

Ekscentryczne „Magiczne oświecenie”

Janusz Ryba

Rec.: Jan Zieliński, Magiczne oświecenie. Warszawa 2022

EKSCENTRYCZNE „MAGICZNE OŚWIECENIE”

Jan Zieliński, *MAGICZNE OŚWIECENIE*. (Recenzenci: Tomasz Chachulski, Remigiusz Forycki). Warszawa 2022. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, ss. 482.

Publikacja Jana Zielińskiego *Magiczne oświecenie* – liczy 454 strony naukowej narracji; 23 zajmuje indeks nazwisk. Jest to zbiór 20 artykułów. Pomiedzy narracją naukową a indeksem znajduje się nota edytorska, z której możemy się dowiedzieć, kiedy i gdzie zostały opublikowane. Niektóre krótkie, ale są też długie, bardzo obszernie – należą do nich zwłaszcza *Tryptyk Jana Potockiego* oraz dwa dyptyki (*Dyptyk aignerowski* i *Dyptyk kleistowski*). Tryptyk o Potockim budują trzy „wewnętrzne” szkice, każdy z dyptyków – dwa. Należałoby, dla skrupulatności, dodać, że w tych trzech „wielkich” tekstach (ale nie tylko) szkice „wewnętrzne” składają się (nie wszystkie) z krótkich „miniatur” (liczących od pół do kilku stron); z tytułami; „niezarejestrowanymi” w spisie treści – w przeciwieństwie do tytułów szkiców. I tak *Dyptyk aignerowski* zawiera łącznie 13 takich miniatur.

Tematyka zbioru mieni się różnorodnością. Niektóre artykuły dotyczą artefaktów – jak szkic *Szarabany i dezoblizantki*, poświęcony oświeceniowemu pojazdowi konnym. Tekstami *stricto* biograficznymi są *Tryptyk Jana Potockiego* czy *Dyptyk aignerowski*. Z kolei *Para synogarlic. Wokół „Gründliche Nachricht von Polnischen Bibeln” (1744) Sylwiusza Wilhelma Ringeltaubego* porusza problematykę edytorską; podobnie problematyce tej poświęcone są *Przypisy do przypisów Benisławskiej do Benisławskiej*. Ważne miejsce zajęła literatura piękna. Z utworów literackich autor wydobyl rozmaite motywy. Staral się spojrzec na utwory z niebanalnej strony – bylo to jego wielka ambicja. Wybieral do interpretacji dzieła, które moglyby czytelnika zaciekawic. I tak, zwrócił uwagę na Józefa Szymanowskiego wiersz *Ucinek*: „jeden – jak pisze – z osobliwszych tekstów powstałych u schyłku polskiego oświecenia” (s. 50). Z kolei tekst Heinricha von Kleista *O teatrze marionetek* (analizowany w dyptyku kleistowskim) Zieliński uznał za „jeden z najosobliwszych krótkich tekstów w historii literatury” (s. 248). Przywołał też mało znane utwory, jak Nikodema Muśnickiego *Pułtawę* (1803).

Obok dzieł polskich przedmiotem analizy stały się utwory należące do literatury europejskiej – wspomnianego Kleista czy Kondratija Rylejewa. Ten europejski charakter rozważań autora, bardzo wyraźny, przejawiał się również w kontekstach, aluzjach, dygresjach. Wzmacnia go jeszcze fakt, że Zieliński często korzystał z ory-

ginalnych wydań (nie z przekładów). W przypisach znajdziemy publikacje w językach angielskim, francuskim, niemieckim, także włoskim.

O autorze *Magicznego oświecenia* i jego twórczej postawie dużo dowiedzieć się można z tytułów szkiców i wspomnianych „miniatur”. Ujawniająca się wyraźnie w tym zbiorze tendencją do łamania konwencji, do oryginalności sygnalizuje (między innymi) właśnie niebanalność tytułów. Oto kilka przykładów: *Archiwum jako blizna. Próba apologii ucinka; Okienko w traktacie* czy wspomniane już *Przypisy do przypisów Benistawskiej do Benistawskiej*. Największą oryginalnością odznaczają się jednak tytuły miniatur. Oto „seria z woskiem”: *Stanisław Kostka Potocki a wosk; Wosk w Warszawie; Wosk we Florencji; Wosk w Wilanowie; Wosk u Sterne’a; Wosk w Szarogrodzie i jeszcze Wosk w Paryżu*.

