

HYBRYDA

Nr 25/2015



ANDRZEJ ZIĘBLIŃSKI – KADR B7281 135110, obraz na płótnie, akryl+tempera, Muzeum Narodowe w Krakowie – exp. Sztuka XX w.

Nr 25/2015

A D Y R B Y H

W numerze:

Joanna Krupińska-Trzebiatowska	2
Słowo od redaktora	
Józef Lipiec	5
Entelechia. Doskonałość, pełnia, optimum	
Andrzej Napiórkowski	10
Teologia Świętych obrazów	
Jurata Bogna Serafińska	
"Mistrz i Małgorzata". Przestrzeń i czas w powieści M. Bułhakowa	13
Anna Szklarska	
O teorii pisma i dekonstrukcji w filozofii Jacquesa Derridy	16
Wzornictwo z Krakowa	
Andrzej Ziębliński	21
Katedra Sztuk Wizualnych WFP ASP KRAKÓW	
Anna Myczkowska-Szczerska	28
Profesor	34
Marek Sołtysik	
Eugeniusz Tukan-Wolski czyli sztuka w czystej postaci	36
Jubileusz Profesora Tadeusza Strugały w EUROPEUM	40
POLART w Wiedniu	42
Jakub Wolski	
Nosorożec tańczący. Suita poetycka	44
Jolanta Baziak	
Wiersze	46
Jubileusz Profesora Józefa Sękowskiego	49
Elżbieta Wojnarowska	
Wiersze	50
Roma Jegor	51
Wiersze	
Ignacy S. Fiut	52
O poezji epizodycznej	
Danuta Sułkowska	54
We śnie i na jawie po meandrach bytu	
Hanna Wietrzny	56
Harmonia	
Anna Szumowska-Chudzińska	
"Otwierajcie oczy i patrzcie". Wędrowanie w Teatrze STU	57
Julian Kawalec	
Wiersze	60
Janusz Trzebiatowski	
Pożegnanie	
Kazimierz Świegocki	61
Niepojęty logos znaczeń	
Andrzej Bogunia-Paczyński	70
"Mercedes" i rewolucja albo trzy bojkoty salonów	
Wiesława Olbrych-Nawrocka	74
Poezja i antropologia	
Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska	77
Wielka pianistyka. Kevin Kenner w Krakowie	

STOWARZYSZENIE TWÓRCZE POLART 1990 - 2015 OBCHODZIMY XXV-lecie



Słowo od redaktora



MEDAL XXV- lecia
autor Jerzy Nowakowski



Szanowni Państwo,

mało kto już pamięta, że wniosek o rejestrację Stowarzyszenia Twórczego POLART został złożony w ówczesnym Sądzie Wojewódzkim w Krakowie 30 kwietnia 1990 roku. Spośród osiemnastoosobowego Komitetu Założycielskiego nie wszyscy doczekali dwudziestopięciolecia. W międzyczasie odeszli od nas: Eugenia i Zbigniew Zdebscy, Andrzej Pollo, Jadwiga Rubiś, Irena Wierzbanowska-Kawalec, Jerzy Madeyski, a ostatnio wybitny pisarz Julian Kawalec. Niektórzy też z racji wieku wycofali się z życia społecznego, a pomimo to liczba członków w bieżącym roku przekroczyła magiczną liczbę stu, której w założeniu mieliśmy nigdy nie przekraczać chcąc pozostać organizacją elitarną.

W 1998 ukazał się pierwszy numer HYBRYDY i jedyny pod redakcją Andrzeja Pollo. Pismo natomiast na przestrzeni minionych szesnastu lat - pod moim kierownictwem - w niewielkim stopniu zmieniło swój kształt, i podwoiwszy jedynie objętość nadal służy dokumentowaniu działalności stowarzyszenia i sukcesów jego członków. Pojawiały się w nim niepublikowane nigdzie indziej fragmenty prozy; poezji, eseje, a równocześnie odnoszące się do nich opracowania krytyczne literaturoznawców, a z czasem zaczęły ukazywać się w nim regularnie recenzje książek poetyckich, między innymi za sprawą profesora Ignacego S.Fiuta. Należy podkreślić, że HYBRYDA rodziła się na przestrzeni minionych lat wielkim społecznym wysiłkiem wielu ludzi, a w tym autorów i redaktorów, którym należą się w tym miejscu szczególnie gorące słowa podziękowania.

Za niewątpliwy sukces uznane zostały wszystkie Wielkie Salony Sztuki POLART-u, jakie odbyły się w ciągu ćwierćwiecza, jak choćby XI z 2006 roku i XV z 2010 roku, obydwie w Nowohuckim Centrum Kultury, którym zarządzał jeszcze wówczas Ferdynand Nawratil, czy też XVI zorganizowany w Domu Polonii w Krakowie i przeniesiony jesienią 2013 do Wiednia. Były też organizowane mniejsze wystawy, w tym indywidualne, między innymi w prowadzonej przez Hannę Wojterkowską-Haber Gallerii Piano Nobile w Krakowie, a nawet wystawy jednego dzieła, jak na przykład Janusza Trzebiatowskiego w Salonie Muzycznym prof. Elżbiety Stefańskiej w 2011 roku. Za spektakularny wręcz może uchodzić ostatni, XVII Wielki Salon Sztuki zorganizowany wiosną 2014 w Kopalni Soli "Wieliczka", miejscu magicznym przyciągającym tłumy turystów. Wystawie, w której wzięło udział osiemnastu najwybitniejszych polskich malarzy i rzeźbiarzy, towarzyszyły dwa koncerty;

jeden austriackiej pianistki polskiego pochodzenia Kathrin Buczak podczas wernisażu, a drugi – *Trio* Bogusławy Hubisz-Sielskiej – przy okazji jej zamknięcia, wpisując się jednocześnie w II Międzynarodowy Festiwal *Związki pomiędzy kulturą Południa a Północy Schubert - Chopin - Grieg - wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze*. Uroczyste zamknięcie festiwalu nastąpiło jesienią, 3 października 2014 w Europeum, gdzie dzięki życzliwości dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie Zofii Gołubiew, świętowaliśmy jubileusz 60-lecia pracy twórczej wybitnego polskiego dyrygenta Tadeusza Strugały.

Nie było to zresztą pierwsze Walne Zgromadzenie Członków Stowarzyszenia Twórczego w Muzeum Narodowym, bo już wcześniej wiosną 2011 roku Zofia Gołubiew gościła POLART w Sukiennicach, zaś obrady poprzedzone zostały zwiedzeniem Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku.

Nie sposób wymienić w telegraficznym skrócie wszystkich wydarzeń jakie wpięły się w dwudziestopięcioletnią historię POLART-u. Można natomiast zauważyć ich ciągłość, płynne przechodzenie od jednej dziedziny sztuki do innej, od malarstwa i rzeźby do literatury, a także stałą obecność muzyki, znakującą interdyscyplinarny charakter niemal każdego zgromadzenia. Muzyka też bywała różna począwszy od klasycznej w wykonaniu klawesynistki Elżbiety Stefańskiej, organistów Macieja Zborowskiego i Krzysztofa Latały, harfistki Malwiny Lipiec, pianistek Magorzaty Jaworskiej i Izabeli Jutrzenka-Trzebiatowskiej czy wreszcie grającego na gitarze klasycznej Jana Oberbeka, aż do bardowskich recitali Leszka Wójtowicza czy Elżbiety Wojnarowskiej w Piwnicy pod Baranami.

O wielkiej sile POLART-u świadczy też zawiązana w ostatnich latach współpraca międzynarodowa z organizacjami pozarządowymi w Austrii, Norwegii, w Niemczech i na Węgrzech.

Planujemy zorganizowanie w 2015 roku kolejnej edycji Międzynarodowego Festiwalu, tym razem pod zmienioną nieco nazwą: *Chopin i jego rezonans w muzyce, malarstwie i literaturze. Od Paderewskiego do Maciejewskiego* - i co ważniejsze w kooperacji nie tylko z Polsko-Austriackim Towarzystwem Kulturalnym TAKT z Wiednia, ale również z Polskim Towarzystwem Kulturalnym im. Józefa Bema na Węgrzech, które przystąpiło do współpracy z POLART-em już latem 2014.

Jeśli nasz plan się powiedzie, wystawa, taka jak tamta w Kopalni Soli "Wieliczka", zostanie zaprezentowana jesienią 2015 w Wiedniu, a towarzyszyć jej będzie cykl koncertów muzyki polskiej oraz spotkania poetyckie. Zależy nam na stworzeniu dwujęzycznej antologii poezji polskiej z udziałem poetów emigracyjnych oraz zaprezentowaniu jej za granicą, a także na aktywnym uczestnictwie w tym projekcie polskich artystów mieszkających na stałe za granicą a od lat należących do Stowarzyszenia Twórczego POLART.

W tym miejscu chciałabym przypomnieć, że pierwsze spotkanie poetyckie odbyło się w "Trzebiatówce" jesienią 1995 roku równocześnie z otwarciem galerii autorskiej Janusza Trzebiatowskiego, a drugie pięć lat później wiosną 2000 roku z udziałem znakomitych krakowskich poetów, którzy wówczas dołączyli do grona stowarzyszonych, Józefa Barana i Adama Ziemiannina. Swoje wiersze czytał też znany dotychczas przede wszystkim jako prozaik Julian Kawalec, a między innymi utwór dedykowany Januszowi-Trzebiatowskiemu *Wierzby nad wodą* zaczynający się od słów: *Szept to był/ a może nawet ciche wołanie/Nie rozkaz, nie żądanie/Ale pokornie drżące/Wiekuiście codzienna, wiekuiście spełniana/ Prośba ubogiej wierzby(...)*.

O ile jednak w 2000 roku Julian Kawalec zaskoczył zgromadzonych swoimi wierszami, o tyle w 2005 roku podczas jesiennego Walnego Zgromadzenia w

Łoży Aktora poeta Józef Baran wystąpił z książką prozatorską *Koncert dla Nosorożca*.

Wracając jednak do bieżącego numeru HYBRYDY, a jest to numer ponieważ też jubileuszowy, bo dwudziesty piąty, zwracam Państwa uwagę na obszerny materiał przygotowany przez profesora Andrzeja Zięblińskiego z okazji 50-lecia Wydziału Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, którym od lat kieruje. A jeśli już mowa o jubileuszach, poza wspomnianym świętem profesora Tadeusza Strugały, odnotowaliśmy też 75-lecie urodzin znakomitego rzeźbiarza profesora Józefa Sękowskiego, życząc mu dalszej owocnej pracy twórczej.

Państwu, zaś życzę w nadchodzącym Nowym Roku pomyślności we wszelkich dziedzinach życia, szczególnie zaś realizacji wszystkich zamierzeń twórczych.

Joanna Krupińska-Trzebiatowska

MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL

CHOPIN I JEGO REZONANS W MUZYCE, MALARSTWIE I LITERATURZE.

