

**Przemysław Owczarek**

Independent Researcher  
ojun@poczta.onet.pl

## HERMES-MERKURY – ANTYCZNA ALEGORIA ŁODZI I NIEODKRYTY PATRON ZRÓWNOWAŻONEGO ROZWOJU

### Abstrakt

Od połowy XIX w. w miastach przemysłowych Zachodu pojawiają się liczne detale architektoniczne eksponujące postać i atrybuty Hermesa-Merkurego, greckiego boga: handlu, kupców i złodziei, opiekuna podróżnych, posłańca bogów i psychopompos, władcy pisma i komunikacji, pieniądza i wszelkich miar. W synkretyzmie aleksandryjskim Hermes objawia się jako prorok Trismegistos, strażnik wiedzy tajemnej (czarodziej i lekarz z różdżką kaduceuszem), patronuje alchemicznym przemianom i wraz z innymi tajemnicami sztuki królewskiej oraz ezoteryczną wiedzą współtworzy tradycje masońskie. Hermes-Merkury stał się patronem przemysłu, starożytną ikoną nowoczesności i kapitalizmu, bohaterem grafik zdobiących dyplomy wystaw światowych, świadectwa buchalteryjne, etykiety towarów. Alchemiczny Hermes (zwany Merkuriuszem) to odpowiednik płynnej rtęci, intrygująca personifikacja nowoczesności postrzeganej jako płynna i ulotna, niosąca ze sobą upadek wielkich narracji opartych o transcendencję, co ilustruje wyparcie z uniwersum zachodniej kultury symbolu przez alegorię. Ta formacja kulturowa projektuje dzisiaj także wizję ponowoczesności jako maszynierii przemieniającej zasoby planety w towar. Tymczasem sięgnięcie do znaczeń wydobytych z głębokiej refleksji nad hermesową alegorią i wyjście ku posthumanistycznej wizji miasta i świata, pozwala dostrzec w dziedzictwie znaczeniowym Hermesa uwolniony od metafizyki potencjał zrównoważonego rozwoju, którego najprostszym znakiem jest metonimia postaci boskiego posłańca i jego atrybut (w kluczu symbolicznym i alegorycznym) – kaduceusz.

### Słowa kluczowe:

Hermes, detal architektoniczny, kaduceusz, antyczna ikona nowoczesności, kapitalizm, zrównoważony rozwój



Czy rewitalizacja, a zatem praktyka „ożywiania” miejskich przestrzeni adaptująca dziedzictwo postindustrialnych metropolii przemysłowych do nowych funkcji, nie powinna być także głęboko przemyślana w aspekcie aporii, które wyzwoliły niesamowitą dynamikę epoki nowoczesności? Sądzę, że „odnowa” kwartałów i znaczeń może być efektywnie przemyślana i praktykowana tylko w kontekście zrównoważonego rozwoju. Osiągnięta dzięki tej refleksji świadomość żywotnego od antyku przekazu o charakterze symbolicznym i alegorycznym może dzisiaj stymulować postnowoczesny projekt homeostazy zapewniającej społeczno-technologiczny progres cywilizacji w epoce klimatycznej katastrofy. Miasta ponowoczesne rozwijają się nadal dzięki przetwarzaniu naturalnych zasobów i własnej przestrzeni, same zaś tworzą ekosystem, w którym istnieje pozaludzkie życie. Chodziłoby zatem o zrównoważenie relacji Natura/Kultura w praktyce, która zapewnia optymalny przepływ energii i umożliwia efektywne odtwarzanie zasobów pozaludzkiego życia, które warunkują egzystencję ludzkości. Punktem wyjścia tej refleksji czynię konkret, jakim jest dziewiętnastowieczny detal architektoniczny w swojej specyficznej, łączącej przeciwieństwa, nie tylko łódzkiej formie i odsłonie.

Od połowy XIX wieku w miastach przemysłowych i centrach finansjery Zachodu pojawiają się liczne detale architektoniczne eksponujące postać i atrybuty grecko-rzymskiego Hermesa-Merkurego. Jakie znaczenia powiązane z antycznym bogiem ujawniają się w kontekście nowoczesności?

W dziejach cywilizacji Zachodu możemy wyróżnić kilka kulturowych manifestacji tego boga, którego wizerunki do dzisiaj patronują aktywności finansowej, handlowej i gospodarczej. Jego imię u Homera wywodzi się od wyrazu *herma*, który oznacza podporę, belkę (na której opierano statek po jego wyciągnięciu na brzeg), ale oznacza także podwodną skałę i balast na statku (to, co służy okrętowi, jak i mu grozi). Przedstawienia Hermesa na wazach w formie malowideł ukazują go ze słynną laską-różdżką greckich heroldów zwaną *kerykeion* (u Rzymian *caduceus*). Etymologia i ikonografia odsyłają do dziedziny, którą opiekuje się bóg, pozwalają wyraźniej ujawnić jego postać, przyjście na świat i szelmowskie czyny już w kołysce. Barwnie opisuje je homerycki *Hymn do Hermesa*. W ikonografii różdżkę boga wyróżniają oplecione na niej węże. Przestały ze sobą walczyć i pochyliły ku sobie łby, kiedy bóg rzucił między nie czarodziejską gałązkę. Na pamiątkę tego symbolu dialogu i pokoju, greccy heroldowie używali oliwnych gałązek z rytualnymi wstążkami, *stemmata*. Bóg przedstawiany jest w kapeluszu greckich wędrowców, tak zwanym *petasos* (niejako czapce niewidce) i uskrzydłonych sandałach umożliwiających błyskawiczne przemieszczanie się (Kubiak, 1997, s. 280–281, 285–287; *Hymny homeryckie*, 2001, s. 119–163; Kerényi, 2002, s. 137–149).

To opiekun wszelkich granic i przejść: między niebem, ziemią a królestwem umarłych, dokąd odprowadza dusze oraz między domostwem a światem poza nim. Komplementarnie do Hestii, bogini wiecznego domowego ogniska, czyli

centrum życia rodzinnego, boski posłaniec wyraża sobą nieustanny ruch i wymianę, mediację i granicę. Jak zaświadcza Pauzaniusz, te dwa bóstwa występowały razem na podstawie posągu Zeusa Olimpijskiego (Zaidman, 2008, s. 15; Vernant, 1974).

Dziedzina Hermesa włada ambiwalencją widoczna w fundamentalnych opozycjach: mowa i milczenie, bogactwo i strata, życie i śmierć, ten świat i zaświaty. Boski posłaniec pośredniczy między przeciwieństwami i zarazem jest ich syntezą. Pośrednictwo to naczelną funkcją Hermesa i kwintesencją jego właściwości.