Skłonność do odchodzenia od stereotypowych rozwiązań uwidoczniła się w kompozycji artykułów. Nie przypominają tych tradycyjnych. Świetnym przykładem rezygnacji z szablonowego szkicu naukowego jest wspomniany aignerowski dyptyk o Chrystianie Piotrze Aignerze – architekcie, teoretyku sztuki. Początkowy szkic dyptyku (*Chrystian Piotr Aigner – wielki artysta małych form?*) otwiera miniatura *A jak artysta*, w której został przytoczony list Jeana-Baptiste’a Dubois de Jancingny, Francuza przebywającego przez jakiś czas w oświeceniowej Polsce, do Johanna Bernoulliego III, sławnego matematyka, w liście tym nadawca scharakteryzował młodego artystę, wymieniając jego przyjaciół, odbyte podróże, a także rodzaj hobby: „talent do robienia ludziom portretu z wosku, 3 do 4 cali wysokości” (s. 165), nie podając jednak jego nazwiska. Zieliński utożsamiał go (i słusznie) z Aignerem i w ten niebanalny sposób wprowadził tę postać do swojej narracji. W kolejnych miniaturach przybliżał Aignera czytelnikom. I tak, druga z nich *Stanisław Kostka Potocki a wosk* ukazała postać tego arystokraty, pozostającego w dość bliskich relacjach z artystą. W miniaturze *Istotne drobiazgi* autor książki poinformował o kilku osiągnięciach Aignera. W następnej – *Przechadzce Traktem Królewskim* – kontynuował prezentację jego dokonań, referując, co o nim napisał Włoch Sebastiano Ciampi w książce o włoskich artystach w Polsce i polskich we Włoszech (1830). Z kolei z *Imperialnej iluminacji* dowiadujemy się, że „rysy architektonicznych dekoracji” na festyn, zorganizowany na cześć przybyłej do Warszawy wdowy po carze Pawle I, ułożył Aigner (i do dzisiaj zdumiewają „skalą i rozmachem”; s. 188). We *Wzorze dla kominków* Zieliński przypomniał, że artysta wykonał kominek do rezydencji Fredrów w Beńkowej Wiszni, który – wedle cytowanych wspomnień autora *Zemsty* – stał się niedościgłym wzorem „dla wszystkich kominków w sąsiedztwie” (s. 190). I w ten sposób – za pośrednictwem krótkich narracji, dotyczących rozmaitych epizodów, nieraz ściśle, a nieraz luźniej związanych z życiem Aignera – zbudował autor *Magicznego oświecenia* jego portret, przypominający mozaikę. Nie jest to na pewno typowy artykuł biograficzny. Zieliński w swoich szkicach usilnie starał się, by jego naukowa ekspresja odznaczała się oryginalnością; zarówno formalną, jak i myślową.

Interesująco i niebanalnie autor interpretuje. Jedną z reguł podstawowych tej interpretacji stanowi nieustanne przywoływanie kontekstów, skojarzeń, odniesień; ustawiczne konfrontowanie utworów literackich, dzieł sztuki, opracowań literaturoznawczych czy tekstów filozoficznych – z obiektem interpretacji. Nierzadko za układ odniesienia służy tytuł dzieła, jedno zdanie czy wyraz. Niekiedy skojarzenie odnoszące się do przedmiotu analizy, wywołując kolejne, chwilowo staje się obiek-

tem badawczym. Chwilowo, bo autor za moment powraca do właściwego przedmiotu badań, który porzucił. Zieliński szybko „wymienia” konteksty – bowiem to nie dogłębna analiza skojarzeń, ale szybkie przywoływanie kolejnych, coraz nowych („krótkich”), tworzy tutaj warstwę interpretacyjną.

Aby posłużyć się taką metodą, należało mieć rozległą i wszechstronną wiedzę. I Zieliński niewątpliwie ten warunek spełnia. Erudycji, oprócz uczonych tekstów, dowodzi imponująca liczba przypisów (blisko 800), a także obszerny indeks nazwisk, co już sygnalizowałem, wypełniający 23 stronicę. Przypisy zostały zredagowane bardzo solidnie, np. przypis 10 (s. 196–197) liczy 30 linijek. Wypadałoby przypomnieć w tym miejscu częste odwoływanie się przez autora do literatury obcojęzycznej (podmiotowej i przedmiotowej). Niewiele znam książek tak erudycyjnych jak *Magiczne oświecenie*.