OD PADEREWSKIEGO DO MACIEJEWSKIEGO



autor znaku: Janusz Trzebiatowski

Projekt zakłada zorganizowanie w okresie od 1 lipca do 30 listopada 2015 roku w ramach umowy partnerskiej z Polsko-Austriackim Towarzystwem Kulturalnym TAKT z Wiednia / Austria oraz z Polskim Stowarzyszeniem Kulturalnym im. Józefa Bema na Węgrzech Międzynarodowego Festiwalu *Chopin i jego rezonans w muzyce, literaturze i sztuce. Od Chopina do Maciejewskiego* składającego się z cyklu koncertów, wieczorów poetycko-muzycznych oraz wystaw współczesnej sztuki polskiej POLART ART EXHIBITION składającej się ze 100 obrazów i rzeźb najwybitniejszych polskich artystów, a ponadto wystawy indywidualnej, zaś jego celem będzie przybliżenie Polonii austriackiej i węgierskiej, a w szczególności Polakom zamieszkałym w Wiedniu oraz w Budapeszcie, nie tylko twórczości Fryderyka Chopina (205 rocznica urodzin), ale również późniejszych polskich kompozytorów; dla których stanowił on źródło inspiracji: Karola Szymanowskiego, Ignacego Jana Paderewskiego, Witolda Lutosławskiego, Romana Maciejewskiego, Andrzeja Panufnika, Henryka Mikołaja Góreckiego (5 rocznica śmierci).

Z uwagi na rangę artystów, zarówno polskich, jak i austriackich polskiego pochodzenia, biorących udział w festiwalu, a między innymi Kevina Kenera, Krzysztofa Latały, Elżbiety Stefańskiej, Tadeusza Strugały, oraz fakt, że niemal wszystkie koncerty, wystawy i wieczory poetyckie odbywać się będą w prestiżowych miejscach Wiednia, takich jak Konzerthaus - Großesaal oraz Schubertsaal, czy Haus der Music - festiwal stanie się wydarzeniem spektakularnym dla rezonansu polskiej kultury w Austrii i na Węgrzech, a przy tym nawiązywać będzie do dawnych galicyjskich tradycji.

Jednocześnie projekt zakłada dotarcie z polską sztuką do jak najszerszego kręgu Polonii węgierskiej skupionej wokół Polskiego Stowarzyszenia Kulturalnego im. Józefa Bema na Węgrzech poprzez umożliwienie jej udziału w imprezach organizowanych w Wiedniu, a ponadto poprzez zorganizowanie trzech koncertów muzyki kameralnej oraz trzech spotkań z poetami należącymi do Stowarzyszenia Twórczego POLART w siedzibie tego stowarzyszenia w Budapeszcie.

Nie bez znaczenia będzie udział w projekcie polskich poetów współczesnych, a między innymi Józefa Barana i Adama Ziemanina, oraz najwybitniejszych polskich artystów plastyków; malarzy Romana Banaszewskiego, Stanisława Batrucha, Renaty Bonczar, Anny Jelonk Socha, Krzysztofa Kulisia, Adriana Poloczka, Kai Soleckiej, Ewy Poradowskiej-Werszler, Władysława Talarczyka, Janusza Trzebiatowskiego, Andrzeja Zięblińskiego i rzeźbiarzy: Stefana Dousy, Bronisława Krzysztofa, Wincetego Kućmy, Krystyny Nowakowskiej, Jerzego Nowakowskiego, Józefa Sękowskiego, gdyż ich twórczość poza granicami naszego kraju jest znana w stopniu co najmniej niewystarczającym.

Organizatorzy liczą, że trwałym rezultatem ich działań będzie umocnienie współpracy pomiędzy Stowarzyszeniem Twórczym POLART a Polsko-Austriackim Towarzystwem Kulturalnym TAKT z Wiednia / Austria oraz nawiązanie stałej współpracy z Polskim Stowarzyszeniem Kulturalnym im. Józefa Bema na Węgrzech, a także stworzenie trwałej platformy wymiany kulturalnej gwarantującej szczególnie młodym artystom szansę zagranicznego debiutu.

(JKT)

JÓZEF LIPIEC



ENTELECHIA DOSKONAŁOŚĆ, PEŁNIA, OPTIMUM

Według Arystotelesa, cokolwiek jest – jest, substancją (*usija*). Substancją jestem ja, ty, ten dom, to drzewo, ta gwiazda. Substancja to szczególne złożenie formy i materii (*morfe i hyle*). Forma jest czynnikiem aktywnym, przyczynowym, odpowiedzialnym za istotę substancji. Materia jest biernym tworzywem, poddanym kształtowaniu. Forma jest aktem, materia potencją.

Najwyższy pułap dążenia substancji to *e n t e l e c h i a*. Odpowiada ona szczytowemu punktowi rozkwitu substancji, spełnieniu przez nią wszelkich możliwości, zaprogramowanych w formie. W łacińskiej wersji entelechia to po prostu *perfectio* czyli *d o s k o n a ł o ś ć*.

Nie chodzi, oczywiście, o doskonałość absolutną ani o ideał gatunkowy, lecz o pełnię względną, osiągalną przez daną jednostkową substancję w jej rozwijającym się bycie. Jeśli substancją jest ten oto człowiek, ja, ty i ktokolwiek inny, entelechią jest to, co jest on w stanie osiągnąć jako wyraz największej pełni, zdolnej do urzeczywistnienia w życiu tej oto jednostki ludzkiej.

Entelechia to optymalny, zdolny do realizacji, ale i nieprzekraczalny poziom *s a m o s p e ł n i e n i a*. Nie można przesunąć granic entelechii, choć przecież nie wiemy z góry, gdzie one przebiegają. Kim mógłbym być – więcej i najwięcej – w stosunku do stanu wczorajszego i dzisiejszego, tego, kim byłem i jestem? Nie da się wznieść wyżej niż dopuszcza

program mojej entelechii. Można jednak, niestety, nie dostąpić wejścia na swój własny szczyt, marnując siły i talenty, pozostając na niższych szczeblach życiowego procesu i częściowego tylko spełnienia.

KIM JESTEM?

Pytanie o sens i stan swego jestestwa jest zapewne stawiane przez większość ludzi, wprost lub pośrednio. Jeśli problem „kim jestem” nie jest formułowany wyraziście i szczerze – jako zbyt trudny, niewygodny, wstydlivy lub niepotrzebny - to przynajmniej mógłby i powinien zostać postawiony, gdyby każdy zdobył się na akt epistemicznej odwagi wobec siebie. Czy potrafię spojrzeć w lustro i w sumienie bez lęku i bez cenzury? Zapytanie wymaga zresztą określonych kwalifikacji intelektualnych, jak i charakterologicznych, a więc rzetelności poznawczej, nieskrępowanej wyobraźni i swoistego, podmiotowego męstwa, zwłaszcza w żądaniu uczciwej odpowiedzi co do czasu teraźniejszego. Kimże jest ten, który pyta i pragnie naprawdę to wiedzieć?

Kwestia „kim jestem?” implikuje konieczność spojrzenia na siebie i w siebie okiem chłodnym i dokładnym, z osądem ostrym, ale beznamiętnym, nieuprzedzonym i bezstronnym, po prostu sprawiedliwym. Niezbędne są narzędzia, służące sprawnej penetracji esencjalnej, w głąb siebie skierowanej,



Bronisław Krzysztof, *Ulotna*,

bez samooskarżeń, bez złudzeń i bez pobłażliwości. Nie zawsze zresztą wyłania się autoportret Narcyza, zdolnego tylko do samozachwytu, częściej przychodzi przeżyć gorycz zawodu i upokorzenia, albo przynajmniej nie-miłe uczucie zawstydy. Jaki jestem – nie każdy widzi, bo to znajduje się obok, bliżej lub dalej, lecz zawsze poza mną.

Równoległe do *quasi*-fenomenologicznej analizy siebie – w pierwszej, kartezjańskiej osobie – powinienem przeprowadzić równie solidne badania porównawcze, dociekając prawdy o sobie według ocen zewnętrznych, z obrazem dostarczonym przez wielu innych obserwatorów. Zastosowana tutaj metoda konfrontacji uwzględnić musi wszelkie dane – tak z otaczającej mnie teraźniejszości, jak i z całej, nieocenzurowanej przeszłości. W tym oto, intersubiektywnym, relatywnym i zobiektywizowanym sposobie poznania, należy dojść do wiedzy o tym „kim jestem” z użyciem wizerunków sporządzonych przez różnych ludzi: bliskich mi i dalekich, przychylnych i nieprzyjaznych, dobrych i złych, rozważnych i lekkomyślnie szafujących opiniami. Z uwzględnieniem obu aspektów – samooceny i stanowisk z zewnątrz stworzonych – mogę postawić wreszcie pytanie najciekawsze: w czym jestem podobny, a czym się od różni od innych osób, przede wszystkim zaś, czym odstaję od ogółu i wybranych osób, ewentualnie czym je przewyższam. Chcąc poznać siebie, muszę tedy zrozumieć kim jest człowiek w ogóle i jakie są jego odmiany. Rzecz jasna, w tym ostatnim ujęciu opisanie mnie samego przekształca się samoczynnie również w opinię o innych ludziach, albo o specjalnie dobranych przypadkach (zarówno z najbliższego otoczenia, jak i z rejestru przykładów historycznych). Niemal w każdej sytuacji dochodzę do odkrycia (jeśli się postaram), że i ja i wszyscy inni jesteśmy produktami swego czasu i miejsca, ale także konsekwencjami swych indywidualnych możliwości i

ograniczeń. Ani ja, ani nikt inny nie potrafi wychylić się poza granice dyspozycji, nie przez nas zresztą wytyczone. Mówimy o świecie i o sobie w pewnym języku, otacza nas ta oto rodzina i ta oto ojczyzna, wyposażone w cechy i wartości nie przez nas wybrane. Uczestniczymy w życiu takim jakie jest nam przydane, możemy zatem wznieść się lub opaść niżej, lecz wyłącznie w zamkniętym kręgu narzuconych przez los okoliczności i szans. Jeżeli próbujemy przekroczyć bariery, to ledwie niektóre i niekiedy, zazwyczaj chyłkiem, ze skromnymi rezultatami realnymi, wyznaczonymi presją anonimowych nakazów i zakazów. Jesteśmy niepewni nie tylko granic swej suwerenności, lecz i niejasnych celów, do których świadomie, półświadomie bądź całkiem nieświadomie dążymy, wciąż stawiając pytanie, czy aby nie naruszamy reguł niewiedzy i nie przekraczamy horyzontów jakiegoś tajemniczego przeznaczenia.

