysław 177, 188-191
Waśkowski Antoni 323
Weber Max, właśc. Karl Emil Maxi-
milian Weber 120
Weininger Otto 63
Weiss Wojciech 323
Welsch Wolfgang 302
Wędrychowska-Cyrus-Sobolewska
Maria 321, 323-324, 327
Węgrzecki Adam 382
Whewell William 107
Wilde Oscar 62, 98
Wilk Andrzej 414-415
Wilkońska Joanna 137, 414
Williams Glanville 217
Winckelmann Johann Joachim 34

- Winclawski Włodzimierz 241
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Wit-
kacy) 322-323
Włodek (Włodkowa) Zofia Albina
de Goetz-Okocimska 319, 323,
325-328
Wundt Wilhelm Maximilian 321
Wyspiański Stanisław 323
Zegadłowicz Emil Erwin 62, 65
Ziarkowska Joanna 331, 415
Ziąbka Małgorzata 177, 414-415
Zimmerman Robert von 318
Zimmermann Kazimierz 326
Znaniecki Florian 239-244, 246-
254, 256-257, 259
Zowisło Maria 414
Zuchora Krzysztof 298, 307

Z

- Zaderecki Tadeusz 328
Zaratustra 22
Zdebska-Biziewska Halina 414-415

Ż

- Żeromski Stefan 62
Żukowska Zofia 307

Książka *Na Przełomie* jest niezmiernie ciekawym zbiorem prac rozmaitych. Stanowi świadectwo programowej różnorodności tematycznej, a zarazem potwierdzenie filozoficznych pasji i kompetencji indywidualnych u młodych wciąż – filozofów. Niektórzy znajdują się zapewne w pobliżu apogeum swej drogi twórczej, inni zbliżają się powoli do swej entelechii. Czy przemierzać dalsze etapy samotnie lub w innych konfiguracjach organizacyjnych i personalnych, czy też może nadal z zapleczem materii i ducha *Na Przełomie*, czynnym w następnym ćwierćwieczu? Czas pokaże.

fragment Posłowa Prof. dr. hab. Józefa Lipca

Stanisław Łojek
Piotr Mróz
Magdalena Malska
Agnieszka Smrokowska-Reichmann
Ryszard Philipp
Joanna Wilkońska
Magdalena Marcinak-Pinel
Małgorzata Ziąbka
Ewa Kurlęto-Kalińska
Jacek Romański

Sabina Prejsnar-Szatyńska
Anna Szklarska
Beata Foszczyńska
Anna Smywińska-Pohl
Joanna Ziarkowska
Małgorzata Konarzewska
Katarzyna Barska
Dorota Ucińska
Józef Lipiec

<https://akademicka.pl>