Nie ma jednak rzeczy doskonałych. Do tej imponującej sieci odniesień, skojarzeń, dygresji, którą zbudował autor, można by jeszcze kilka dorzucić (poprzestaną na dwóch).

Zakończenia szkiców odznaczają się różnorodnością co do poetyki; niektóre ściśle przylegają do treści narracji, inne mają charakter dygresji. Szkic *Szarabany i dezobliżantki* nie ma zbyt efektownego finału. Odnosi się on (może trochę zdawkowo) do schyłkowych losów dwóch braci Mniszchów: Józefa i Michała, arystokratów, których wspólne młodzieńcze podróżowanie po Europie zainspirowało Zielińskiego do napisania tego tekstu. Poruszona w nim problematyka świetnie nadawała się, by szkic zamknąć refleksją na temat oświeceniowej poczty i jej dynamicznego rozwoju – zwłaszcza że obaj bracia niewątpliwie w trakcie swej podróży korzystali z usług transportu pocztowego. Ówczesną Europę pokryła sieć karetek i dylizansów pocztowych. Dzięki temu znacznie więcej ludzi podróżowało, co wydatnie przyczyniło się do intensyfikacji kontaktów towarzyskich. Pisano wówczas tysiące listów (np. Wolter napisał ich około 20 000); Ludovico Antonio Muratori – tyleż samo) i wszystkie dość szybko, za sprawą poczty, docierały do adresatów (w szufladach Muratoriego znaleziono 20 000 listowych odpowiedzi na jego korespondencje). O dzierzawę monopolu pocztowego starano się bardzo energicznie, ponieważ przynosił krociowe zyski. Oświeceniowa Europa stała się i kosmopolityczna (w najlepszym tego słowa znaczeniu), i sfrancuziała – w pewnym stopniu – właśnie dzięki szybko rozwijającym się usługom pocztowym.

I drugie skojarzenie. Obaj wspomniani bracia Mniszchowie wyruszyli w *grand tour*, wielką podróż edukacyjną, na początku lat sześćdziesiątych XVIII w.; z której napisali relację. W czasach oświecenia podróże edukacyjne szlacheckiej młodzieży stały się popularne i nie budziły (i nie budzą) zdumienia. Natomiast za ewenement można uznać fakt skopiowania wyczynu Mniszchów prawie 20 lat później przez przedstawicieli rodu Ossolińskich. Dwaj bracia: Jan Onufry i Józef Kanty, wyruszyli (1779), jak Józef i Michał, w wojaż edukacyjny (zaplanowany i zrealizowany z wielkim rozmachem) i też napisali z niego relację. Ich podróż jest jednak mniej znana w środowisku oświeceniowych badaczy niż młodych Mniszchów.

Niektóre z pomysłów interpretacyjnych Zielińskiego wydawać się mogą kontrowersyjne, m.in. te dotyczące wiersza Franciszka Karpińskiego *Na obraz tryumfu Śmierci*, chociaż szkic na temat tego utworu jest ciekawy; potwierdza erudycję i literaturoznawczą pomysłowość autora. Bardzo długi: liczy aż 97 stronic (wiersz

Karpińskiego zawiera 6 zwrotek). Kontrowersyjne wydaje się tutaj rozumienie wyrazu „kara”, pojawiającego się w ostatniej strofie wiersza, w apostrofie do Śmierci:

Tyś [śmierć] jest najlepszą mistrzynią mej wiary,
Ty kończysz życia ziemskiego przykrości,
Ty mi się stajesz pierwszym darem z kary,
Otwierając mi wielkie drzwi wieczności. [cyt. s. 67]

Autor uważa, że rzeczownik „kara” został tutaj użyty w sensie trochę innym niż podstawowy. W swoim słowniku Samuel Linde podał następującą podstawową definicję tego wyrazu: „karanie, ukaranie”. Przywołał też znaczenie drugorzędne pokrewnego czasownika „karać”: „karać słowami, strofować, upominać”, a także „powściągać, wstrzymywać, strofować, krócić”¹. Według Zielińskiego wyraz „kara” w tym wierszu ma właśnie ten (drugorzędny) odcień znaczeniowy.