JESTEM

Od czasów Kartezjusza, Hume'a i Kantapodejrzewamy, iż umysł ludzki jest taksjonskonstruowany, że uchwytuje p o z n a w c z o i r o z u m i e t y l k o t o c o j e s t, przenosząc do przyszłości w najlepszym razie zmodyfikowane powtórki z teraźniejszości. Niewiele ma jednak możliwości, by pojąć to czego nie ma, a co dopiero wyłonić się kiedyś, i to nie dzisiaj lub za tydzień, ale może za sto, tysiąc, dziesięć tysięcy lat, albo zgoła nigdy w czasie istnienia ludzkiego gatunku. Docho-dzę zatem do wniosku, iż jestem, bo muszę być, wyróżnioną częścią realnego świata jako takiego oraz produktem osobistego, esencjalnego *status quo*. Czy jestem wszak czymś – kimś więcej? Jeśli porywa mnie fantazja oraz egocentryczna pycha, to wędruję swobodnie bezkarnie w sferę przedstawionej intencjonalności. Mogę wtedy siebie ująć jako latającego ptaka, jako boski grom z jasnego nieba, jako zamkniętą, bezcielesną monadę leibnizjańską, jako doskonale liczącą maszynę, a nawet

jako Królową Śnieżkę lub cudotwórczy Absolut; wszystko to jednak w opakowaniu danych mi form i środków, wprzęgniętych do *quasi*-świata moich marzeń, tudzież naiwnych nadziei.

Wszelkie składniki odpowiedzi na postawione pytanie „kim jestem?” odwołują się do materiału dotąd zgromadzonego i poddawanego rozmaitym przeróbkom. Jak widać jednak, poddają się równoległej weryfikacji i falsyfikacji esencjalnej w ramach p r z e s t r z e n i m o ż l i w o ś c i . To kim właśnie jestem stanowi efekt różnicy między zawartością stanu zrealizowanego a treścią wizji celu upragnionego, budowanej stopniowo tyleż poprzez akty poznania siebie, co i rozjaśnienia obrazu optymistycznych szans oraz barier nie do pokonania. Jestem tym zatem, kim nie jestem w projekcie w o l i b y c i a . Jeszcze nie jestem bowiem tym, kto jest fundamentem możliwości spełnionych – ani na poziomie subiektywnego pożądanego, ani na szczeblu faktycznej, obiektywnej potencji. Będąc tym kim jestem, niczym uczeń pierwszej klasy, zakreślam – na razie i w każdej chwili – horyzont krojonych na własną miarę i prawdopodobnych spełnień, dziś wszakże jedynie żywiłowo wyznaczonych konturami wyobrażeń i uczuć czystego pragnienia.

Pytam wówczas o coś więcej, niż o to kim jestem naprawdę tu i teraz, przenosząc się mianowicie w sferę podmiotowości przedstawionej i to w wersji w o l i c j o n a l n e j . Pozostawiam wtedy na boku problem „kim będę?” (jako obiekt przedstawiony przy pomocy rachunku szans), koncentrując się na kwestii „kim chciałbym być?”, rzecz jasna z wykorzystaniem arsenału dostępnych mi w danej chwili i sytuacji środków. Chodzi tu na ogół o sprawy dość trywialne, na przykład związane z wyborem profesji, stanu rodzinnego lub miejsca zamieszkania. Czy chcę być ojcem i dziadkiem w licznej rodzinie, czy przedkładam wyżej życie samotnicze, nie wykluczając nawet samotności pustelniczej? Pozostanę w swoim kraju

czy przeniosę się do Afryki, na Wyspy Wielkanocne, a może po prostu do Paryża? Czy chciałbym być uczonym, artystą, księgowym, lekarzem, farmaceutą lub rękodzielnikiem? Czy chcę funkcjonować jako wzorzec moralności rygorystycznej, czy raczej oddać się przygodzie i zabawie? Którą pozycję wybrałbym najchętniej jako uczestnik życia zbiorowego: władcy czy poddanego, a może tylko niezależnego, wolnego elektronu w społecznym kosmosie? Kimże więc jestem w świetle niezrealizowanych – jeszcze lub już – różnorodnych możliwości?

EKSTRAPOLACJA

Na wszystkie pytania odpowiadamy również językiem teraźniejszości i tutejszości. Nie jest to bynajmniej ani przywilej, ani przywara umysłów niedojrzałych, choćby wieku dziecięcego, który z natury rzeczy maluje swoje światy w kategoriach rzeczywistości uproszczonej (taką też kreując przyszłość całą). To kim jestem – widzę dziś po sobie. To zaś kim prawdopodobnie będę – okazuje się ekstrapolacją tego kim jestem właśnie. Oczywiście tę uzupełniam spostrzeżeniem, iż wyłaniające się możliwości okazują się efektem podmiotowej autorekonstrukcji, zazwyczaj w wariacie remontu generalnego (dotyczy to osób po przeprowadzonym rachunku sumienia i obietnicy poprawy). W pozostałych przypadkach, musimy wykroczyć poza siebie i nie porzucając teraźniejszości, koncentrujemy się na godnych zazdrości *p r z e w a g a c h i n n y c h l u d z i*. Nie chcemy kontynuacji jakości swojego sposobu egzystencji (żałosnej, powiedzmy), pragniemy bowiem być kimś takim jak mój ojciec albo sąsiad, lokalny przywódca albo nauczyciel, podziwiany przez ogół bohater albo idol masowej kultury. Wzorcem do naśladowania może okazać się dziadek lub starszy brat, względnie nieznanymi osobistość lokalny krezus, dostojnik i celebryta, bądź wybitny artysta, dzielny rycerz i szanowany mędrzec. Ja powinienem stać się na pewno jakimś nie-ja.

Tak czy inaczej, perspektywa ludzkich dążeń określona bywa wówczas wyrażenie w granicach obserwowanej wokół aktualności, choć przekraczającej nieraz moją, samokrytycznie kwestionowaną podmiotowość. Chodzi przede wszystkim o proste podporządkowanie jednostki *p r a w o m p r z e s t r z e n i i c z a s u*. Nie mógłbym przecież przedstawić siebie jako wirtuoza fortepianu, zanim instrument ten nie został skonstruowany i nie trafił do naszej kultury. Nie pragnąłbym zostać pilotem odrzutowca przed wynalazkiem samolotu. Nie mógłbym marzyć o prezydenturze Stanów Zjednoczonych, dopóki nie pojawiły się ustroje demokratyczne w ogóle i nie powstało w Ameryce odpowiednie państwo. Nie mógłbym być zatem – nie tylko realnie ale i we własnych fantazjach chyba – człowiekiem spoza swego społeczno-kulturowego miejsca i czasu dziejowego. Przyszłość moja i zapewne wszystkich innych ludzi także jawi się tedy w postaci mnogości rzek i strumieni a skutków dzisiejszych przyczyn. Mniemamy o tych przyszłych rezultatach, że są identyczne jakościowo za stanami nam współczesnymi. Również w sensie dosłownym.

W ROLI EPIZODYCZNEJ

W ramach pożądanego umiaru, wypada ponadto przyznać, iż to kim jestem stanowić jednostkowy, być może incydentalny produkt ogromnego, trudnego do ogarnięcia powszechnego układu sił w świecie. Jako pojedyncza substancja uczestniczę w roli raczej epizodycznej. Dla pełnej jasności należy dodać, iż mogę okazać całkiem inne cechy, a nawet stać się kimś więcej niż jestem, ale raczej przy niewiele obfitszym wyposażeniu, niewiele dalej mierzącym i niewiele doskonale funkcjonującym. Dotyczy to zapewne wszystkich ludzi, od szaraczków, chyłkiem przemykających po poboczach głównych traktów, jak i postaci potężnych i wpływowych, zwanych często „historycznymi”. Jedni i drudzy grają wszelako role jeśli nie pionków, to w dramacie kosmicznym pełnią jedynie funkcje gońców i

skoczków w najlepszym razie (podczas, gdy nawet hetmanami sterują moce spoza szachownicy).

Kim mógłbym być? – to zresztą tyleż efekt przekreślenia stanu „kim jestem”, ile jedna lub jedna z wielu prób przyrównania się do innych podmiotów. Czy mógłbym być kimś, kto nie jest mną, ale jest innym człowiekiem, znanym w swej realnej integralności względnie złożonym z wyidealizowanych składników pozbieranych z różnych realnych osób? Jeśli pada odpowiedź, iż chcąc nie chcąc, mógłbym być tylko tym kim jestem, doszukujemy się w takim ujęciu albo grzechu pychy, albo odkrycia słabości i niewiary w siebie. W pierwszym przypadku wskazują na samozadowolenie, bezkrytycyzm i niechęć do ulepszeń. W drugim, rejteruję przed trudem pracy nad sobą i wysiłkiem równania do lepszych od siebie, eksponując przemożne wpływy fatalizmu oraz własne poddanie się gnuśności osobniczej.

Jeśli jednak w podmiotowym „chcę i mogę” odnajdujemy wyłącznie przekreślenie siebie („mógłbym być kimkolwiek, byle nie tym kim jestem”), to rozumiemy swój stan jako *e k s p o z y c j ę e s e n c j a l n e j n e g a c j i*. Są różne stopnie owego samo odrzucenia. Odczuwam najpierw niechęć, a nawet pogardę wobec siebie, nieufność do materiału, z którego się składam („nic się ze mnie nie da wykręsać”), aż wreszcie daję wyraz rozpaczliwej totalnej, gdzie zwątpienie przechodzi w pewność nie tylko niezdolności do pozytywnej transformacji, ale i w głębokie cierpienie egzystencjalne. Nie chcę i nie potrafię być taki jaki jestem, a że nie będę nikim innym, to tracę sens swego życia. Lepiej, abym się w ogóle nie narodził, lepiej abym dłużej nie istniał.

KIM MÓGLBYM BYĆ

Istnieję jednak i będę istniał nadal. Kim mógłbym się stać, gdyby zostały wykorzystane wszystkie zasoby i udało się zbudować harmonijną, synergiczną konstrukcję jednoczącą najlepsze moje

dyspozycje. Entelechia jako strukturalny ideał to spełnienie wszystkiego co możliwe w bogactwie indywidualnych zdolności i sił. Takie właśnie, celowe rozwiązanie pozytywne odpowiada wszelako jakiemuś absolutnemu bytowi, który panuje nad czasem w sposób swobodny, a nawet rozrzutny, mając mianowicie szanse faktycznego wykorzystania możliwościowego rezerwuaru dyspozycji. Niestety, człowiek jest istotą czasowo określoną i jeśli nawet posiada odpowiedni potencjał, to musi liczyć się z koniecznością aksjologiczno-antropologicznych wyborów.

