

babka, ciuciubabka', stczes. *mżal* 'niedowidzący' czy scs. *mžati* 'niedowidzieć', autor dochodzi do wniosku, że **Mžbka* można by przetłumaczyć za pomocą nowotworu **Slepotka*, co by pozostawało w związku z tym, że według relacji Galla nasz pierwszy władca jako dziecko miał być ślepy. Tak więc zdaniem autora przewisko uzyskane przez naszego pierwszego władcę w dzieciństwie stało się jego imieniem na całe życie. Jako paralelę przytacza Fenikowski historię Mikołaja Krzysztofa Radziwiła. Ów magnat jako dziecko zabłądził w komnatach zamku wawelskiego, a gdy „cały zapłakany” natknął się na Zygmunta Augusta, król nazwał go biednym sierotką, a przydomek *Sierotka* przyłgnął do owego Radziwiła na całe życie. Inna paralela. Jeden z cesarzy rzymskich znany jest pod przewiskiem Kaligula, a przewisko to, znaczące 'bucik, sandalek', wzięło się stąd, że ów cesarz jako dziecko biegał po obozie wojskowym, którego komendantem był jego ojciec, w trzewikach skrojonych na wzór butów żołnierskich zwanych *caligae*.

Tem, co przemawia za przewiskowym charakterem imienia naszego władcy, jest fakt, że imię *Mieszko* (czy raczej *Mieška*) w innych krajach słowiańskich jest nieznanne, a w Polsce występowało wyłącznie w obrębie dynastii Piastów.

Zacytujmy jeszcze raz Fenikowskiego: „lud nazwał ślepego pierworodnego syna książęcego *Mieška*, tzn. *Slepoką*. Syn ten po upływie siedmiu lat nagle przejrzał. Imię *Mieška*, pod którego niejako opieką chłopiec wyzdrowiał, uszczęśliwieni rodzice zaczynają uważać za *quasi fatale*, za dzieło jakby woli przeznaczenia, za imię – dobrą wróżbę, imię mające magiczną moc leczenia czy odwracania choroby oczu, tak samo jak np. imię *Wilk* – według ówczesnych wierzeń – odwracało od piastuna tego imienia niebezpieczeństwo pożarcia przez wilki. Zwołuje więc Siemomysł wielmożów na naradę, gdzie zapada uchwała, by dotychczasowe przewisko *Mieška*, które się okazało *bene ominatum nomen*, uznać za właściwe imię przyszłego włodarza państwa polskiego”.

Oto jak się przedstawia pogląd Fenikowskiego na etymologię imienia pierwszego władcy Polski. W moim przekonaniu pogląd ten jest najbardziej prawdopodobny spośród wszystkiego, co na ten temat kiedykolwiek napisano. Jednak historia językoznawstwa nie nastroja optymistycznie. Zdarza się aż nazbyt często, że absurdalne teorie wywołują ogromne zainteresowanie, natomiast na słuszne poglądy prawie nikt nie zwraca uwagi. Tak się też stało z artykułem nie żyjącego już Fenikowskiego, który się ukazał 26 lat temu. Jedynie Bańkowski (Onomastica 34, 1989, s. 132-134) poświęcił mu w zasadzie aprobującą wzmiankę, podczas gdy inni autorzy o artykule Fenikowskiego nie wspominają. Aby nie dopuścić do pójścia poglądu Fenikowskiego w niepamięć, postanowiłem wygłosić ten referat.

Posiedzenie zwyczajne w dniu 16 maja 1997

Przewodniczący: wicedyrektor Wydz. I R. Turasiewicz

Czł. Lech Kalinowski przedstawił własną pracę pt. *Mój Renesans*.

Jaki jest mój Renesans? A raczej – który Renesans jest mój? Bo przyszło mi poznać po kolei kilka Renesansów.

Pierwszy, „wyniesiony” przed drugą wojną światową z gimnazjum typu klasycznego, odróżniany od humanizmu jako prądu życia i umysłowości, był nazwą epoki w dziejach kultury europejskiej, która nastąpiła po Średniowieczu. Nazwę tę wypełniały treścią przekonujące wywody Jakuba Burckhardta: o państwie jako dziele sztuki, o rozwoju jednostki, o odrodzeniu

starożytności oraz o odkryciu świata i człowieka – zawarte w dziele *Kultura Odrodzenia we Włoszech* (pierwsze wydanie niemieckie 1860; po polsku w tłumaczeniu Marii Kreczkowskiej, opatrzone wstępem przez Zygmunta Łempickiego, 1930). Był to Renesans powszechnie wówczas pojmowany jako zerwanie ze Średniowieczem i jako jego przeciwieństwo.