Pierwsi ludzie, którzy pojawili się w Edenie, zostali objęci Boskim zakazem posilania się owocami z drzewa poznania dobra i zła. Za jego przekroczenie groziła im kara pozbawienia nieśmiertelności (czyli każde ludzkie istnienie miało kończyć się śmiercią): „bo gdy z niego spożyjesz, niechybnie umrzesz”. Kiedy popełnili grzech, zapowiedź kary została zrealizowana:

Bóg rzekł: „Oto człowiek stał się taki jak My: zna dobro i zło; niechaj teraz nie wyciągnie przypadkiem ręki, aby zerwać owoc także z drzewa życia, zjeść go i żyć na wieki”. Dlatego Pan Bóg wydalil go z ogrodu Eden [...] (Rdz 3, 22–23)².

W *Biblii* więc śmiertelność człowieka stanowiła karę za nieposłuszeństwo, złamanie Boskiego zakazu. Tak to interpretują (i interpretowali) chrześcijańscy moralści. I tak też zdefiniował ją w swoim wierszu Karpiński, chrześcijanin. Przymiemy końcowy dystych:

Ty mi się stajesz pierwszym darem z kary,
Otwierając mi wielkie drzwi Wieczności.

Karę za grzech nieposłuszeństwa wobec Boskiego nakazu poeta określił jako „dar”, ponieważ to „ziemska” śmierć stała się – po utracie „przywileju” nieśmiertelności (w wyniku grzechu pierworodnego) – jedynym sposobem, aby człowiek mógł tę nieśmiertelność (wyłącznie już jednak w wymiarze duchowym) ponownie odzyskać; śmierć „otwiera” przed nami „wielkie drzwi Wieczności”.

Trudno byłoby w przesłaniu Karpińskiego odnaleźć taki sens „kary”, jaki odnalazł w niej Zieliński.

Tego typu kontrowersji jest więcej (ale niezbyt dużo).

Długo zajmowałem się życiem i twórczością Jana Potockiego, dlatego, na zakończenie, chciałbym przyjrzeć się bliżej poświęconemu tej postaci tryptykowi. Zieliński, zgodnie ze swoją konwencją, wizerunek autora *Rękopisu znalezionego w Saragossie* „rozpisał” na kilka artykułów, rezygnując z jednoszkiełkowego ujęcia. Tryptyk tworzą: *Podróżnik idealny*, *Dwaj prekursorzy* i *Refron Sabaudczyka*. Każdy z nich składa się ze wspomnianych już miniatur narracyjnych; *Podróżnika idealne-*

¹ S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*. T. 1, cz. 2. Warszawa 1808, s. 958.

² Cyt. z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 3, popr. Poznań-Warszawa 1980.

go budują 4 takie „miniatury”: *Podróże z Herodotem*, *Protokół rozbieżności*, *Pojętny uczeń* oraz *Pergaminowy trop*. Cały tryptyk jest 8-miniaturowy.

Emanująca z każdej kartki książki erudycja została tutaj lekko zachwiana, a to z tego względu, że autor nie sięgnął, niestety, po relacje Potockiego z odbytych wędrówek, które dla poznania jego osobowości mają kluczowe znaczenie. Fragmenty tych relacji Zieliński cytował wyłącznie z cudzych tekstów: z książki Aleksandry Kroh *Jan Potocki. Daleka podróż* oraz z François Rosseta i Dominique’a Traire’a *Jan Potocki. Biografia*.

W szkicu *Podróżnik idealny* – autor *Magicznego oświecenia* stwierdził, że kiedy uczeń autora *Rękopisu*, późniejszy genialny orientalista, Heinrich Julius von Klaproth, wyjeżdżał w podróż naukową na Kaukaz, Jan Potocki dał mu wskazówki, dotyczące przymiotów, które „powinny cechować idealnego podróżnika” (s. 218). Raczej: idealnego uczonego. W swoich *Objets de recherche...*, odznaczających się fenomenalną erudycją, autor *Rękopisu*, co sygnalizuje tytuł, zaproponował przedmioty badań, które powinny zainteresować Klaprotha (uczonego) podczas pobytu na Kaukazie.

W tymże szkicu Zieliński poinformował również, że Klaproth, by odwdziżyć się za doznane od nauczyciela dobrodziejstwa, nazwał jego imieniem odkryty przez siebie na Morzu Żółtym archipelag. Rzeczywiście, Klaproth tak postąpił. Należałoby natomiast zasygnalizować (choćby w przypisie), że nazwa ta, niestety, nie utrzymała się zbyt długo. Stosowali ją przez pewien czas przede wszystkim kartografowie rosyjscy i francuscy, w końcu jednak przyjęto nomenklaturę chińską.