Nie mogę w relatywnie krótkim życiu być wszystkim, do czego mam skądinąd odpowiedni potencjał talentów i chęci. Jestem tedy zmuszony do prowadzenia maksymalnie racjonalnej, niekiedy wręcz oszczędnej gospodarki swymi możliwościami. Mogę być tym, tamtym i owym, osiągając wysokie szczeble aktualizacji swych potencji, nie dam jednak rady podołać wszystkim zamówieniom materii mej osobowości. Realizując jedno – muszę zrezygnować z innych szans. Kierując się ku doskonałości pełni entelechijnej – muszę poprzestać, niestety, na realizacji jednego tylko scenariusza. Mam świadomość, że choć różne drogi prowadzą na szczyt, jak głosi wschodnia mądrość, to bywam względnie wolny w wyborze tej, którą uznaję za dla mnie najwłaściwszą. Bezdyskusyjna jest wszelako konieczność ontologiczna: otóż na którąś, jedną ścieżkę wkroczyć muszę, niepodobna bowiem przemierzać przestrzeni możliwości wieloma trasami różnymi równocześnie. Kusząca jest zapewne perspektywa żywotów równoległych, podobnie jak koncepcje reinkarnacyjnych wielości wcieleń. Żałować jednak wypada, iż są to rozwiązania mało realistyczne. Pozostaje nam wtedy jeden, ogólnie najlepszy wzorzec entelechii umiarkowanej w ambicjach, za to zdolnej do urzeczywistnienia. To po pierwsze. Po wtóre, muszę liczyć się z niesprzyjającym generalnie programem rozwoju, potem zaś wędnięcia mej ludzkiej substancji

w aspekcie organicznym. Jestem bytem nie tylko określonym czasowo, ale też egzystencjalnie kruchym. Entelechia winna zostać sprężnieta z optymalnymi warunkami biologicznymi, psychologicznymi i społecznymi. Jest niemożliwa w niemowlęctwie, omija też wiek starczy. Myśląc o jej geometrycznym obrazie, sięgamy do kategorii szczytowego, bezczasowego punktu, wskazując na na jakieś szczególnie wydarzenie w życiu człowieka (na przykład stworzenie arcydzieła, odkrycie ważnego prawa naukowego, dostąpienie najwyższego zaszczytu, zdobycie prestiżowej nagrody, ustanowienie rekordu świata etc.). Częściej jednak zwycięża wizja stanu przedłużonego, kiedy to trzeba przywołać model wyróżnionej fazy procesu, przede wszystkim statyczny układ lub plateau, a więc obraz wysokiego płaskowyżu wartości, ciągnącego się przez cały okres entelechijnej dorobku.

Po trzecie, muszę wziąć pod uwagę ogół warunków zewnętrznych, zwłaszcza presję otoczenia, niekiedy przemożną. Do osiągnięcia poziomu entelechii niezbędne są odpowiednie, sprzyjające okoliczności, nie tylko zaś wewnętrzny program samorozwojowy. Kwestia „kim naprawdę mógłbym zostać” przekracza bowiem poziom załączkowej podstawy mojej potencjalności, sięgając do determinacji autentycznego rozkwitu wszelkich aktualizacji. Wałory przedmiotowego środowiska mają tak istotny wpływ, iż nie ma przesady w twierdzeniu, że to one są hasłem antropologicznego zamówienia, zaś odzewem staje się dopiero poszukiwanie odpowiedniego podmiotu, a także jego rozbudzenie i sama subiektywna ochota do samorozwoju. To czasy kreuja swych bohaterów, albowiem w innych, mniej sprzyjających okolicznościach nigdy nie byłiby zdolni do nadzwyczajnych osiągnięć.

PROMOCJA I REZYGNACJA

Teoria antropologicznego przeznaczenia jest niewątpliwie wygodna

w użyciu. Uznaje ona, że w każdym człowieku znajdują się jakościowo oznaczone zarodki właściwych tendencji rozwojowych. Sygnalizują one podmiotowi – a także jego otoczeniu – kierunki trafnego wyboru wartości, wskazując w którą stronę powinny podążać jego samorealizacyjne wysiłki oraz wychowawcze zabiegi opiekunów. Jednocześnie też wkraczają ostrzeżenia przed marnotrawstwem potencjału, zazwyczaj poprzez znaki przestrogi przed drogami, których nie należy próbować wcale. Promocja szans łączy się w jedno z zachętą do rezygnacji z fałszywych prognoz i nieużytecznych pragnień.

Każdy człowiek, wedle teorii przeznaczenia, z góry zapowiada się na kogoś, kto w tej, preferowanej dziedzinie może osiągnąć wymarzony pułap doskonałości. Od początku tedy zapowiadam się na wirtuoza skrzypiec, albo na mechanika – „złotą rączkę”, albo na nauczyciela chemii, albo linoskoczkę, wojownika, kucharza, handlowca, hodowcy owiec itd. Wyposażenie w dyspozycje ma charakter zdeterminowany genetycznie, toteż rozsądnie jest brać je pod uwagę, nieusprawiedliwione jest natomiast jego ignorowanie. Nierozważne bywa zatem ujęcie człowieka jako czystej karty, w którą można w sposób dowolny wpisywać jakiekolwiek projekty entelechijne, ani *ad hoc*, według indywidualnego widzi mi się, ani w myśl zobiektywizowanych projektów edukacyjnych. Nie da się bowiem mocą sprawstwa dobrej woli przydać komuś cechy, których natury on sam z siebie nie posiada (zazwyczaj dziedzicząc je po rodzicach i dalekich przodkach). Pozbawionego słuchu nie da się wykształcić na wybitnego muzyka, niezbyt bystrego w liczbach nie można przeobrazić w profesora matematyki, manualnie niesprawnego nie wolno zachęcać do sztuki chirurgicznej, podobnie jak przestrzennie lęklivego wysyłać na wspinaczki wysokogórskie. Każdy powinien zmierzać do swej entelechii, ale we właściwą stronę.

Czy nie jest tak jednak, że wszyscy ludzie mają podobne wyposażenie – jako ludzie właśnie – jedne właściwości potrafią szybciej i z większą intensywnością dać znać o sobie, inne zaś wymagają dłuższego dojrzewania i specjalnych zabiegów eksploracyjnych? Odpowiedź pozytywna leży u podłoża innej z istoty koncepcji antropologicznej, dodajmy wcale nieobcej praktyce wychowawczej, uznającej standardy gatunkowe za prawo powszechne. Tezie tej hołduje panujące od dwóch wieków szkolnictwo ogólnokształcące, polityka demokratyzacyjna oraz silne i uporczywe zabiegi uniformizacyjne, charakterystyczne dla masowej kultury. Spór o jakości dróg do entelechii wciąż zatem się toczy.

WIEDZA I WOLA

Powiadamy o ludzkich podmiotach, że „mogą”, „muszą”, lub „powinny”, a nawet, że „chcą” wypełnić swą osobistą misję, docierając do najwyższego punktu swej doskonałości. Procesy dochodzenia do entelechii dokonują się żywiołowo, spontanicznie, bezwiednie zazwyczaj. Niektórym ludziom los wyraźnie sprzyja, gdyż powiódł ich szczęśliwy traf, kreując życie wybranych beneficjentów zasług osobistych, nade wszystko zaś sprzyjającej aury społecznej i cywilizacyjnej stymulacji rozwojowej.

Gdyby przyjąć jednak solidniej uporządkowany schemat entelechijnego programu, należałoby wskazać na kwestię współbrzmienia dwóch niezbędnych czynników, mianowicie: *w i e d z y* i *w o l i* (lub do wyboru – samowiedzy i samowoli). Obydwa zresztą są sprawiedliwie przydzielone obu stronom relacji – podmiotowej i przedmiotowej. To ja muszę wiedzieć kim mógłbym zostać w sposób naturalny i to ja muszę chcieć prowadzić swe życie w tym kierunku. Z drugiej strony, to ten świat przecież – czyli inni ludzie – muszą także znać prawdę o mnie i moich możliwościach. Świat zatem może i powinien uruchomić sprawcze współdziałanie i pomoc w dochodzeniu przeze mnie i przez

każdą jednostkę do własnej entelechii. Jeśli wiem tylko ja i tylko ja pragnę stać się owym doskonalszym „kimś więcej i najwięcej”, to może okazać się, że jest to za mało, aby cel osiągnąć. Moja wiedza i moja wola rozpląną się i zanikną w niechętnym, a zwłaszcza wrogim otoczeniu. Ale i na odwrót, nie pomogą najlepiej zorganizowane i przyjazne warunki zewnętrzne, kiedy nie ma we mnie ani adekwatnej samowiedzy, ani ochoty dążenia do celu. Progres entelechijny również jest i musi być ograniczony. Oczywiście, wypada odnotować także występowanie licznych małych sprzeczności. Jest wiedza, a nie ma chęci, bywają chęci, lecz zakłócony jest uświadamiony obraz możliwości.

PRZYWILEJ CZY REGUŁA?

Entelechia jest albo koniecznym, przyrodzonym, immanentnym, celowościowym motywem formowania się każdej substancji, na pewno zaś ludzkiej, albo też zasadą stopniowalnych przywilejów metafizycznych, nie każdemu bytowi przysługujących w tym samym stopniu. Pierwsze rozwiązanie prowadzi do wniosku, iż każdy człowiek musi i osiąga jakąś swoją doskonałość (wiednie lub bezwiednie, chcąc albo nie chcąc). Sporna jest jedynie kwestia wskazania właściwego miejsca entelechii na linii własnego życia. Ciekawsze wydaje się wszakże drugie ujęcie. Powiada się wtedy bez ogródek, iż nie wszyscy dochodzą do swego apogeum, zatrzymując proces dojrzewania do doskonałości na poziomie o wiele niższym, niż faktycznie możliwy i oczekiwany. Łatwo jest formułować optymistyczne poglądy w oparciu o arbitralnie dobrane, stronnicze i łatwe w recepcji przykłady. Bogowie, herosi i geniusze niewątpliwie osiągnęli swe entelechie. Co począć jednak z tymi, których życie zatrzymało się na progu? Których zniszczył okrutny świat? Z całą rzeszą zjadaczy chleba, którzy zmarnowali swe talenty w wyniku pospolitego lenistwa i braku mądrości?

Entelechia okazuje się tedy darem dla wybranych, dla innych cel jest natomiast nieosiągalny. Albo – mimo wszystko – entelechia spełnia się w danej, albo w każdej substancji, lecz na przypisanym jej poziomie. Przypisanym na mocy determinacji pozapodmiotowej względnie subiektywnego samostanowienia.

Fragment przygotowywanej książki

JA – CZŁOWIEK, MY – LUDZIE



ANDRZEJ NAPIÓRKOWSKI

TEOLOGIA ŚWIĘTYCH OBRAZÓW

I. Z historii chrześcijańskiej sztuki

Bogactwo wiary w Jezusa Chrystusa jest wprost nie do ogarnięcia. Wiele elementów chrześcijańskiego życia wewnętrznego ujawnia się we wspólnotowej liturgii, która ze swej natury potrzebuje materialnych znaków, aby stać się czytelnym pomostem między człowiekiem a Bogiem. Jednym z tych elementów jest z pewnością – obok różnych rytów kościelnych, natchnionych tekstów, szat liturgicznych, świec czy wystrojów świątyni – święty obraz, popularnie nazywany ikoną.