Mój drugi Renesans został powołany do życia na pierwszym roku studiów historii sztuki, rozpoczętych w roku 1938 pod kierunkiem Władysława Podlacha i Karoliny Lanckorońskiej na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, a po zakończeniu wojny „odrodził się” podczas kontynuowania studiów w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego na seminariach Adama Bochnaka i Wojśława Molè. Tym razem Renesans istniał pod znakiem Henryka Woelfflina, jego dedykowanej Burckhardtowi *Sztuki klasycznej* (pierwsze wydanie niemieckie 1898; po polsku 1931) i *Podstawowych pojęć historii sztuki* (pierwsze wydanie niemieckie 1915; po polsku 1962). Kształtowała go szczegółowa analiza formy dzieła sztuki za pomocą pięciu par pojęć, przeciwstawiających to, co klasyczne, czyli renesansowe – temu, co nieklasyczne, czyli barokowe.

Bezpośrednio po roku 1949, kiedy dzięki nieocenionej zapobiegliwości Zofii Ameisenowej jak grom z jasnego nieba spadła na opustoszałe półki Biblioteki Jagiellońskiej wydana wówczas w Londynie książka Rudolfa Wittkowera *Architectural Principles in the Age of Humanism* („Studies of the Warburg Institute”, vol. 19), Burckhardtowska pogańskość Renesansu przysła jak bańka: okazała się po prostu nieprawdą. Koło i kula, jako najdoskonalsze – obok kwadratu – formy geometryczne, już w starożytności symbolizujące doskonałość wszechświata, nadawały renesansowym budowlom wznoszonym na rzucie centralnym znaczenie teistyczne: „*Deus est sphaera infinita, cuius centrum est ubique, circumferentia nullibi*” (Mikołaj z Kuzy, *De docta ignorantia*, Liber XXIV philosophorum, propos. 2). Głęboka religijność człowieka Renesansu sprawiła, że w roku 1505 zburzono wczesnochrześcijańską bazylikę św. Piotra na Watykanie – drugą co do rangi po kościele Salwatora na Lateranie świątynię chrześcijaństwa – założoną na rzucie podłużnym krzyża łacińskiego, *in modum crucis*, i zastąpiono ją budowlą centralną na rzucie kwadratu, z okazałą kopułą, według planu Bramantego przekształconego z kolei przez Michała Anioła. Rzut centralny uchodził bowiem wówczas za doskonalszy i tym samym stosowniejszy do uczczenia Boga niż podłużny.

Wykazując, że renesansowa architektura, jak każdy wielki styl przeszłości, zakładała hierarchię wartości kulminującą w wartościach sakralnych, Wittkower podważał zakorzenione od wieku bez mała przekonanie historyków kultury, iż sztuka renesansowa, inspirowana formami pogańskiej starożytności, była z założenia świecka i zgoła nieodpowiednia dla prawdziwie chrześcijańskiej kultury, którą dotychczas reprezentowało Średniowiecze. Tym samym położył fundament pod religijne spojrzenie na Renesans (David Rosand, *Rudolf Wittkower*, „Proceedings of the British Academy. Lectures and Memoirs”, Oxford 1996, s. 557-579).

Woelfflinowskiemu przeciwstawianiu Renesansu i Baroku *coup de grâce* zadał w roku 1955 Tryumf Manieryzmu (*De Triumf van het Manierisme*), obchodzony w Amsterdamie podczas pierwszej z zapoczątkowanych przez Radę Europy wystaw sztuki. Okazało się bowiem wtedy, że po Renesansie nastąpił bezpośrednio Manierizm lat 1520–1590, a nie Barok. Renesans Woelfflina, rozciągający się od początku wieku XV po koniec XVI stulecia, skurczył się do stu lat: 1420–1520, a w stosunku do Baroku stracił, w następstwie czasowym, siłę polaryzacji.