Drugi szkic tryptyku (*Dwaj prekursorzy*) zdominowały postaci dwóch geniuszy: Jana Potockiego i Francisca de Goi y Lucientes, malarza hiszpańskiego, oraz poszukiwanie ewentualnych relacji między nimi. Do takiego zestawienia natchnęła Zielińskiego tradycja, bardzo żywa w rodzinie Potockich, głosząca, że autorem jednego z dość licznych obrazów przedstawiających twórcę *Rękopisu* był właśnie ten wybitny i znany malarz. Nie dokonano dotąd żadnej fachowej ekspertyzy obrazu, która pozwoliłaby wyjaśnić tę kwestię. Oficjalnie Goya nie jest uważany za jego twórcę. Chodzi o płótno, na którym Potocki został przedstawiony w uroczystym stroju bractwa św. Stanisława; namalowane na pergaminie pastelowymi farbami. Goya miał je stworzyć podczas kilkumiesięcznego pobytu Potockiego w Hiszpanii – w roku 1791. Niejasności co do autorstwa dotyczą *nb.* nie tylko tego obrazu. I tak, do niedawna wszyscy, bez wyjątku, uważali, że płótno przedstawiające Potockiego pod piramidami, namalował Giovanni Battista Lampi (koniecznie należy dopisywać do tego nazwiska epitet „starszy”). Zieliński też tak uważał. Obecnie za jego twórcę uznaje się Aleksandra Warnecka.

W *Podróżniku idealnym*; by być dokładniejszym: w „miniaturze” *Pergaminowy trop*, badacz stworzył poetycką hipotezę interpretacyjną. Otóż polski hrabia, według niego, „każąc się zdjąć na pergaminie, chciał przypieczętować swój i malarza związek z *Rękopisem*” (s. 218). „Malarski” pergamin został tutaj skojarzony z wyrazem „rękopis”, rozpoczynającym tytuł arcydzieła Potockiego. Dla autora *Magicznego oświecenia* to potencjalny dowód, że „hiszpański malarz miał jakiś związek z koncepcją powieści” (s. 218). Dlaczego jest to poetycka hipoteza? – bowiem podczas wspomnianego pobytu w Hiszpanii polski hrabia nie myślał jeszcze o *Rękopisie*. Zieliński starał się wzmocnić tę hipotezę kolejnymi (niezbyt fortunnymi) hipotezami, głoszącymi wpływ malarstwa hiszpańskiego artysty na powieść hrabiego. Zobowią-

zanie bohatera do milczenia w początkowym fragmencie *Rękopisu* miałoby być odpowiednikiem głuchoty Goi. Z kolei wizja rozkoszy cielesnych bohatera (podczas snu) z „siostrami-diablicami”, jak określił postaci dwóch mużułmanek Zieliński, oraz jego przebudzenie wśród dwóch powieszonych trupów – „to odpowiednik ryciny *Gdy rozum śpi, budzą się demony*” (s. 219). Mamy tutaj do czynienia z błędną identyfikacją tożsamości obu mużułmanek. Otóż nie były diablicami, ale udawały diablice, przebudzenie zaś bohatera pomiędzy dwoma trupami było teatralną inscenizacją, wyreżyserowaną przez rodzinę Gomelezów. A to całkowicie zmienia wydźwięk tych scen. Już nie są tak bliskie tej atmosferze, która ewokuje z ryciny Goi.

Wracając do szkicu *Dwaj prekursorzy* – Zieliński dużo miejsca poświęcił tutaj opisowi wielkiej wystawy poświęconej hiszpańskiemu malarzowi, urządzonej przez Fondation Beyeler w Riehen koło Bazylei w październiku 2021. Cechował ją rozmach. Zaprezentowano obrazy pochodzące z licznych kolekcji i muzeów. Zrobiła duże wrażenie na autorze książki. Wystąpił z propozycją, by taką monumentalną ekspozycję poświęcić życiu i twórczości Jana Potockiego. Rzeczywiście, to dobry pomysł. Zachowały się, mimo wszystko, dosyć liczne pamiątki po twórcy *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Mamy rękopisy; mamy (chyba prawie wszystkie) pierwodruki jego utworów literackich i rozpraw naukowych. Nieustannie powiększa się zbiór listów. Liczna jest kolekcja portretów hrabiego. Pozostało wreszcie dużo rysunków jego autorstwa. Potocki to niesłychanie utalentowany rysownik, co bardzo „zbliża” go do Goi (szkoda, że tego wątku nie rozwinął, choć podjął, autor *Magicznego oświecenia*). Zieliński chciałby również, aby drugim bohaterem tej ekspozycji był Goya. Dlaczego nie?