Sztuka, z jaką zetknęli się chrześcijanie na początku swoich dziejów, stanowiła dojrzały owoc ówczesnego świata klasycznego. Istniały kanony estetyczne, będące odbiciem wartości życia starożytnych Greków czy Rzymian. Jak w sferze życia i myśli, tak i na polu sztuki wiara kazała chrześcijanom dokonywać rozeznania, jakie sprzeciwiało się bezkrytycznej akceptacji zastanego dziedzictwa. Początki sztuki o inspiracji chrześcijańskiej były dość skromne i ściśle powiązane z odczuwaną przez wierzących potrzebą wypracowania nowych znaków, wynikających z objawienia judeochrześcijańskiego, którymi mogliby wyrażać tajemnice swej wiary, a zarazem «symbolicznego kodu», pozwalającego na wzajemne rozpoznawanie się i identyfikację, zwłaszcza w trudnych okresach prześladowań. Któż nie zna symboli, w których można zauważyć pierwsze ślady sztuki malarskiej

i plastycznej? Znaki ryby, chlebow, kotwicy, gołąbka, pawia, jednorożca, owieczki, pasterza, krzyża, oka w trójkącie wskazywały na tajemnicę, stając się jakby niepostrzeżenie załączkami nowej sztuki. Można też przywołać symbole Ewangelistów. W Apokalipsie św. Jana wymienione są cztery istoty: anioł (człowiek), lew, byk i orzeł. Pełnią oni funkcję czterech strażników Bożego tronu i jednocześnie staną się symbolami czterech Ewangelistów: Mateusza, Marka, Łukasza i Jana.

Od 313 r. wraz z mediolańskim edyktem Konstantina chrześcijanie uzyskali całkowitą swobodą, aby w uprzywilejowany sposób wyrażać swoją wiarę poprzez sztukę. W wielu miejscach zaczęto wznosić majestatyczne bazyliki i proste kościoły, w których stosowano jeszcze architektoniczne kanony starożytnego pogaństwa, zarazem jednak naginając je do potrzeb nowych form kultu. Można przywołać antyczne bazyliki św. Piotra czy św. Jana na Lateranie, ufundowane przez cesarza Konstantina, albo wskazać Hagia Sophia w Konstantynopolu, jaką wzniesiono z rozkazu Justyniana i ozdobiono arcydziełami sztuki bizantyjskiej¹.

Drugi Sobór Watykański (1962-1965) pouczył o zbawczym oddziaływaniu świętych znaków. W konstytucji o liturgii głosił: „liturgia sakramentów i sakramentaliów sprawia, że prawie każde wydarzenie życia odpowiednio usposobionych wiernych zostaje uświęcone przez łaskę, wypływającą z

paschalnego misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Chrystusa, z którego czerpią swoją moc wszystkie sakramenty i sakramentalia, w ten sposób niemal każde godziwe użycie rzeczy materialnych może zostać skierowane do uświęcenia człowieka i uwielbienia Boga”².

Święty obraz stanowi niezbywalny element tradycji i kultury chrześcijańskiej wiary, która potrzebuje w oczywisty sposób ekspresji, czyli materialnego sposobu wyrażania. Święty obraz jest dziedzictwem nie tylko duchowości Kościołów Wschodnich, ale całego chrześcijaństwa. Stąd ikona jest znakiem jedności i ekumenicznego zbliżenia, bo w niej wszyscy wyznawcy Chrystusa są jedno w Duchu Bożym. Wobec niej wyznawcy Jezusa odkrywają nie tylko własną tożsamość wyznawczą, lecz także jedność starożytnego Kościoła. Rozumienie ikony nie uległo zmianie mimo politycznych, kulturowych i doktrynalnych różnic między Wschodem a Zachodem. Przed ikoną modlą się również katolicy i protestanci. A nawet ostatnio coraz więcej uwagi poświęcają jej ludzie zagubieni w społeczeństwie sekularyzacyjnym. W wielu przestrzeniach życia ludzkiego zeświecczenie doprowadziło do duchowej ruiny i pustki. Ludzie epoki globalizacji – także i niechrześcijanie – sięgają po święty obraz. Czynią to nie tylko ze względów estetycznych, aby upiększyć swoje mieszkania. Czują w sercu głód transcendencji. Ikona staje się dla nich

oknem do nieba. Można więc powiedzieć, że święty obraz niesie ze sobą nie tylko jedność dla podzielonego chrześcijaństwa, ale także wymiary sakralne dla ponowoczesnego społeczeństwa laickiego. A przecież każdy człowiek już ze swej natury potrzebuje religijności.

II. Dlaczego czcić święte obrazy?

Zatrzymanie się przy tych świętych znakach będzie z czasem prowadzić do słusznego pytania: dlaczego czcić święte obrazy? Gdzie znajduje się uzasadnienie dla takiego postępowania? Odpowiedzialna afirmacja ikony jako materialnego znaku duchowości chrześcijańskiej doprowadzi nas do zastanowienia się nad teologicznymi podstawami jej czci. Gdzie znajduje się doktrynalne uzasadnienie czci świętego obrazu? Te pytania są potrzebne, gdyż wynikają z wątpliwości, jakie legły u podstaw średniowiecznych polemik i zagorzałych sporów ikonoklastycznych. Ponadto wypływają z samego źródła, czyli z Pisma Świętego, gdzie znajdujemy wprost zakaz czynienia jakiegokolwiek obrazu Boga. Księga Wyjścia uczy nas: „Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko” (Wj 20, 4). Ponieważ w tamtych czasach obrazy i rzeźby wykonywano wyłącznie w celach kultycznych, jak w przypadku posągów cezara, które są świadectwem boskiej czci, jaką miał odbierać. Przykazanie to chroniło i strzegło kultu jedyne Boga Jahwe. Z drugiej strony mamy w Biblii przykłady – jak np. sporządzenie figur cherubów przy arce czy wykonanie węża miedzianego (por. Lb 21, 8) – świadczące o wykonywaniu rzeźb i obrazów.

Proces rozwoju chrześcijańskiej sztuki, będący przymierzem Ewangelii i sztuki, był długi i trudny. Nie brakowało w nim momentów trudnych. Wokół tematyki graficznego przedstawiania chrześcijańskiego misterium – Bóg stał się człowiekiem (Deus incarnatus est) – toczył się już od pierwszych wieków zaciekły spór, który przeszedł do historii

pod nazwą „walk obrazoburczych”. Święte wizerunki, rozpowszechnione już w praktyce kultowej ludu Bożego, stały się przedmiotem gwałtownej kontestacji. Sobór obradujący w Nicei w 787 r., uznał dopuszczalność tych wizerunków i ich kultu, był wydarzeniem historycznym nie tylko dla wiary, ale także dla samej kultury. Decydującym argumentem, jakim posłużyli się biskupi, aby rozstrzygnąć spór, było misterium inkarnacji. Skoro Syn Boży wszedł w ziemski świat widzialnej i percepowalnej rzeczywistości, czyniąc ze swego człowieczeństwa pomost między sferą widzialną a niewidzialną, to wolno uznać, że Jego Bóstwo ma być też graficznie przedstawiane. Bóg w Jezusie Chrystusie tak się uobecnił, aby być zmysłowo postrzegalnym³.

Dlatego najgłębszym uzasadnieniem czci świętych obrazów jest wyjście poza teren judaizmu i odkrycie istoty chrześcijaństwa, gdzie centrum jest tajemnica Wcielenia Syna Bożego. W tekstach Nowego Testamentu czytamy, że Chrystus „jest obrazem Boga niewidzialnego, pierworodnym wszelkiego stworzenia” (Kol 1,15). Oznacza to, że każda ikona, czy z wyobrażeniem Matki Bożej czy świętego, jest zawsze ikoną chrystocentryczną. Jest ona bowiem skierowana ku obrazowi wcielonemu Syna Bożego – Jezusa Chrystusa, którego zarówno Bogurodzica jako Matka Boga (Theotokos), dzięki dziewiczemu zrodzeniu Syna Bożego, jak i święci poprzez wiarę w Zbawiciela stali się Jego zwierciadłem (obrazem). W języku greckim słowo eikon oznacza ikona, obraz. Dlatego pierwowzorem każdej ikony jest Słowo wcielone, a jest Nim Jezus Chrystus, odwieczny Syn Boży, który przyjął ludzkie ciało, nie przestając być Bogiem i jednocześnie stając się widzialnym obrazem niewidzialnego Boga. Dlatego świętych obrazów nie można interpretować starotestamentalnie, lecz w świetle objawienia chrystocentrycznego.

Na temat kultu świętych obrazów wypowiedział się Sobór Nicejski II (787

r.), potępiając ikonoklazm. Zdefiniował on i potwierdził kult ikony. W orzeczeniach tego soboru czytamy: „orzekamy z całą dokładnością i troską o wiarę, że przedmiotem kultu powinny być nie tylko wizerunki drogocennego i ożywiającego Krzyża, lecz tak samo czcigodne i święte obrazy malowane, ułożone w mozaikę lub wykonane innym sposobem, które umieszcza się ze czcią w świętych kościołach Bożych, na naczyniach liturgicznych i na szatach, na ścianach czy na desce, w domach czy przy drogach. Im częściej wierni będą patrzeć na ich obrazowe przedstawienia, tym bardziej, oglądając je będą się zachęcać do wspominania i miłowania pierwowzorów, do oddawania im czci i pokłonu” (nr 14-15).

III. Święty obraz łączący niebo i ziemię

Ikona bazująca na tajemnicy Wcielenia wprowadza człowieka w samo serce chrześcijaństwa, którym jest Jezus Chrystus. Ikony należy czcić, gdyż – nie tylko uczą nas poprzez swoje piękno i walory estetyczne – nade wszystko odsłaniają świat nadprzyrodzony. Nie wolno zapominać, że oprócz swojego wymiaru chrystologicznego zawarty jest w nich wymiar antropologiczny. W nich spotyka się bóstwo i człowieczeństwo w osobie Syna Człowieczego. W Ewangelii św. Jana czytamy: „Ducha Bożego rozpoznaje się w ten sposób: Wszelki Duch, który przyznaje, że Jezus jest Chrystusem i że przyszedł w ciele, jest z Boga” (J 4, 2). Autor natchniony podpowiada, że Jezus był zarówno Synem Bożym i w Swej istocie Bogiem. Ale Jezus był także Synem Człowieczym, gdyż w Swej istocie był człowiekiem. Wyrażenie „Syn Człowieczy” wskazuje, że Jezus był tak Mesjaszem jak i człowiekiem: „jedna osoba w dwóch naturach”. Ikona nie tylko uczy prawdy teologicznej, ale pomaga odkryć człowiekowi jego własną tożsamość, piękno i powołanie.

Nie bez znaczenia jest też fakt estetycznych odniesień, jakie wywołuje kontemplacja ikony. Tak mało w naszych codziennym życiu piękna. A

tym bardziej jest to ważne, że mamy tu do czynienia z pięknem, które zbawia.