Z przeciwieństw złożona jest prastara natura trickstera, to boski oszust i jednocześnie bohater kulturowy. Hermes posiada cechy cywilizatora wynajdującego ogień i oszusta kpiącego z Apollina. Z triksterem łączą go takie cechy jak „spryt”, „przebiegłość”, „chytrość”, „szelmstwo”, które Monika Sznajderman za Marcellem Detienne i Jean-Pierrem Vernantem, określa mianem *metis*. Owego terminu użyła Sznajderman do przeprowadzenia analogii między zwodzicielem a błaznem. Hermes jest jego niewątpliwym protoplastą. Z tym konglomeratem cech należy wiązać zdolności w zakresie rzemiosł, sztuk, magii i medycyny oraz formy inteligencji właściwe dla kultury greckiej i charakterystyczne dla postaci Hermesa, ale i jego ojca, Zeusa. Podanie głosi, iż władca bogów bojąc się, że jego pierwsza żona *Metis* powije syna, którego siła przewyższy władcę bogów, połknął małżonkę i w ten sposób objawił się jako pierwszy, dysponujący mocą *metis* trickster (Zeus odziedziczył ten lęk po swoim ojcu, Kronosie). W anglosaskiej antropologii ta właśnie forma inteligencji jest współistotna dla postaci trickstera, przedsiębiorczego oszusta, artysty, magika i wynalazcy (Detienne i Vernant, 1978, s. 7; Sznajderman, 2014, s. 43–44).

Czyż inteligencja typu *metis* nie jest czasem podstawową dyspozycją służącą kształtowaniu płynnej i zmiennej rzeczywistości, którą ludzkość określiła jako nowoczesność? Ten rodzaj energii stymuluje pośrednictwo, kreatywność, niezbędną dla wielkich interesów smykałkę do sprytnych oszustw (po łódzku zwanych szwindlami) i coraz bardziej szybkie sposoby komunikacji. Hermesowo-merkurijski charakter tej energii jest inicjatorem technologicznych wynalazków, naukowych odkryć i finansowych operacji, z których narodził się globalny rynek. Jego twórcami, jak i literackimi odpowiednikami rzeczywistych postaci są genialni, przedsiębiorczy, bezwzględni i wyrachowani, cwani i przebiegli abnegaci rodzimych tradycji, deweloperzy, a w Łodzi realni i literaccy lodzermensche, fabrykanci: Karol Borowiecki i Moryc Welt Reymonta, Maks Aszkenazy Singera<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Dla Antoniego Szrama rzeczywistym „Wcieleniem lodzermenscha stali się dwaj ludzie: Karol Scheibler i Izrael Poznański, pozostający – co może wydawać się nieprawdopodobne – we wzajemnych stosunkach zawsze poprawni; przez pewien czas, budowy cerkwi prawosławnej św. Aleksandra Newskiego – niemal zaprzyjaźnieni. Przypomnę tutaj jeden z bardziej wyrazistych obrazków tej „przyjaźni”. W 1880 roku Scheibler, Poznański oraz inni reprezentanci „sfer

W aleksandryjskim synkretyzmie egipsko-hellenistycznym Hermes zjednoczony z Thothem, egipskim bogiem księżycy, mądrości, pisma, również odprowadzającym zmarłych w zaświaty, objawia się jako prorok Trismegistos, strażnik wiedzy tajemnej, autor Tablicy Szmaragdowej (czarodziej i lekarz z różdżką kaduceuszem). Odkryty na nowo przez myślicieli Renesansu, dzięki arabskim tłumaczeniom aleksandryjskich rękopisów, wywodzony od Trismegistosu nurt hermetyzmu i alchemii wywrze niebagatelny wpływ na myśl humanistyczną i rozwój europejskiej nauki. Jako merkuriusz filozoficzny Hermes jest katalizatorem alchemicznych przemian w laboratoriach i symbolem kamienia filozoficznego, a wraz z innymi tajemnicami sztuki królewskiej oraz ezoteryczną wiedzą hermetyzmu odegra kluczową rolę w światopoglądzie różokrzyżowców, którzy postulowali stosowanie zasad alchemii do wywołania przemian społecznych. Tą drogą hermetyzm przeniknie do masońskich tradycji (Cortesi, 2005, s. 69–75; Bugaj, 1998; Nawrot, 1999).

Jak zauważył Honorowy Mistrz Wielkiej Łoży Narodowej Polski, historyk Tadeusz Cegielski, wolnomularstwo postępowało wedle hermetycznych zasad, by prowadzić ludzkość ku postępowi w dialektycznym ruchu przekraczania przeciwieństw na wyższym poziomie syntezy:

Dla uczonego hermetysty [...] sprzeczności życia ludzkiego znoszą się na wyższym poziomie bytu, tak jak w procesie alchemicznym wilgoć łączy się z suchością, pierwiastek żeński z męskim, księżyc ze słońcem. Trzeba wskazać ludziom tę głęboką, zarazem prostą zasadę, aby przestali spierać się o pozory, o cienie lub fantomy, aby zrozumieli, że żyją w ciemnościach przesądu, niewiedzy, własnych słabości (Cegielski, 1992).

Wolnomularstwo, jako depozytariusz wiedzy o gnostyckim charakterze i architektonicznej symbolice, łączyło w XIX wieku antyczne kultury i biblijne wierzenia z ideą postępu technologicznego i dążeniem do demokratyzacji społeczeństw w swego rodzaju ezoteryczną wizję oświeconej ludzkości. Ten tajemny nurt kultury, którego silne wpływy widać w europejskim romantyzmie, interferuje w jawnych procesach kulturowych przemian z historyzmem i nowoczesnością, a ściślej, w kontekście architektury z nurtem historyzmu

---

przemysłowych” Łodzi, pragnąc dać wyraz swej czolobitności i oddania dla cara, ufundowali Szkole Przygotowawczej klasę czwartą i zwrócili się do cara Aleksandra II z prośbą o zezwolenie nadania jej imienia Szkoły aleksandrowskiej, dla uczczenia 25. rocznicy wstąpienia cara na tron. Oczywiście car Aleksander II „łaskawie” udzielił swojego zezwolenia. Losy i kariery obu wymienionych przemysłowców ukształtowały się zgodnie z regułami ustalonymi w dobie rewolucji przemysłowej, przy czym o tytule do fortuny Izraela Poznańskiego rozstrzygającymi były pracowitość, ambicja, bezwzględność, religijność, odwaga, ofiarność, a kolejnymi etapami życia: kupiectwo i handel, manufaktura, budowa fabryki, domu, kamienic, pałacu, rezydencji, domów robotniczych, szkoły, szpitala i fundacje sakralne – wyrażające jego stosunek do gminy żydowskiej, robotników, mieszkańców Łodzi. Ostatecznie obaj – połączeni na cmentarzach łódzkich – uzyskali rangę pionierów przemysłu łódzkiego („Pioniere der Lodzer Industrie”)<sup>7</sup> (Szram 1998, s. 108–109).

(akademizmem Beaux Arts), secesją i wczesnym modernizmem, projektując koegzystencję dawnych stylów architektury z budowaniem nowoczesnych konstrukcji żelaznych, sieci kolejowych i dworców.