Odkrycie przez Wittkowera w architekturze renesansowej rysów pokrewnych średniowiecznej religijności spowodowało poszukiwanie źródeł formalnych Renesansu w średniowiecznych „renesansach”, które rozpoznał, uporządkował pojęciowo i scharakteryzował erudycyjnie Erwin Panofsky w ogłoszonych w lecie 1952 roku na zamku Gripsholm w Szwecji, a wydanych

dopiero w roku 1960 w Uppsali wykładach: *Renaissance and Resuscitations in Western Art*. Teraz pojęcie Renesansu zaczęło oznaczać koniec wielowiekowego procesu odradzania się antycznej tradycji: „*ars nova – Rinascimento dell’Antichità*”.

Według przyjętego dziś kanonu nauczania historii sztuki około roku 1420 we Florencji – w związku z konkursem na drzwi baptysterium, w którym brał udział między innymi Filippo Brunelleschi, a który wygrał Lorenzo Ghiberti – narodził się w architekturze, rzeźbie i malarstwie Wczesny Renesans, wypełniający do końca wiek XV. Po nim zaś Dojrzały Renesans trwał już tylko dwadzieścia lat: 1500–1520. Dla Późnego Renesansu zabrakło miejsca (czasu!).

Przyjęty jako *credo* historii sztuki obraz Renesansu trwającego od roku 1420 do 1520 spotkał się w roku 1965 w Faculty Club of the Columbia University z ostrą krytyką Paula Oskara Kristellera, „wędrowca” po *Iter Italicum*, który bronił tezy historyków i historyków kultury o Renesansie od roku 1300 do 1600. Nie bez uzasadnienia dla tego poglądu był termin „*rinascità*”, użyty w odniesieniu do sztuki przełomu XIII i XIV wieku w *I Commentarii (Pamiętnikach)* Ghibertiego i powtórzony przez Vasariego w jego *Vitae (Żywotach)*, a przede wszystkim rola Giotta w dziejach malarstwa włoskiego, dostrzeżona w *Boskiej Komедii* Dantego w słynnej tercynie XI pieśni *Czyścićca*:

Sądził Cimabue, że wszystkich olśniewa,
A dzisiaj Giotto pierwszy staje w rzędzie
I tak, że sławę owego przyćmiewa.

Mimo najwyższego uznania dla nowatorskiej działalności Giotta, Renesans Kristellera nie może być jednak Renesansem historyka sztuki.

Ostatnio – rozpoczęte w 1989, a ukończone w 1995 roku – odczyszczanie fresków Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej z nieprzewidywaną ostrością rzuciło snop światła na świat idei kierujących sztuką wieku XV i początku XVI stulecia.

Jeśli nauka Kościoła głosi, że Zmartwychwstanie Chrystusa jest – jak się wyraził św. Paweł – kamieniem węgielnym wiary, to ze swej strony teologia Renesansu świadomie kładła nacisk na akt Wcielenia. Odmienne niż w homiletyce Średniowiecza i dziś na Zachodzie, gdzie drogę prowadzącą do zbawienia ludzkości wytyczają: Śmierć, Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie Chrystusa, kaznodzieje, głoszący Słowo Boże w kaplicy papieskiej, jaką była Sykstyna, nawiązywali przede wszystkim do tradycji wywodzącej się od Ojców greckich, według których zbawienie ludzkości dokonało się – w sposób początkowy wprawdzie, ale radykalny – w momencie Inkamacji. Wcielając się w łonie Marii Dziewicy i rodząc z Niej, Druga Osoba Trójcy pokonała wywodzące się z grzechu Adama zło.

Wbrew pesymizmowi soteriologii św. Anzelma (*Cur Deus homo*), wyjaśniającej ofiarę Chrystusa jako ekspiację, czyli wynagrodzenie Bogu za grzech, Renesans przyjmował optymistyczną koncepcję promocji i podniesienia człowieka z upadku przez wcielonego Boga, tak by mógł odzyskać godność, jaką miał Adam, gdy został stworzony na obraz i podobieństwo Boże. Stając się człowiekiem, Bóg przywrócił człowiekowi utracony przez grzech stan Łaski. Renesansowi teologowie wyrażali tę myśl maksymą wywodzącą się z przekazów antycznego chrześcijaństwa: „*Dio divenne uomo così che l’uomo potesse diventare dio*”.