W swojej książce „Duch liturgii” kard. J. Ratzinger (późniejszy Benedykt XVI), analizując zagadnienie obrazów, a zwłaszcza związków sztuki z liturgią, przedłożył pięć zasad:

1. Całkowity brak obrazów godzi w tajemnicę Wcielenia i nie daje się nią pogodzić. Bóg wkroczył w nasz świat zmysłów. Obrazy piękna, w których uwidacznia się tajemnica niewidzialnego Boga, przynależą do chrześcijańskiego kultu;

2. Obrazy przedstawiające historię zbawienia, począwszy od stworzenia aż po zmartwychwstanie i paruzję odnajdują swoją treść w sztuce sakralnej. Dzięki niej obrazy biblijne oraz dzieje świętych, które są rozwinięciem historii Jezusa Chrystusa, są dla nas bliższe i umacniają w wierze;

3. Obrazy, ukazujące wspólną historię Boga i ludzi, nie tylko ukazują wydarzenia z przeszłości, lecz ujawniają wewnętrzną jedność Bożego działania. Historia staje się sakramentem w Chrystusie, który jest Ukrzyżowany, ale i Zmartwychwstały. Obraz Chrystusa jako obraz, którego centrum stanowi Pascha, zawsze jest ikoną Eucharystii, to znaczy, wskazuje na sakramentalną obecność tajemnicy paschalnej;

4. Obrazy Chrystusa i świętych nie są fotografiami. Święte obrazy budzą wewnętrzne, duchowe zmysły i uczą nowego spojrzenia, które w widzialnym dostrzega to, co niewidzialne. Sakralność obrazu polega na tym, że obraz wynika z wewnętrznego oglądu i do niego prowadzi; jest owocem wewnętrznej kontemplacji wierzącego, który spotyka nową rzeczywistość Zmartwychwstałego;

5. Kościół Zachodni nie musi rezygnować ze swojej specyfiki, którą kształtuje od XIII w. Należy jednak przeprowadzić rzeczywistą recepcję uchwał Drugiego Soboru Nicejskiego i przestrzegać podstawowe zasady teologii obrazu tam wypracowane, albowiem

w sztuce sakralnej nie może istnieć dowolność. Bez wiary nie będzie istnieć sztuka odpowiadająca liturgii. Sztuki nie można produkować, gdyż jest ona darem, darem nowego spojrzenia⁴.

IV. Piękno ikony zachęca do transcendencji

Jednym z wyraźnych wpływów judaizmu na chrześcijaństwo jest dość duża powściągliwość czynienia podobizny Boga. Wielu naśladowców Jezusa z Nazaretu zadaje sobie niejednokrotnie pytanie o prawomocność kultu obrazu Boga, skoro On wyraźnie w pierwszych księgach Pisma Świętego zakazał czynienia swojej podobizny. Prawo Starego Testamentu zawierało jednoznaczny zakaz przedstawiania niewidzialnego i niewyraźnego Boga przy pomocy „posągu rzeźbionego lub z lanego metalu” (por. Pwt 27, 15), ponieważ Bóg przerasta wszelkie wizerunki materialne: „Jestem, który jestem” (Wj 3, 14). Zapominają, że chrześcijaństwo nie odrzucając Starego Testamentu, koncentruje się przede wszystkim na treściach Nowego Testamentu.

Bóg chrześcijan nie tylko tym się różni od wyobrażenia Jahwe w judaizmie, ale że jest Trójjedynym Bogiem, czyli objawił się w trzech osobach o tej samej naturze. Następną różnicę dostrzegamy w wydarzeniu wcielenia, czyli odwieczny Syn Boży przyjął ludzką naturę i jednocześnie nie przestał być Bogiem. Potwierdza to list do Filipian: „Chrystus Jezus istniejąc w postaci Bożej, nie skorzystał ze sposobności, aby na równi być z Bogiem, lecz ogołocił samego siebie, przyjąwszy postać sługi, stawszy się podobnym do ludzi. A w zewnętrznym przejawie, uznany za człowieka, uniżył samego siebie, stawszy się posłusznym aż do śmierci – i to śmierci krzyżowej. Dlatego też Bóg Go nad wszystko wywyższył i darował Mu imię ponad wszelkie imię, aby na imię Jezusa zgięło się każde kolano istot niebieskich i ziemskich i podziemnych. I aby wszelki język wyznał, że Jezus Chrystus jest PANEM – ku chwale Boga Ojca” (Flp 2, 6-11).

Aby trafnie przemówić po ludzku do człowieka Bóg stał się zatem człowiekiem. Boska duchowość wypowiedziała się w materialności ludzkiej. Objawienie Boże w Jezusie z Nazaretu okazało się niesłyszana promocją ludzkiej cielesności i wywyższeniem tejże natury. Dlatego czyniąc święte obrazy, odzwierciedlamy widzialną stronę Boga. Stajemy w zachwycie wobec człowieczeństwa, które stało się nośnikiem Bóstwa. Chrześcijański kult świętych obrazów jest wciąż oddawaną nie materialnemu wizerunkowi, ale Boskiej Osobie którą on przedstawia. Ikona nie jest czczona dla niej samej, ale odsyła do rzeczywistości, którą przedstawia. Wielki poeta polski Cyprian Norwid pisał:

„Bo piękno na to jest, by zachwycało
Do pracy – praca, by się
zmartwychwstało”.

Święte obrazy mają nie tylko wywoływać w nas estetyczne doznania, ale w transcendentnym odniesieniu łączyć z wszechogarniającą miłością, która w ludzkiej osobowej postaci – w tajemnicy krzyża i zmartwychwstania – otworzyła nam nowe wymiary bytowania. Nie chodzi więc o pasywny ogląd dzieła sztuki czy o bierną egzystencję, ale o świadome przeżywanie codzienności naznaczonej obecnością świętego obrazu, codzienności której kres będzie początkiem niesłyszanie pięknej nowości i zaskakującej pełni.

Przypisy:

¹Por. Jan Paweł II, *List do artystów*, Watykan 1999, nr 7.

²Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium*, w: *Sobór Watykański II, Konstytucje, Dekrety, Deklaracje*, Poznań (2) 1967, s. 25-99, nr 61.

³Por. Jan Paweł II, *List do artystów*, nr 7.

⁴Por. tenże, *Duch liturgii*, Poznań 2002, s. 119-122. Trudno i tutaj nie powtórzyć tego samego zarzutu, który już powyżej został skierowany w stronę Kongregacji ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów. Szkoda, że ta znakomita książka Ratzingera została opublikowana z tak wielkim opóźnieniem.

JURATA BOGNA SERAFINSKA



MISTRZ I MAŁGORZATA PRZESTRZEŃ I CZAS W POWIEŚCI MICHAŁA BUŁHAKOWA

Pomysł powieści powstał w grudniu 1928 roku, ale autorowi nie udało się doprowadzić za życia do jej wydania. Przez kilkanaście lat¹ pracował nad dziełem, stale je przredagowywał, niszczył poprzednie wersje, zmieniał tytuły, doprecyzowywał czas akcji, dopisywał nowe sceny.

Znane były różne wersje powieści i różne jej tytuły, jak: *Czarny mag*, *Kopyto inżyniera*, *Żongler z kopytem*, *Syn Wieliara*, *Gościnne występy*. Dowiedziawszy się, że władze zakazały wystawienia jego utworu *Zmowa świętoszków*, Bułhakow zniszczył w marcu 1930 roku pierwszą redakcję *Mistrza i Małgorzaty*, o czym napisał do władz². Ponownie zaczął pracować nad powieścią w roku 1931 i wtedy pojawiła się postać Małgorzaty, której pierwowzorem była trzecia żona pisarza Jelena Siergiejewna z domu Niurenberg³, która poznała Bułhakowa w zapusty 1929 roku i w 1932 roku rozwiódła się dla niego ze swoim drugim mężem Jewgienijem Szyłowskim.

We wrześniu 1933 pisarz czytał pierwsze rozdziały powieści w mieszkaniu Nikołaja Lamina. W styczniu 1934 wrócił po przerwie do pracy nad dziełem. W lipcu 1934 zaczął przeredagowywać powieść i pracował nad nową redakcją do września 1934 roku. W październiku 1934 roku ukończył pierwszą wersję powieści (37 rozdziałów). W październiku 1935

roku założył zeszyt z uzupełnieniami, które kompletował jeszcze w lecie 1936r. W październiku 1937 roku zaczął pisać kolejną, szóstą już wersję powieści i pracował nad nią również zimą i wiosną 1938r. Kolejne poprawki podyktował żonie w październiku 1939 i w lutym 1940 roku.

Bułhakow zmarł nie doczekawszy się publikacji powieści. Pierwsza publikacja *Mistrza i Małgorzaty* miała miejsce dopiero w 1967 roku w miesięczniku „Moskwa” nr 11/ 1966 – nr 1/1967.

PRZESTRZEŃ I CZAS

W najwcześniejszych wariantach powieści *Mistrz i Małgorzata* sceny moskiewskie i jerozolimskie dzieją się w tych samych czerwcowych dniach w czasie prawosławnego Wielkiego Tygodnia⁴. Jednakże miesiąc Nisan w kalendarzu juliańskim nigdy nie odpowiadał czerwcowi. W wersji *Mistrza i Małgorzaty* z 1933 roku Bułhakow zmienił czerwiec na maj. W majowy środy wieczór Wolant i jego świta przybywają do Moskwy. W XX wieku środa wielkiego tygodnia przypadała w maju tylko w 1918 albo 1929 roku zgodnie z kalendarzem gregoriańskim przyjętym w Rosji w 1918 roku. Ale w 1918 r. panował czas komunizmu wojennego i nie było wtedy na przykład opisanych w powieści czerwonych. Akcja moskiewskich wydarzeń



Iwan Kulig, *Mistrz i Małgorzata*



Św. Augustyn na obrazie późnogotyckiego malarza,



ALBRECHT DURER *Jeźdźcy Apokalipsy*



ALBRECHT DURER, *Rycerz, Śmierć i Diabeł*, 1513

toczy się więc u schyłku epoki NEP-u⁵ w 1929 roku, kiedy prawosławna Pascha przypadała 5 maja (22 kwietnia starego stylu). Stalin nazwał ten rok, rokiem wielkiego przełomu, albowiem miał wtedy nastąpić koniec NEP-u, kolektywizacja i uprzemysłowienie kraju. Wtedy też zabroniono wystawiania sztuk Bułhakowa.⁶

Wydarzenia jerozolimskie, tak samo jak moskiewskie, obejmują cztery dni Wielkiego Tygodnia od środy do soboty. Akcja tych wydarzeń w powieści Mistrza o Piłacie, która jest powieścią w powieści, toczy się w ciągu jednego dnia. W redakcji *Mistrza i Małgorzaty* z 1929 roku, czas który upłynął od sądu nad Jeszua Ha-Nocri do pojawienia się w Moskwie Wolanda ze świtą i wydobycia Mistrza z kliniki psychiatrycznej był dokładnie określony. Jeszua rzekł do Piłata – minie tysiąc dziewięćset lat zanim wyjaśni się ile oni nakłamali zapisując moje słowa⁷. W wersji ostatecznej powieści czas ten jest określony mniej dokładnie, Bułhakow nie precyzuje daty i pisze o czasie równym prawie dwóm tysiącom lat⁸.