Alchemia to przede wszystkim sztuka przemiany materii w siłę duchową. Alchemiczne eksperymenty, pierwotnie przeznaczone do metamorfozy rozmaitych metali i substancji w kamień filozoficzny, zaowocowały odkryciami stopów, pierwiastków, barwników, wyciągów i eliksirów. Praktyczna strona alchemii wywodzi się z egipskiej sztuki wytwórczej: metalurgii, garncarstwa, wytopu szkła. To techniki, których protoplastami byli kowale. Alchemia, nazywana już w średniowieczu Sztuką Królewską, przebywszy drogę z Aleksandrii przez świat arabski, Sycylię, Grecję i Hiszpanię, była praktykowana w klasztorach średniowiecznych Franciszkanów oraz w laboratoriach na królewskich i arystokratycznych dworach. Zainspirowała herezję Giordano Bruno, była wnikliwie studiowana przez Izaaka Newtona (Cortesi, 2005).

Zarówno Hermes, jak i Hefajstos to bogowie, którzy patronują alchemii i są greckim uosobieniem funkcji i roli, jakie w archaicznych społecznościach pełniła para operatorów *sacrum*: kowal i szaman (psychopompos, lekarz, duchowy przewodnik znający techniki ekstazy). Grecy postrzegali kowala jako istotę o podwójnej naturze. Hefajstos, u Latynów Wulkan, to bóg rzemiosła i poskramiacz metali, aczkolwiek fakt, że był chromy i jak na boga nadzwyczaj szpetny, nazaczył go piętnem niższości i przekleństwa. Syn Hery, to nosiciel podobnej ambiwalencji *sacrum*, jak jego przyrodni brat Hermes. W wielu miejscach globu do czasów współczesnych zachowały się wierzenia, wedle których działalność kowala to elitarna sztuka tajemna (Cortesi, 2005).

Mircea Eliade dostrzegł istotny kontekst nowoczesności powiązany z metalurgicznymi korzeniami alchemii, a mianowicie apoteozę *homo faber*, który tworzy przedmioty. Znamienny religioznawca przywołał w tym względzie przykład hutnika. Przyspieszając wzrost zapoczątkowany przez Matkę-Ziemię dokonuje on metamorfozy „embrionów” (tzn. rud) w metale, podobnie alchemik zmierza ku temu, aby podtrzymać to przyspieszenie i zwińnić je transmutacją „zwykłych” metali w kamień filozoficzny lub złoto. Zatem, jak stwierdził Eliade, między alchemikiem a Naturą dochodzi do swoistego zestrojenia skali mikrokosmicznej z makrokosmiczną. Doskonali on dzieło Natury jednocześnie pracując nad duchową transmutacją samego siebie (Eliade, 2007, s. 52).

W opowieści Epicharma o uczcie, na którą Tantal zaprosił bogów, by poddać ich próbie serwując pieczeń z własnego syna, zniesmaczony Zeus nakazał Hermesowi zebrać szczątki i wskrzesić dziecko. Hermes tak długo zanurzał je w kadzi, aż wyciągnął ożywionego chłopca, bez fragmentu łopatki, którą zdążyła skosztować Demeter. Jak zauważyła Izabela Trzcńska, Hermes jawi się w tej opowieści jako pierwszy alchemik (Trzcńska, 2001, s. 69).

Człowiek społeczeństw pierwotnych uczestniczył w świętości poprzez własną pracę jako *homo faber*, twórca i użytkownik narzędzi, których pochodzenie było święte. Ten rodzaj podstawowych doświadczeń stanowił tradycyjny przekaz wielu pokoleń dzięki „tajemnicom zawodu”, dlatego też sam przekaz, wedle Eliadego, był w stanie przetrwać nawet desakralizację czasu (Eliade 2007, s. 153–154). Ezoteryczną wersję tego przekazu zachowało wolnomularstwo, w którego symbolicznie „uświęcone” narzędzia wolnomularza operatywnego, cyrkiel i kątownica (wywodzące swoje znaczenie praktyczne ze średniowiecznych cechów wolnych murarzy) stały się narzędziami-symbolami wolnomularstwa. Transformacja wolnomularstwa w XVIII w., jako tajemnego nurtu kultury, z operatywnego (cechu murarzy) w spekulatywne (łącznie myśl oświeceniową z ezoteryką) dokonała się w wolnomularskich rytuałach w oparciu o symbolikę alchemiczną, różokrzyżową i aleksandryjski mit o Hermesie Trismegistosie. Wolnomularstwo przejęło od alchemii także nazwę „Sztuki Królewskiej” dla nieustannie doskonalonego systemu symbolicznych rytuałów (Bugaj, 1998; Cegielski, 1992, s. 22).

Założycielem Łodzi przemysłowej i otaczającego ją okręgu miast fabrycznych był Rajmund Rembéliński, Prezes Komisji Województwa Mazowieckiego z czasów Królestwa Polskiego, wolnomularz wysokiego stopnia, kawaler różanego krzyża. Dziewiętnastowieczne loże wolnomularskie były pierwszymi laboratoriami społeczeństwa burżuazyjnego, w ich posiedzeniach – jako równoprawni bracia – zasiadali arystokraci, przedstawiciele inteligencji, artyści, urzędnicy i kupcy, również żydowscy (Hass, 1980, s. 511–512).

### ANTYCZNY DETAL INDUSTRIALNY

Merkuriańskie detale (wizerunki boga lub jego atrybuty) spotykamy na fasadach fabryk, pałaców, kamienic i banków, wszędzie tam, gdzie poprzez bryłę budynku i jego przeznaczenie dziewiętnastowieczna burżuazja święciła triumf panowania nad światowym przepływem pieniądza.

Hermes stał się bohaterem grafik na dyplomach wystaw światowych, świadectwach buchalteryjnych, etykietach towarów, jego rzeźby dekorowały wnętrza biurowe kupców i fabrykantów. Merkuriańskie detale zdobią fasady centrum miasta, którym w Łodzi nie jest rynek właściwy dla miast przednowoczesnych, ale na wskroś nowoczesny trakt-pasaż, ulica Piotrkowska, podobnie jak główna aleja miast amerykańskich i pasaże Paryża po przebudowie barona Haussmanna.

Jak zauważył Antoni Szram „Łódź zachowała do chwili obecnej interesującą architekturę z XIX wieku, klasycyzującą, historyzującą, eklektyczną, secesyjną. Drugie co do wielkości miasto jest zarazem największym zespołem dziewiętnastowiecznego budownictwa przemysłowego na obszarze Polski” (Szram,

1974, s. 340). Klasycyzm i historyzm to dwie główne stylowe formacje, które współtworzą architekturę tego okresu<sup>2</sup>. Na jej kształt i ogromną skalę budowanych obiektów wpływ miały przede wszystkim gwałtowne przemiany techniczne i społeczne, będące następstwem rewolucji przemysłowej i urbanizacyjnych procesów. Miasta takie jak Paryż, Londyn, Berlin, Monachium i Wiedeń rozrastają się w niezwykle szybkim tempie. Powstają liczne nowe ośrodki przemysłowe, takie jak Łódź. Państwa europejskie przeobrażają się w nowoczesne systemy parlamentarne. Postęp ekonomiczny, naukowy, upowszechnianie się edukacji i rosnąca rola sztuki w życiu publicznym to czynniki formujące dziewiętnastowieczne miasta, które wzbogacają się o szereg nowych gmachów publicznych jak parlament, giełda, banki, uniwersytet, opera, teatr i muzeum. Kapitalizm wznosi potężne fabryki i zwarte osiedla robotnicze (Stefański, 2005, s. 7, 10).