Jakże wspaniałą istotą jest człowiek! Jak doskonałe jest jego ciało, skoro Pan i Stwórca świata nie zawahał się w nim zamieszkać! Dopiero świadomość tej wspaniałej doskonałości sprawiła, że grzeszna Ewa, czołgająca się na nadprożu romańskiego portalu u św. Łazarza w Autun, mogła z dumą wyprostować się i przyjąć pozę antycznego posągu stojącej Wenus.

Dopiero teraz kobiety i mężczyźni portretowani przez Domenica Veneziano, Andrea del Castagno czy Piero della Francesca i przez tylu innych, uzyskali znamiona tej godności, o jakiej pisał Pico della Mirandola w *De hominis dignitate*. I dopiero teraz Chrystus, Maria i Święci Pańscy mogli przywdziać na obrazach i w rzeźbach cielesne szaty najdoskonalszego, bo z antyku wywodzącego się Piękną.

John O'Malley SJ, idąc za wypowiedziami watykańskich kaznodziejów drugiej połowy XV wieku, odczytuje w Sykstyńskim Michała Anioła „obraz wybawienia ludzkości: odkupienia i nawet ubóstwienia, dokonanego wewnątrz Kościoła za pośrednictwem Wcielenia i Ofiary Chrystusa”^a. Odkryty w ostatnim dziesięcioleciu świat Renesansu jawi się jako pochodna soteriologii watykańskich teologów XV stulecia, a najpełniejsze odbicie znalazł w twórczości artystycznej „boskiego” Michała Anioła: w programie ikonograficznym malowideł prezentujących wspaniałą doskonałość męskich i żeńskich aktów na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej.

I pomyśleć, że w *Kulturze Odrodzenia we Włoszech* nie ma w ogóle wzmianki o Michał Aniele!

Od roku 1855, kiedy Michelet wprowadził termin Renesans do nauk historycznych w dziele *La Renaissance*, historia sztuki kilkakrotnie próbowała konstruować modele Renesansu i każdy z nich pozostawił swój ślad na sposobie rozumienia sztuki XV i XVI stulecia; każdy poszerzał i pogłębiał wiedzę o Renesansie, ale żaden nie był w stanie wyczerpać bogactwa i złożoności ówczesnego świata sztuki. Dlatego Renesans pozostaje dla historyka sztuki nadal epoką i stylem do odkrycia.

Posiedzenie zwyczajne w dniu 13 czerwca 1997

Przewodniczący: dyrektor Wyd. I L. Kalinowski

Czł. Krystyna Pisarkowa przedstawiła własną pracę pt. *Erotyk Zbigniewa Herberta w przekładzie*.

Uznany za erotyk wiersz *Układała swe włosy*¹ znalazł się w antologii Karla Dedeciusa „*Polnische Liebesgedichte*”²; utwór nawiązuje do znanego motywu malarskiego (np. Władysław Ślewiński – *Czesząca się*, 1897). Ukazuje scenę w ruchu, z perspektywy milczącego obserwatora, którego wyobraźnia krąży wokół starożytnej wojskowości. Ten „erotyk” mówi o miłości i historii, że to walka i śmierć. Przywodzi na myśl malarstwo Malczewskiego.

1. *Układała swe włosy przed snem*
2. *i przed lustrem Trwało to nieskończenie długo*
3. *Między jednym a drugim zgięciem ręki w tokciu*
4. *mijały epoki Z włosów wysypywali się cicho*
5. *żołnierze drugiej legii zwanej Augusta Antoniniana*
6. *towarzysze Rolanda artylerzyści spod Verdun*

^a John O'Malley S.J., *Il mistero della volta. Gli affreschi di Michelangelo alla luce del pensiero teologico del Rinascimento*, [w:] *La Cappella Sistina. I primi restauri: La scoperta del colore*, Tokyo–Novara 1986, s. 92-148.

¹ Napis (1969), przedr. w: *Wybór poezji*, Czytelnik, 1973; Napis, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, wyd. II.

² *Polnische Liebesgedichte – Mit Zeichnungen von Pablo Picasso*. Ausgewählt und übertragen von Karl Dedecius. Insel Verlag. Frankfurt am Main 1980.