Przestrzenie trzech światów *Mistrza i Małgorzaty* – dawny świat jerozolimski, wieczne zaświatały i współczesny świat moskiewski łączą się, ale mają własne wymiary czasu. W zaświatach czas jest wieczny i niezmienny, tak jak północ⁹, która ciągle trwa na balu u szatana. W świecie jerozolimskim panuje czas przeszły, a w moskiewskim teraźniejszy. W zakończeniu *Mistrza i Małgorzaty* w paschalną noc poprzedzającą niedzielę sceny moskiewskie łączą się z jerozolimskimi¹⁰. Jest to więc jednocześnie 5 maja (22 kwietnia) 1929 roku i 16 Nisana 29 roku. Świat jerozolimski i moskiewski stają się wspólną przestrzenią z tym, że następuje to w zaświatach, którymi włada księżę ciemności Woland. Nasuwają się tu skojarzenia z treściami wykładu o czasoprzestrzenności kosmosu, z którego wynika jedna wspólna struktura czasoprzestrzeni. Bułhakow mógł wykorzystać najnowsze

nowinki naukowe, pisząc swoją powieść kilkanaście lat po opublikowaniu ogólnej teorii względności Einsteina.

W scenie ostatniego lotu powieść o Piłacie zespała się z ewangelią Wolanda. Przebacząc Prokuratorowi, Mistrz kończy jednocześnie dwie powieści – swoją i Szatana. Dystans dziewiętnastu stuleci zostaje zredukowany, dni tygodnia i miesiąca w dawnej Jerozolimie i współczesnej Moskwie są te same.

Struktura czasowo-przestrzenna powieści, jak i koncepcja etyczna, opiera się na troistości, o czym powiem za chwilę więcej, omawiając wpływy filozofa Florenskiego na twórczość Bułhakowa. Bułhakow stworzył w powieści czwarty wymiar czyli świat pozorny. Świat ten zgodnie z założeniami Florenskiego nie jest elementem konstrukcji powieściowej i nie ma odrębnego znaczenia. Pozorny świat to wewnętrzna hipostaza świata moskiewskiego, połączona przestrzennie z Teatrem Varietes i z fatalnym mieszkaniem przy Sadowej. Postaci pozornego świata są uzupełnieniem trójek z pierwszych trzech światów, czyniąc z nich czwórki. Przykłady; Poncjusz Piłat – Woland – Strawiński – dyrektor teatru Rimski. W pozornym świecie (zgodnie z teorią rozprawy Florenskiego *Wielkości Urojone*), bohaterowie dokonują pozornych czynów, te zaś odnoszą pozorne skutki, na przykład konferansjer Żorz Bengalski podobnie jak Michaił Aleksandrowicz Berlioz stracił głowę, lecz jego śmierć jest pozorna. Bułhakow wprowadził również wymiar piąty. W scenach wielkiego balu u szatana spotykamy się z dotyczącym przestrzeni piątym wymiarem¹¹.

Czy nie przypomina nam to trochę dzisiejszych, współczesnych teorii o czasoprzestrzenności kosmosu, związanych z Ogólną Teorią Względności, gdzie spotykamy różne rodzaje przestrzeni i zjawiska takie, jak paralaksa? A przecież wiemy, że żyjemy w przestrzeni trójwymiarowej prawie

Euklidesowej, nawet jeśli nie dokładnie Euklidesowej.

WPLYWY FILOZOFII FLORENCYJSKIEGO I INNE WPLYWY

Troistość świata w *Mistrzu i Małgorzacie* ma związek z poglądami Pawła Aleksandrowicza Florenskiego (1882–1937), rosyjskiego filozofa religii, teologa, matematyka, fizyka i literaturoznawcy, który wykładał historię filozofii na Moskiewskiej Akademii Duchownej w latach 1908–1919; a którego prace (miedzy innymi książka *Wielkości urojone w geometrii*) miały duży wpływ na Bułhakowa. Florenski pisał, że troistość jest najogólniejszą charakterystyką bytu, a liczba trzy występuje jako podstawowa kategoria życia i myślenia i wiązał tę kategorię z chrześcijańską Trójcą. Jako przykłady rangi liczby trzy podawał; trójwymiarowość przestrzeni, trzy kategorie czasu, trzy osoby gramatyczne, fakt, że liczba trzy jest najprostszym wyrazem asymetrii. Opisywał znaczenie nadziemskiej sfery nieba, w której powinny funkcjonować prawa pozornej wielkości przestrzeni.

Troista struktura powieści *Mistrz i Małgorzata* odzwierciedla te idee filozoficzne. U Bułhakowa postacię współczesną i z zaświatów są jakby karykaturami bohaterów świata ewangelicznego. Pozorna przestrzeń jest miejscem przebywania sił ciemności.

Florenski głosił, że wszechświat ma swój początek i koniec, jednak Bułhakow nie poddał się tym poglądom i w *Mistrzu i Małgorzacie* wyraził idee nieskończoności. W scenie ostatniego lotu główni bohaterowie powieści opuszczają Ziemię. Czarna rozpadlina, w której znika diabeł ze swą swiłą, bywa czasem interpretowana jako odpowiednik czarnej dziury w tym znaczeniu, jakie nadaje tym słowom współczesna fizyka. Natomiast wieczny dom Mistrza i Małgorzaty usytuowany został na granicy między niebem a ziemią w miejscu, w którym zbiega się przestrzeń rzeczywista i urojona.

W powieści Bułhakowa odnajdujemy nie tylko wątki biblijne i wpływy Florenskiego, ale również odniesienia do Arystotelesa i Kanta (scena ostatniego lotu w której Mistrz upodabnia się do Kanta). Wreszcie ukochana Mistrza Małgorzata ma swój rzeczywisty pierwowzór w postaci żony pisarza Jeleny, jednak na płaszczyźnie literackiej postać ta jest spokrewniona z Małgorzatą z *Fausta* Goethego, a także z licznymi królowymi noszącymi imię Małgorzata. Również imię Wolanda zostało zapożyczone ze sceny *Nocy Walpurgii* Goethego, a postać Wolanda kojarzy się z faustowskim Mefistofelem.

REKOPISY NIE PŁONĄ

Powieść Bułhakowa zawiera wiele wyrażen, które weszły na stałe do języka literackiego. Jednym z nich jest wyrażenie „rękopisy nie płoną”. Te słowa Wolanda i wskrzeszenie „powieści w powieści” to ilustracja łacińskiej sentencji „Verba volant, scripta manent” czyli „słowa ulatują, pisma pozostają”. Imię diabła w *Mistrzu i Małgorzacie* jest przybliżone do słowa wolant i Woland w powieści rzeczywiście ulatuje. Szmer ulatujących słów słychać po scholastycznej tyradzie Behemota o sylogizmach, wygłoszonej podczas gry w szachy z Wolandem.

DOBRO I ZŁO

Problem dobra i zła został wpisany przez Bułhakowa już w motto powieści, gdzie odnajdujemy cytat z Fausta Goethego. Wprawdzie czytając powieść często zdarza się nam uważać postępowanie Wolanda za sprawiedliwe, a czasem nawet za dobre, słuszne i poprawne; jednak nie można zapominać o tym, że uosabia on siły zła i ma największe zło na swoim sumieniu. W dyskusji Szatana z Mateuszem Lewitą argumenty tego pierwszego brzmią przekonująco, zwłaszcza gdy zadaje pytanie o to, na co by się zdało dobro, gdyby nie istniało zło. Słowa Mateusza, który w odpowie-

dzi nazywa Wolanda starym sofistą nie dają nam satysfakcji.

Przed sceną ostatniego lotu Woland wspaniałomyślnie nie pozwala zniszczyć wysłanego za nim myśliwca bojowego i pośpiesznie opuszcza Rosję razem ze swą swiłą. Mówi wtedy o człowieku, który słusznie postępuje, a na jego obliczu maluje się siła i męstwo. Chodzi tu o Józefa Stalina, który według słów Bułhakowa postępował słusznie z punktu widzenia szatana. Te słowa przerażyły słuchaczy, którym Bułhakow czytał rękopis. Ale być może to właśnie było główne przesłanie Bułhakowa – stworzyć wspaniałą powieść, na końcu której zostanie napiętnowane zło. Jednak wydawcy, nawet ci późniejsi, obawiali się wydania powieści z omawianym wyżej fragmentem i konsekwentnie usuwali go w czasie redakcji. Wycięty fragment można po polsku przeczytać obecnie chyba tylko w Leksykonie Borisa Sokołowa.

Przypisy:

1. Boris Sokołow, *Michaił Bułhakow – Leksykon życia i twórczości*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2003., s. 369–383
2. Tamże, s. 213:
3. Tamże, s. 82
4. Tamże, s. 219
5. Encyklopedia Popularna PWN, Wydawnictwo Naukowe PWN, Wydanie trzydzieste szóste, Warszawa 2011., s. 701 Tamże, s. 220
6. Boris Sokołow, *Michaił Bułhakow – Leksykon życia i twórczości*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2003., s. 221
7. Tamże, s. 221
8. Tamże, s. 519, 520:
9. Tamże, s. 379, 399:
10. Tamże, s. 222
11. Tamże, s. 334

ANNA SZKLARSKA

O TEORII PISMA I DEKONSTRUKCJI W FILOZOFII JACQUESA DERRIDY

Niniejszy artykuł będzie miał w założeniu charakter popularyzatorski. Intencją autorki jest przybliżenie i rozjaśnienie kategorii pisma i dekonstrukcji, zajmujących ważne miejsce w refleksji francuskiego myśliciela, który trwale zapisał się w historii dwudziestowiecznej filozofii. Wyjątkowo płodny jako autor¹ choć niezbyt poczytny, z uwagi na specyficzny, hermetyczny język swoich książek, wywołał jednak wśród filozofów i językoznawców intelektualny ferment i trwającą do dziś dyskusję. Już za życia zyskał spory rozgłos i popularność, co jest tym bardziej zdumiewające, iż Jacques Derrida nie bez powodu jest powszechnie uważany za filozofa trudnego, a jego pisma uznaje się za nad wyraz kłopotliwe dla czytelnika, zwłaszcza niewykształconego filozoficznie. Filozofia Derridy nie jest z pewnością systematyczna, nie stanowi skończonego i spójnego systemu założeń oraz wniosków, do których dochodzi się w oparciu o jasne i precyzyjnie wyjaśnione kategorie. Derrida nie konstruuje swej teorii pisma biorąc za punkt wyjścia określony zestaw aksjomatów, jak to na ogół czynią filozofowie. Co więcej, metoda Derridy zasadza się na prowadzeniu własnych, subtelnych analiz i wyrafinowanej, błyskotliwej argumentacji przy stałym nawiązywaniu do myśli innych filozofów. Jego filozofia kształtowana jest w odniesieniu do myśli Nietzschego, Freuda, Husserla, Heideggera i de Saussure'a. Czytelnikowi nie dysponującemu wystarczającym zapleczem erudycyjnym, tj. wiedzą o myślicielach

i koncepcjach, do których odwołuje się Derrida, zrozumienie francuskiego filozofa rzeczywiście przysporzyć może sporo trudności. Nie to jest jednak największą przeszkodą w recepcji jego tekstów. Derridzie zarzuca się przesadnie retoryczny styl i upodobanie do paradoksów, neologizmów oraz gier słownych. Niewątpliwie jego styl przekracza normy tradycyjnej twórczości i wielu wydaje się nieznośny, manieryczny i pełen uduwiania. Autor stawia przed samym czytelnikiem duże wymagania również z uwagi na fakt, że linearny dyskurs w jego pracach jest świadomie łamany i zakłócany, jego teksty są programowo fragmentaryczne. Jak celnie, acz zwięźle podsumowuje Włodzimierz Lorenz, jeden z pierwszych (obok Bogdana Banasiaka) polskich badaczy, który zainteresował się myślą Derridy: „Szuka on innych niż dotąd form dyskursu, demonstruje praktycznie swe teoretyczne tezy.”²