Trzeci, ostatni szkic *Tryptyku: Refren Sabaudczyka* – jest, w moim przekonaniu, najlepszy: dobrze skomponowany, interesujący, erudycyjny. W wyniku efektywnych (i efektownych) poszukiwań edytorsko-tekstowych, których opis wypełnia ten szkic, Zieliński odkrył edycję dzieła Potockiego *Voyage dans les steppes d'Astrakhan et du Caucase*, nieznaną współczesnym badaczom. Edycję tę, w przekładzie niemieckim, opublikował August von Kotzebue (1761–1819), dramaturg, w zbiorze *Clios Blumen-Korbchen* [Koszyczek z kwiatami Kliu], który ujrzał światło dzienne w roku 1811. Dotychczas uważano, że *Voyage...* ukazał się dopiero po śmierci hrabiego w 1815 r. – dwukrotnie (w dwóch wersjach): w wersji niepełnej (1827) i kompletnej (1829). Opublikował je wspomniany już uczeń autora *Rękopisu*: Heinrich Julius Klaproth.

Zieliński nie ustrzegł się jednak w tym szkicu od błędu (błędu „częściowego”). Poinformował, że przywołana już relacja z podróży kaukaskiej (ta z 1827 r.) opublikowana została w czasopiśmie „Nouvelles annales des voyages, de la geographie et de l'histoire” – wydawanym „przez tę samą paryską firmę, Gide fils, w której ukazywały się pierwsze, cząstkowe edycje arcydzieła Jana Potockiego” (s. 236). Przyjrzyjmy się bliżej faktom. Początkowy fragment słynnej powieści (pierwszych 10 „dni”), pt. *Dix journées de la vie d'Alphonse Van-Worden*, wydrukowany został po raz pierwszy w Saint-Petersbourg w 1805 r., w 100 egzemplarzach. Także w 1805 r. hrabia zaczął wydawać kolejne „dni”. Druk przerwano, ponieważ Potocki udał się w podróż do Chin. W roku 1809 Friedrich Adelung wydał w Lipsku niemiecki przekład pierwszego dekameronu, pt. *Abentheuer in der Sierra Morena. Aus den Papieren des Grafen von ****. I wreszcie, w Paryżu w 1814 r. (zatem dopiero jako trzecia w kolejności) ukazała się edycja pierwszych 10 „dni”, przygotowana przez

oficynę Gide fils. Również ta firma, rok wcześniej (1813), opublikowała *Avadoro, histoire espagnole*. I to ten dość obszerny fragment *Rękopisu* ujrzał wówczas światło dzienne rzeczywiście po raz pierwszy. Tak więc sąd autora książki, że Bracia Gide wydali „pierwsze, fragmentaryczne edycje arcydzieła Potockiego” – jest prawdziwy wyłącznie w odniesieniu do *Avadora*.

Niewątpliwie książka Jana Zielińskiego może wzbudzić zainteresowanie, odznacza się nowatorską techniką opisywania faktów kulturowych, epatuje erudycją; wymaga jednak, jak to zaznaczył w swojej recenzji przenikliwy Remigiusz Forycki, „nade wszystko niespiesznej lektury”³.

Abstract

JANUSZ RYBA University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0003-0581-1067

ECCENTRIC “MAGICZNE OŚWIECENIE” (“MAGICAL ENLIGHTENMENT”)

Jan Zieliński's collection of sketches *Magiczne oświecenie* (*Magical Enlightenment*, 2022) is characterised by originality, especially in the sphere of art interpretation. The originality is jointly formed by the author's vast erudition that manifests, *inter alia*, in an impressive variety (and profusion) of topics and problems. Zieliński's exceptional knowledge is also revealed in hundreds of footnotes, many a time utterly comprehensive. The subject matter of the collection includes not only Polish issues, but also phenomena of European nature. Focusing on Enlightenment, the researcher in his numerous sketches goes beyond this cultural formation. *Magical Enlightenment* is worth its reading.

³ Wypowiedź R. Foryckiego pochodzi z fragmentu jego recenzji wydawniczej, zamieszczonego na tylnej okładce książki Zielińskiego.