Architekci spod znaku historyzmu traktowali swobodnie przeszłe style czerpiąc dowolnie z ich dorobku. Charakter projektowanej budowli decydował o doborze motywów stylowych i to pragmatyczne podejście pozwalało architektom ujmować dane formy jako materiał przydatny wedle aktualnych potrzeb. Ewolucji architektury towarzyszył rozwój badań historycznych nad dawną sztuką, motywowany przez scjentyistyczną postawę luminarzy rozmaitych nauk o przeszłości. W ten sposób dawne formy zaczęły służyć w nowych budowlach. Ale ich funkcja i wartość była następstwem projektu i wpisanej w niego wygody stawianych ponad konwencję stylową obiektu i jego artystycznych treści. Jak zauważył Krzysztof Stefański:

Świadczy o tym charakterystyczne dla architektów [...] opracowywanie projektów w kilku wersjach stylowych – przy tym samym układzie planu i ukształtowaniu bryły obiekt mógł otrzymać zewnętrzną szatę o formach neorenesansowych, neobarokowych, czy też neogotyckich. Takie podejście do formy zewnętrznej prowadziło do zjawiska „fasadowości”, polegającego na doczepieniu zewnętrznej dekoracji architektonicznej bez głębszego związku ze strukturą budynku. Występowało ono szczególnie często w architekturze wielkomiejskich kamienic późnego historyzmu. O wyborze formy architektonicznej w sytuacji, gdy twórca miał do dyspozycji różnorodne konwencje stylowe, mogło decydować wiele czynników. Jedną z charakterystycznych cech architektury XIX wieku stała się zasada adekwatności formy architektonicznej do funkcji budynku. Wydaje się ona stać w sprzeczności z podkreśloną przed chwilą swobodą w dobieraniu

<sup>2</sup> Pierwsza z nich kontynuowała sztukę wieku XVIII. Architekturę tego stulecia zdominowały formy właściwe dla antyku, które przeżywały okres rozkwitu również w dwóch pierwszych dekadach XIX stulecia, pomimo zwiastującego epokę nowoczesności wstrząsu napoleońskich wojen. Koniec dominacji klasycyzmu przypada na lata trzydzieste. Natomiast historyzm, zakorzeniony co prawda również w ubiegłym stuleciu, to formacja będąca jednak w swoim całości kształcie wytworem ery industrialnej. Ukształtowany w latach 20. i 30. epoki pary i elektryczności zapanuje na niemal pozostałe 75 lat tego stulecia i przetrwa pierwszą dekadę dwudziestego wieku (Stefański, 2005, s. 7, 10).

zewnętrznej szaty stylowej budynków. Jednakże obie te cechy architektury dziewiętnastowiecznej współistniały, dopełniając się, przy czym zasada adekwatności ściślej była przestrzegana w gmachach użyteczności publicznej (Stefański, 2005, s. 11–13).

Dzięki tej syntezie gmachy publiczne jak sądy i powiązane z nimi więzienia przybierały kształt średniowiecznej architektury obronnej, zaś gmachy rządowe i muzea osiągały formy klasyczne i renesansowe. Teatry często przybierały formy renesansowe, natomiast w końcu stulecia inspirowały się barokiem. W charakterze budownictwa sakralnego zdecydowała mnogość rozwiązań stylowych, z początku formy klasyczne, następnie w budowie kościołów gotyckie, natomiast rzadziej neoromańskie. Cerkwie wyróżniał styl rusko-bizantyjski, synagogi styl mauretański.

W tym bogactwie architektonicznym, lektura detali jako śladów dziewiętnastowiecznych idei, powinna uwzględniać nie tylko proces wytwarzania znaczeń, ale i tryb, w jakim poszczególne konteksty historyczne przekształcają lub modyfikują poprzednio wyartykułowane znaczenia, w tym przypadku dziewiętnastowieczną nowoczesność i kapitalizm. W przypadku stylu historycznego właściwego dla XIX wieku, a także secesji i wczesnego modernizmu, który redukuje zdobienia, ale nie wyrzeka się całkowicie ornamentu, detal komunikuje atrakcyjność budynku i status właściciela, odsyła do tego, co zaistniało (rzeczy, ludzi, idei, światopoglądu, zdarzeń), ale już stało się nieobecne (Rewers, 2005, s. 39). Fasada odpowiada mediacji wnętrza budynku z jego zewnątrz. Przejście ze sceny publicznej, na której rozgrywa się życie społeczne, do sfery intymnej, rodzinnej, czy wyspecjalizowanej zawodowej, symbolizują brama i drzwi, często w architekturze eklektycznej umieszczone w klasycyzującym portyku.

Postać Hermesa w całej okazałości, jego głowa w kapeluszu, motyw kaduceusza, funkcjonujący samodzielnie lub jako atrybut postaci alegorycznej, to przedstawienia, które spotyka się na fasadach łódzkich pałaców (np. Poznańskiego, Scheiblera, Kellera, Heinzla, Steinertów), banków (np. dawnego Handlowego – obecnie PKO BP i Rosyjskiego Banku Państwa obecnie NPB na ul. Kościuszki, dawne Towarzystwo Wzajemnego Kredytu – obecnie własność Urzędu Marszałkowskiego w Łodzi, ul. Roosevelta 15) i kamienic (np. Pfeiffera – Nawrot 13, willa Szmulowicza – Narutowicza 57, Schmehel i Rosner – Piotrkowska 102). W łódzkiej eklektycznej architekturze obecności Hermesa powinniśmy się spodziewać w obrębie bram i drzwi. Jest to obecność, która ujawnia się w liczbie ponad siedemdziesięciu hermesowych detali w ikonosferze śródmieścia Łodzi<sup>3</sup>.

O czym opowiadają antyczne alegorie? Co je odróżnia od symbolu, który zawsze wskazuje na transcendencję?

<sup>3</sup> Ich ewidencja fotograficzna została wykonana dzięki realizacji projektu autora w ramach stypendium twórczego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie Literatury w 2020 r.).





Il. 1. (z lewej). Hermes – rzeźba w zwieńczeniu fasady, Pałac Izraela Kalmana Poznańskiego, architekci: Hilary Majewski, Adolf Zeligson, Franciszek Chełmiński, 1903, Łódź, ul. Ogrodowa 15.  
Fot. Przemysław Owczarek

Il. 2. (z lewej u dołu). Detal architektoniczny fasady, Pałac Maurycego Poznańskiego – obecnie Muzeum Sztuki w Łodzi, architekt Adolf Zeligson, 1900, Łódź, ul. Więckowskiego 36.  
Fot. Przemysław Owczarek

Il. 3. (z prawej u dołu). Fragment dekoracji rzeźbiarskiej fasady, Hermes i Tyche, Rosyjski Bank Państwa – obecnie Narodowy Bank Polski, architekt Dawid Lande, 1908, Łódź, ul. Kościuszki 14.  
Fot. Przemysław Owczarek





Il. 4. Grafika świadectwa buchalteryjnego (detal), ok. 1920, zbiory Muzeum Oświaty w Łodzi.  
Fot. Przemysław Owczarek



Il. 5. Detal architektoniczny, Willa Henryka Szmulowicza, 1924, Łódź, ul. Narutowicza 57.  
Fot. Przemysław Owczarek



Il. 6. Dekoracja rzeźbiarska fasady: alegorie Przemysłu i Handlu, dawne Towarzystwo Wzajemnego Kredytu Przemysłowców Łódzkich, architekt Wilhelm Martens, 1910–1911, Łódź, ul. Roosevelta 15. Fot. Przemysław Owczarek



Il. 7. Dekoracja rzeźbiarska fasady, kamienica przemysłowca Maksymiliana Schlossberga, 1890, Łódź, ul. Jaracza 19. Fot. Przemysław Owczarek



Il. 8. Alegoria dobrych rządów, relief autorstwa Aleksandra Czeczotta, Izba Skarbowa w Łodzi, architekt Józef Kaban-Korski, 1927–1929, Łódź, ul. Kościuszki 83. Fot. Przemysław Owczarek



Il. 9. (z lewej) Hermes i Hefajstos, wnętrza Pałacu Schweikertów, Kimbel & Frierdrichsen, Hoftischlermeister, 1913, Łódź, ul. Piotrkowska 262/264. Fot. Przemysław Owczarek

Il.10. (z prawej). Gabriel Ferrier, *Gloryfikacja Rodziny Scheiblerów*, dekoracja plafonu, Pałac Karola Scheiblera, obecnie Muzeum Kinematografii, 1885, Łódź, Plac Zwycięstwa 1. Fot. Przemysław Owczarek

## PASAŻ OD SYMBOLU DO ALEGORII

Materii symbolicznej nie można rozumieć w znaczeniu dosłownym i potocznym. Wedle Eugenio Triasa: „ona wskazuje na coś, co nie może zostać uchwycone bezpośrednio, natomiast musi być wyrażone pośrednio przez nią samą” (Trias, 1999, s. 62). Rzeczywistość ostateczną wyrazić można tylko w symbolach, których materiał wzięty jest z rzeczywistości skończonej.

Twórcy architektury i sztuki dziewiętnastowiecznej, charakterystycznej dla wielkich europejskich miast – nie tylko stolic, ale centrów finansjery, handlu i metropolii przemysłowych, zatem i dla łódzkiego śródmieścia – doskonale rozumieli różnicę między alegorią a symbolem. Dla Charlesa Morice:

symbol to zespolenie w jednej funkcji przedmiotów, które rozbudziły nasze uczucia, i naszej duszy. Środkiem jest sugestia: chodzi o to by wywołać w ludziach wspomnienie czegoś, czego nigdy nie widzieli [...] nieustannie myśli się alegorię z symbolem; symbolizm jest transpozycją w INNY porządek rzeczy” (Krakowski, 1980, s. 159).

Fascynacja symbolem wynikała z podwójnego charakteru życia ludzkiego w tym stuleciu, które niejako było zawieszane między teraźniejszością i przeszłością. Architekturę dziewiętnastowieczną określiły zawarte w niej sprzeczności: z jednej strony odzwierciedlała różnorodne formy mistycyzmu, z drugiej zaś uwidaczniała procesy sekularyzacji sztuki. Duchowość romantyczna podlegała nastrojom, które wyrażały subiektywne życie uczuciowe przez formy i przedmioty „dawnego świata” (Krakowski, 1973, s. 64). Ta postawa wymagała, by sztuka nadawała sens i wytyczała drogę poznaniu. Preferowane przez nią wartości estetyczne zaczęły pełnić rolę substytutów zjawisk ze sfery *sacrum*. Sekularyzacja tematów ramowych oparła się na procesie przekształcania konwencjonalnych symboli, alegorii i atrybutów w formy i środki artystyczne wyrażające nastrój i ekspresję (Gała-Walczowska, 2017, s. 56). Monika Gała-Walczowska przywołała w tym kontekście rozważania Jana Białostockiego, który podkreślał, że „napelniane przez stulecia treścią religijną lub humanistyczno-alegoryczną tematy ramowe tracą swe dotychczasowe treści i stają się «pustymi formami», gotowymi na przyjęcie nowych treści, żywych w dziewiętnastym stuleciu” (Białostocki, 1976, s. 62). W ten sposób antyczny symbol przeobraził się w alegorię wypełnioną „nowoczesnymi” znaczeniami.

Rolę arystokracji przejęła burżuazja i bogate mieszczaństwo, ale wiekowe artefakty i tradycje przynależne szlachcie i możnym rodom, style: klasycystyczny, gotycki, renesansowy i barokowy, okazały się kostiumami niezwykle pożądanymi przez nową klasę społeczną, która przewodziła nowoczesnym społeczeństwom w kapitalistycznych przemianach (Gała-Walczowska, 2017).

Alegoria święciła triumf w publicznych przestrzeniach dziewiętnastowiecznej architektury miast i sztuce dekoracyjnej, ale jej „pusta forma” zwrócona ku immanencji wchłonęła najistotniejsze treści nowego porządku świata.

## ŚWIADECTWO ALEGORII

Przejsie od nowożytności do nowoczesności to przejście władzy nad ikonosferą przez alegorię. Przyjrzyjmy się elementowi wystroju gabinetu fabrykanta, z pałacu Schweikertów a konkretnie jego przestrzeni z lat 1910–1913. Pośród mebli projektowanych przez firmę „Kimbel & Friedrichsen. Hofschlermeister” jak i witraży przedstawiających personifikacje Sztuki, Miłości, Umiarowania, Obfitości i Przemysłu, znajduje się detal ukazujący Hermesa, który stoi nad postacią chudego, żylastego robotnika o łysej głowie. Hermes wyciąga ku niemu dłoń, drugą zaś z kaduceuszem opiera na ziemskim globie. Robotnik trzyma na kolanach zębate koło. Na greckich wazach i naczyniach nagrobnych boski posłaniec bywa właśnie przedstawiany w takiej postawie. „Bóg podaje tam dłoń komuś, kto już jest niczym”. Łagodny, ale nieugięty Psychopompos otwiera dla zmarłych asfodelowe łąki (Kerényi, 1993, s. 38).

Owa alegoria Handlu i Przemysłu to skondensowany przekaz. Wyraża Kapitalizm, a zatem: Przemysł – w postaci przywołującej mityczną rolę Hefajstosa, boga kowali i rzemieślników (boskich istot operujących narzędziami) – na który składają się środki produkcji i praca robotników oraz Handel wyrażony w postaci Hermesa, który reprezentuje kapitał inwestycyjny i zysk ze sprzedaży efektów produkcji. Jednakże możliwa jest także taka wersja interpretacji tego przedstawienia: Hermes i Hefajstos, na zasadzie metonimii, reprezentują Kapitalizm. Można także odczytywać postać boskiego posłańca w szczególnym trybie metonimii jakim jest synekdocha *totum pro parte*, wedle której całość wyraża część. A więc Hermes – Kapitalizm wyraża przyporządkowaną sobie dziedzinę – Handel, i zarazem Przemysł w postaci Hefajstosa.

W porządku klasowym Hermes reprezentuje burżuazję i intelekt, Hefajstos zaś proletariat i siłę fizyczną. Hermes włada sferą płynną i powietrzną, jego „lotność” doskonale oddaje spekulatywny charakter międzynarodowego Kapitalizmu, zaś z płynną nowoczesnością koresponduje Merkuriuszowa rtęć służąca w tyglu do wytrącania i oczyszczania złota. Hefajstos należy do sfery ziemskiej, robotnicy pochodzą od chłopów, a więc tych, którzy żyją z ziemi. Gdy Hermes reprezentuje „przekraczanie” rozmaitych sfer i granic (rola boskiego posłańca), czego atrybutem są skrzydełka hełmu i sandałów, Hefajstos wyraża transformację materii poprzez atrybuty, jakimi są narzędzia, zwłaszcza młot<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Obydwaj bogowie są patronami alchemii, której symbole stają się alegoriami przemysłu i handlu, dwóch aktywności formujących rolę dziewiętnastowiecznej burżuazji, jako siły przewodniej nowoczesności panującej nad klasą robotniczą. Obydwie te formacje nowoczesnego społeczeństwa spaja figura *homo faber*. Z kolei metamorfoza symbolicznych znaczeń alchemii w alegoryczne stanowi sedno pierwszej tragedii nowoczesności, jaką jest niewątpliwie *Faust* Goethego, postać która z alchemika laboranta przeobraża się w dewelopera. Nie bez związku z treścią dzieła pozostaje fakt, iż Goethe był wolnomularzem, członkiem loży Amalia i utrzymywał kontakty z mistrzem Iluminatów Adamem Weisthauptem (Wójtowicz, 2006, s. 142).

Alegoria Handlu i Przemysłu przedstawione na płaskorzeźbie w gabinecie Pałacu Schweikertów, charakterystyczna dla dziewiętnastowiecznej ikonografii – np. dyplomów wystaw światowych, szczególnie zaś detali architektonicznych europejskich miast przemysłowych (banków, fabryk i siedzib mieszkalnych burżuazji) – zawierają nierozstrzygalne przeciwieństwa. Pod pozorem korzystnej dla obu stron współpracy skrywa się wyzysk mas pracujących, co pozwala widzieć w alegorycznej postaci Hefajstosa zdominowanego robotnika reprezentującego klasę, która nie osiągnęła w pełni samoświadomości, nie wywalczyła dla siebie praw oferujących godne życie. Ponadto robotnicy nie korzystają z bogactw, które wytwarzają, dlatego nie żyją w owej „pełni”. Drogą do osiągnięcia tych praw była rewolucja, w Łodzi Rewolucja 1905 roku, lub inna forma samoorganizacji klasy robotniczej, która oznaczała jej upodmiotowienie.

W ten sposób alegoria z płaskorzeźby w pałacu Schweikertów, jak każda alegoria zgodnie z ujęciem Waltera Benjamina, odsłania prawdę i stanowi przeciwieństwo pięknego pozoru [Benjamin pogłębia swoją myśl w następujący sposób: „Prezentowany przez alegorię obraz stężalego niepokoju ma koniec końców charakter historyczny. Ukazuje on siły starożytności i chrześcijaństwa nagle znieruchomiałe w ich starciu, skamieniałe w samym środku nierozstrzygniętej walki” (Benjamin, 2005, s. 407)]. Praca intelektualna, właściwa burżuazji i fizyczna, właściwa robotniczym masom, zastąpiły dzieło czasu.

Alegorię z płaskorzeźby w pałacu Schweikertów możemy potraktować jako obraz dialektyczny, który prowadzi do emancypacji i przebudzenia, odkrywa zawarte w sobie w najwyższym napięciu przeciwieństwa i skrytą za nimi prawdę. Przeciwwstawiona symbolowi alegoria nie uobecnia się w znaczącym i nie sugeruje możliwości przeświecania transcendentnego sensu przez immanentne rzeczy, lecz otwiera wyjście poza domenę czasu i jego przemijania. W tym kontekście Adam Lipszyc komentuje Benjamina w następujący sposób:

Alegoria nie potrafi więc w istocie powiedzieć nic «doniosłego», nie potrafi wykroczyć poza smutne przebiegi odsyłających do siebie znaków, lecz samo to jest już wielkim osiągnięciem: to negatywne dokonanie odziera świat z ułudy, która skrywa jego upadły charakter. Mimo swej anarchicznej wolności i arbitralności, jest też alegoria znakiem osaczenia człowieka przez materialność, której nie dane jest symboliczne przemienienie (Lipszyc, 2006, s. 437).

---

O alchemiczno-hermetycznych wątkach treści tragedii traktuje posłowie zatytułowane *Ten bardzo późny żart* znakomitego tłumacza Adama Pomorskiego do jego przekładu *Fausta* Goethego (Goethe, 1995, s. 509–572), zaś o przemianie alchemika w dewelopera rozdział poświęcony *Faustowi* w książce Marshalla Bermana „*Wszystko, co stale, rozpycha się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności* (Berman, 2006, s. 47–91).

Boski posłaniec, to chyba najczęstszy antyczny motyw w sztuce europejskiej, który od renesansu wytraca swój potencjał symboliczny na rzecz alegorii usług finansowych, handlu i rozmaitych branż przemysłu<sup>5</sup>.

To, co jawiło się Grekom jako Hermes, człowiekowi nowoczesnemu jawi się jako zdegradowana alegoria, mimo wszystko odsyłająca do antycznego dziedzictwa. Hermes jako postać graniczna uosabia paradoks, jest „starożytną ikoną nowoczesności”. W tym kontekście konstatacja Benjamina, iż: „kapitalizm był zjawiskiem przyrodniczym, wraz z którym Europa na nowo zapadła w sen, w nim zaś doszło do ponownego ożywienia sił mitycznych” (Benjamin, 2005, s. 435) brzmi nadzwyczaj wiarygodnie i odnosi się do wszystkich miast – przemysłowych i centrów finansjery kapitalistycznego Zachodu. Boski posłaniec to nieustanowiony oficjalnie, ale „historyczny” patron Łodzi, tej Małej Europy wielu kultur, trwającej w procesie nieustannych przeobrażeń.

#### KADUCEUSZ JAKO SYNEKDOCHA HERMESA I WSPÓŁCZESNA ALEGORIA ZRÓWNOWAŻONEGO ROZWOJU

Zawarte w leksykonach Cirlota i Biedrmana pod hasłem „kaduceusz” treści symboliczne jawią się jako komplementarne (Cirlot, 2001, s. 175–176; Biedermann, 2005, s. 136–137). Dzięki nim dostrzec możemy w kaduceuszu laskę bądź różdżkę magiczną symbolizującą oś świata, *axis mundi*, jednoczącą wszelkie przeciwieństwa, ustanawiającą pokojowe relacje i otwierającą wyższy poziom energii duchowej, mentalnej, społecznej i fizycznej (w kulturze Zachodu symbol ten pełni dotąd rolę znaku wszystkich służb i usług medycznych razem z laską Eskulapa). Kaduceusz jest centralnym symbolem dzieła alchemicznego i pełni w tradycji wolnomularskiej funkcję jednoczącą ezoteryczne starożytne tajemnice z ideą oświecenia i postępu ludzkości. Ale kaduceusz to także doskonały symbol harmonii boskich sił oraz alegoria dialogu – kategorii fundamentalnej dla filozofii różnych nurtów hermeneutycznych, jak i dialogu oraz przekładu międzykulturowego. Gdyby kaduceusz, jako znak ikoniczny wypozażyć w odpowiednią inskrypcję, mógłby również służyć jako emblemat zrównoważonego rozwoju w dobie późnego kapitalizmu i nadciągającej klimatycznej katastrofy. Mam tu na myśli znaczenia uformowane w trybie alegorii „odzierającej świat z ułudy i ukazującej jego upadły charakter”, zwłaszcza w kontekście globalnej, ekologicznej zagłady grożącej *urbi et orbi*.

Ziemia przetrwa wraz z bardziej odpornymi na zmiany klimatyczne formami życia, człowiek najpewniej nie, jeśli nie dokona się radykalna zmiana świadomości

<sup>5</sup> Fascynacja hermetyzmem i alchemią w renesansie rozpoczyna się od przekładu *Corpus Hermeticum* dokonanego przez Marsilio Ficino i dzieła Giordano Bruna, po legendarną postać Christiana Rosenkreutza z traktatów alchemicznych inicjujących ruch różokrzyżowców: *Fama Fraternitas* i *Confessio Fraternitas* autorstwa Johanna Valentina Andreae i wreszcie wolnomularstwo oraz romantyczne fascynacje ezoteryzmem, gnozą, alchemią i hermetyzmem.



porzucająca antropocentryzm na rzecz realnej praktyki, która szanuje życie w jego całokształcie i traktuje jako międzygatunkową wspólnotę mogącą trwać dzięki harmonii przeciwieństw. To ujęcie jest charakterystyczne dla alchemii jako filozofii przyrody i praktyki laboratoryjnej.

Paolo Cortesi widzi w niej remedium (Cortesi, 2005) na śmiertelną chorobę planety wywołaną przez antropocen. Alchemia zajmuje pokrewne stanowisko wobec zasady antropicznej i hipotezy Gai, a zatem wizji Ziemi, jako żywego megaorganizmu. Bowiem, jak komentuje zasady alchemii i koncepcję Gai Artura Lovelocka, Marcin Ryszkiewicz:

zasadą alchemicznego pojmowania Natury jest przekonanie, że materia i świat są z samej swej istoty żywe, a procesy zachodzące we wnętrzu Ziemi przypominają rozwój żywych organizmów – minerały i skały rosną i dojrzewają [...]. Cały Kosmos jest połączoną jednością, której ogólną strukturę i własności odtworzyć można – poprzez zasadę korespondencji – bądź w laboratorium alchemika, bądź wewnątrz jego ciała (Ryszkiewicz, 1994, s. 87).

Dla współczesnego sejentyzmu ta panteistyczna wizja rzeczywistości, której tak gorliwym wyznawcą był Goethe, brzmi nadzwyczaj heretycko. Ale ponieważ stanowi istotne odniesienie dla mitu zrównoważonego rozwoju, rozumianego jako trudno osiągalny ład ogarniający wszelkie życie. Jawi się on jako jedyna możliwa strategia globalnego rozwoju ludzkości na wszelkich poziomach władzy – od międzynarodowych gremiów po samorządy lokalne. Ale wciąż wydaje się odległa od różnych wersji dominującego w świecie polityczno-ekonomiczno-społecznego modelu egzystencji ludzkich zbiorowości, czyli turbokapitalizmu opartego na eksploatacji natury, wymuszonej konkurencją nadprodukcji i stale rosnących zyskach elity bogaczy.

Idea zrównoważonego rozwoju może być zatem realnie wcielana raczej w mikroskali, np. miasta, również w oparciu o odnowę znaczeń zawartych w tkance architektonicznej, których źródłem bywa starożytna symbolika. Łódź, podobnie jak inne twory nowoczesności jest tu typowym przypadkiem. Jak zauważyła Elżbieta Smolarkiewicz:

Skumulowanie działań rewitalizacyjnych na określonym obszarze, stanowiące istotę rewitalizacji, wpisuje się w ideę zrównoważonego rozwoju, w założeniach zapewniającego bezpieczeństwo, stabilność i dobrobyt zarówno obecnym, jak i przyszłym mieszkańcom miasta, użytkownikom przestrzeni miejskiej (Smolarkiewicz, 2012, s. 70).

W innym zaś miejscu autorka zauważa, iż:

Nowoczesność i rozwój, które mają być rezultatem działań rewitalizacyjnych, wymagają różnych odwołań do przeszłości i pamięci społecznej, takich jak: zachowanie i odnowa zasobów pamięci i przeszłości, ich odbudowa, zmiany funkcji w kreowaniu przeszłości, a tym samym pamięci społecznej czy wreszcie integracja form przeszłości i teraźniejszości (Smolarkiewicz, 2012, s. 72).

W idei zrównoważonego rozwoju chciwy wąż ludzkiego poznania i władzy powinien zastygnąć w pokoju naprzeciw lustrzanego odbicia węża Natury – Uroborosa. Wizja takiego rodzaju harmonii nawiedza światłe umysły od czasu rewolty kontrkulturowej lat 60-tych. Oczywistym progiem jest 1968 roku i XXIII Sesja ONZ z grudnia, oraz powstały w jej wyniku Raport Sekretarza Generalnego ONZ U'Thanta z 1969 roku zatytułowany „Człowiek i jego środowisko”.

Stąd bierze swoje początki idea zrównoważonego rozwoju, tj. zapewnienia takich warunków obecnym i przyszłym pokoleniom, by zaistniały właściwe relacje harmonii między ładami: przyrodniczym, ekonomicznym i społecznym. Międzypokoleniowa sprawiedliwość ekologiczna oparta na niesprzeczności interesów, jak zauważył Wiesław Sztumski, podlega jednak nie realnej implementacji, lecz myśleniu życzeniowemu (Sztumski, 2006, s. 73–74). Wojna w Ukrainie i światowy kryzys energetyczny, postępująca susza i nadal dominująca w rozmaitych wersjach wizja człowieka jako władcy przyrody, świadczy o tym, że w globalnej perspektywie walczą ze sobą różnorodne mity, zaś wizja ich pokojowego zastygnięcia wokół osi globalnego oporu wobec ekozagłady, to na razie mrzonka.

Ale i na poziomie lokalnym nie jest lepiej. W postindustrialnej Łodzi, warunkująca urzeczywistnienie idei zrównoważonego rozwoju zasada partycypacji społecznej funkcjonuje w sposób szczątkowy. Mimo że na fasadzie siedziby władz Łodzi, Pałacu Juliusza Heinzla, znajdziemy kilka detali architektonicznych w postaci kaduceusza, miastem rządzi mentalność lodzermenscha niezbyt poważnie traktująca społeczny dialog. Dlatego, by dodać jej nosicielom niezbędnej odwagi, dedykuję te oto słowa znamienitego znawcy greckiej mitologii, Karla Kerényi'ego:

Kto nie lęka się niebezpieczeństw największych głębi i najnowszych dróg, które Hermes zawsze gotów jest przed nami otworzyć, ten niech pójdzie nimi i jako badacz, interpretator i filozof dokona większego odkrycia, dotrze do pewniejszego znaleziska. Wszystkim, dla których życie jest przygodą – przygodą w miłości czy w duchu – Hermes jest wspólnym przywódcą. *Koinos Hermes!* (Kerényi, 1993, s. 77).

## BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, W. (2005). *Pasaże*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Berman, M. (2006). „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, Kraków: Universitas.
- Białostocki, J. (1967). Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych. W: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX, Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Biedermann, H. (2005). *Leksykon symboli*. Warszawa: Muza SA.
- Bugaj, R. (1998). *Hermetyzm*. T. I i II. Warszawa: Wydawnictwo Orion.

- Cegielski, T. (1992). *Sekrety masonów*. Warszawa: Agencja Omnipres.
- Cirlot, J.E. (2001). *Słownik symboli*. tłum. I. Kania. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Cortesi, P. (2005). *W poszukiwaniu kamienia filozoficznego. Historia i sekrety alchemii*. Kraków: Wydawnictwo Platan.
- Detienne, M. i Vernant, J-P. (1978). *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*. Sussex and New Jersey.
- Eliade, M. (2007). *Kowale i alchemicy*. Warszawa: Wydawnictwo Alatheia.
- Gała-Walczowska, M. (2017). Wątki znaczeniowe i symbolika architektury XIX wieku, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, 62 (4), s. 56.
- Goethe, J.W. (1999). *Faust. Tragedia*. tłum i posłowie A. Pomorski. Warszawa: Świat Książki.
- Hass, L. (1980). *Sekta farmazonii warszawskiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Hymny homeryckie*. (2007). tłum. W. Appel. Toruń: Algo.
- Kerényi, K. (1993). *Hermes przewodnik dusz*. Warszawa: Wydawnictwo Sen.
- Kerényi, K. (2002). *Mitologia Greków*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Kotula, A. i Krakowski, P. (1980). *Rzeźba XIX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Krakowski, P. (1973). Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego Prace z Historii Sztuki*, 11, s. 63–81.
- Kubiak, Z. (1997). *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa: Świat Książki.
- Lipszyc, A. (2006). Piekielne Pasaże. *Literatura na Świecie*, 5–6, s. 429–444.
- Nawrot, L. (1999). Źródła hermetyzmu i alchemii, *Nowa Krytyka*, 10, s. 179–199.
- Rewers, E. (2005). *Post – Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków: Universitas.
- Ryszkiewicz, M. (1994). *Matka Ziemia w przyjaznym kosmosie. Gaja zasada antropiczna w dziejach myśli przyrodniczej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Stefański, K. (2005). *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*. Warszawa: Wydawnictwo DIG.
- Smolarkiewicz, E. (2012). Rewitalizacja jako forma przywoływania przeszłości. W: *Deklinacja odnowy miast. Z dyskusji nad rewitalizacją w Polsce*. Poznań: Wydawnictwo UAM, s. 69–78.
- Sznajderman, M. (2014). *Blazen: maski i metafory*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.
- Szram, A. (1974) Zabytki i współczesność w mieście. *Głos Robotniczy*, 47, s. 340.
- Szram, A. (1998). *Inicjatywy budowlane I.K. Poznańskiego jako wyraz mecenatu artystycznego łódzkiego przemysłowca*, Łódź: Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Łodzi.
- Sztumski, W. (2006). Idea zrównoważonego rozwoju a możliwość jej urzeczywistnienia, *Problemy Ekorozwoju*, 1 (2), s. 73–76.
- Trias, E. (1999). Myślenie o religii. W: *Religia. Jasques Derrida, Gianni Vattimo i inni*. Tłum. M. Kowalska et al. Warszawa, Wydawnictwo Alatheia.
- Trzecińska, I. (2001). *Logos, mit i ratio. Wybrane koncepcje racjonalności od XV do XVII wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Vernant, J.-P. (1974). *Mythes et pensée chez les Grecs*. Paris: Maspero.
- Wójtowicz, N. (2006). *Masoneria. Mały słownik*. Warszawa: Verbinum.
- Zaidman, L.B. (2008). *Grecy i ich bogowie*. Warszawa: Mówią Wieki Wymiary.

---

**HERMES-MERCURY AN ANCIENT ALLEGORY OF MODERN ŁÓDŹ  
AND AN UNDISCOVERED PATRON OF THE CITY'S  
SUSTAINABLE DEVELOPMENT**

From the mid-nineteenth century, in industrial cities of the West, numerous architectural details appeared, exposing the figure and attributes of Hermes-Mercury, the Greek god of trade, merchants and thieves, traveller of travelers, messenger of gods and psychopompos, ruler of writing and communication, money and all measures. In Alexandrian syncretism, Hermes appears as the prophet Trismegistus, guardian of secret knowledge. As a philosophical Mercury, Hermes patronizes alchemical changes and, together with other secrets of royal art and esoteric knowledge, contributes to the masonic traditions. In modern times, Hermes has become the patron of industry, an ancient icon of modernity and capitalism, and so he became the hero of the graphics decorating the diplomas of world exhibitions, bookkeeping certificates, and labels of goods. The alchemical mercury, an intriguing personification of modernity perceived as fluid and ephemeral, brings with it the collapse of great narratives based on transcendence, which is expressed in the replacement of the symbol in the universe of Western culture by allegory. Meanwhile, the departure from allegory towards the posthuman vision of the city and the world allows us to see in Hermes' semantic heritage the potential of sustainable development, free from metaphysics, the simplest emblem of which is the caduceus.

**Keywords:**

Hermes, architectural detail, caduceus, ancient icon of modernity, capitalism, sustainable development