Faktem jest, iż Derrida zrywa z kategorią koherencji, świadomie dekonstruuje pojęcie prawdy. Intencja jest ambitna. „Z punktu widzenia Derridy spójność, logika i czytelność są wymogiem naiwnego sposobu czytania, przeciwko któremu on występuje.”³ Dla postmodernizmu poszukiwanie innej formuły racjonalności i sprzeciw wobec prawdy absolutnej są sprawą zasadniczą, kwestią najwyższej wagi, stąd spotyka się on często z zarzutem irracjonalizmu. Zdaniem samego Derridy dekonstrukcja wprowadza inny

racjonalizm, zmienia pojęcie racjonalizmu, oznacza wkraczanie na ścieżki nowego racjonalizmu. Aczkolwiek należy podkreślić, iż rewolta przeciwko rozumowi dokonuje się w obrębie samego rozumu, który zna strategię i wyznacza reguły gry. Naszym zadaniem jest je przyjąć i zarazem wykazać wyjątki, tym samym zadając cios logosowi - bowiem im więcej wyjątków, tym gorzej dla reguły. Jest to eksperymentatorskie myślenie. Jakże rewolucyjny jest w gruncie rzeczy postulat, by filozof nie krępował się w swym myśleniu prawami logiki, by podjął trud wydobycia się z kolein logiki dwuwartościowej i nie bał się popadać w sprzeczności, wydawać sądy dotąd niedozwolone, bo niezgodne z prawami koherencji. Jest to karkołomny projekt wyrowadzenia naszego myślenia z tradycji platońsko-arystotelesowskiej. Pytanie, jakie należy w tym miejscu postawić (na razie bez rozstrzygnięcia) brzmi: jakie będą tego konsekwencje? Filozof powinien być świadom, iż jest odpowiedzialny za promowane idee. Beztroskie nawoływanie o zmierzchu kategorii prawdy zbierze kiedyś swoje żniwo i będzie miało swoje konsekwencje.

Tymczasem idzie o dokonanie filozoficznego przewrotu w myśleniu, o próbę zaproponowania pewnych nowatorskich zabiegów na polu myślenia. W jednej ze swoich wczesnych książek zatytułowanej: „O gramatologii” Derrida poddaje krytyce myśl antropologa Claude

Levi-Straussa. Głównym wątkiem wspomnianego tekstu, jak się okazuje - centralnym dla całej jego myśli - jest teoria pisma i wspomniana już dekonstrukcja. Jak zauważa Bolesław Andrzejewski: „Celem Derridy jest przezwyciężenie metafizyki znaku zwanej przez niego logocentryzmem”⁴. Dokonuje podmiany tegoż znaku zastępując go „grammem”, samą teorię znaku zaś zastępuje „grammatologią”. Tradycyjna, klasyczna koncepcja reprezentacji, w przypadku której występuje podział na znak i przedmiot przezeń oznaczany - zostaje zakwestionowana i odrzucona. W swoim projekcie grammatologii Derrida stara się uczynić ze znaku jedyną rzeczywistość, ponieważ znak jego zdaniem nie mówi o niczym innym poza samym sobą. Nie mówi o niczym oznaczanym. Dekonstrukcja pojęcia znaku to zerwanie z semantyką. W miejsce semantyki (i metafizyki) pojawia się gra znaczeń, swobodny proces znaczeń, oderwany i niezależny od rzeczy. Kolejnym ważnym pojęciem ukutym przez Derridę jest *l'écriture* tzn. pisanie. Oznacza ono również wymazywanie, ścieranie poprzedniego, wcześniejszego pisania, ponieważ żadne wyrażenie nie ma trwałego sensu. Ten jest różnicowany, kiedy negujemy sens danego wyjściowego wyrażenia. Tekst jest niczym labirynt, którego reguł nie znamy, musimy je dopiero wytworzyć i w tym kontekście zasadne jest przywołanie słynnego stwierdzenia Derridy: „Czytanie jest więc pisaniem”. Tekst nie jest „zamknięty”, nie jest rzeczą, daną, gotową, ostateczną, o zamkniętej i niezmienniej strukturze (jak przedmioty fizykalne); jest natomiast momentem w procesie różnicowania sensu. Dekonstrukcja tekstu to wydobywanie z niego tego, co ukryte, a raczej - wkładanie weni sensu na nowo. Jest pracą konstruktywną, pozytywną, strategią interpretacyjną, analizą, z pewnością nie powinna być mylona i kojarzona z destrukcją. Zgodnie z założeniami samego Derridy - jest swobodną grą, w której rezygnujemy z oceniania, nie stawiamy się w pozycji arbitra, który chciałby orzekać o trafności czy słuszności odczytania. Jednakże fakt, iż ta interpretacja uwalnia się od

zewewnętrznych reguł i wartościowań i że jest otwarta na wszystko nie oznacza wcale, że możemy uznać, iż dekonstrukcja jest radosną zabawą. Jest przedsięwzięciem poważnym i odpowiedzialnym. Aczkolwiek stanowi aktywność bardziej artystyczną niż naukowo-badawczą. Nie można jej się nauczyć, nie jest metodą, która działa zgodnie z jakimiś technikami i regułami postępowania. Każdorazowo cechuje ją świeżość, bowiem dekonstrukcja jest zawsze jednorazowa i przeprowadzana na nowo. Derrida stara się dystansować wobec wszelkich prób przeistaczania dekonstrukcji w zbiór reguł interpretacyjnych. Dekonstrukcja dotyczy tekstu. Tekst zaś to nie jest coś, czego rdzeniem jest gramatyka i logika. Co więcej - jeżeli chcemy mówić o tekście, trzeba wyjść poza książkę. Postmoderniści uznawali, że rzeczywistość jest nam dostępna poprzez kulturę, poprzez język, nie jest dostępna w sposób bezpośredni, stąd wszystko jest tekstem. Derrida występuje przeciwko logocentryzmowi i regułom formalnych związków, jakie ten narzuca. Mają one zostać przezwyciężone poprzez rozpraszenie. W dekonstrukcji w punkcie wyjścia podajemy krytyce interpretację dominującą, a potem poszukujemy innej, alternatywnej. Podstawą samego procesu jest przekonanie o możliwości wyrażenia innego rodzaju rozumienia. Jednym z zasadniczych celów jest rozmycie i podważenie głównych opozycji logicznych w tekście. Jak zauważa Lorenz: „Derrida próbuje uwolnić filozofię od jej związku z logosem, atakuje samą ideę logosu.”⁵ Zdaniem Derridy sens istnieje tylko w ramach języka, a to, co zapoczątkowuje wszelkie znaczenie, jest warunkiem tworzenia pojęć, warunkiem znaczenia, który nazywa - „różnią”. Jaki jest status różni? „Jeśli różnia stanowi warunek tego, by coś mogło być obecne, to z zasady sama nie może być żadnym obecnym bytem, nie istnieje i nie można nawet o niej powiedzieć, że jest (...). Nie zalicza się do żadnej kategorii bytów, ani obecnych, ani nieobecnych. Trudno ją nawet określić jako tajemnicę, gdyż sugerowałoby to jej status w duchu teologii negatywnej.”

Różnia jest nawet bardziej pierwotna od Heideggerowskiej różnicy pomiędzy bytem a byciem i umożliwia właśnie pomyślenie ich różnicy.⁶ Odwołując się do słów samego Derridy: „Bycie miało zawsze pewien sens, dawało się pomyśleć i powiedzieć tylko w związku ze swym skryciem się w bytach. Różnia natomiast nie ma żadnego sensu, nie daje się już uchwycić poprzez epokowość bycia (...) Znajduje się poza naszym logosem”⁷. To wyjście poza logos, centralny dla tradycji Zachodu i stanowiący dlań niezaprzeczalny autorytet, jest swoistą radykalizacją intuicji Heideggera, któremu sam Derrida wiele zawdzięcza. „Derrida przejmuje od niemieckiego filozofa samo antymetafizyczne nastawienie, jest więc on bezsprzecznie spadkobiercą myśli Heideggera.”⁸

W przekonaniu swoich pomysłodawców i teoretyków dekonstrukcja nie ma nic wspólnego z nihilizmem, lecz jest apoteozą swobody i dowolności zestawiania obok siebie różnych tekstów i sensów. W ten właśnie sposób przekracza ona metafizykę, odcina się od poszukiwania obecności jedyne go sensu i podstawy. Jej twórcy i popularyzatorzy twierdzą, iż nie jest ona ani destrukcją ani konstrukcją. „Najbliższym skojarzeniem językowym, semantycznym dla słowa dekonstrukcja jest słowo „analiza”, która etymologicznie znaczy: zrobić coś ponownie”. Z dekonstrukcją wiążą się bardzo dawne interpretacyjne koncepty i tropy. Zdaniem Derridy dekonstrukcja w historii filozofii występowała już m.in. u Platona. Należy także wyjaśnić dlaczego dekonstrukcja nie powinna być w prosty sposób utożsamiana z hermeneutyką? Ponieważ hermeneutyka opiera się na metodzie i założeniu, że tekst zawiera już w sobie jakąś prawdę, natomiast akt interpretacji w rodzaju dekonstrukcji nie jest bynajmniej prostym wydobywaniem na jaw ukrytej prawdy, „dogrzebaniem się” do sensu, lecz jest jednocześnie i przede wszystkim transformacją tegoż sensu. Interpretowanie w tym duchu to tutaj dużo radykalniejsze i dalekosiężne przedsięwzięcie niż samo objawianie, odsłanianie .

Derrida kwestionuje charakterystyczne dla Zachodniej myśli filozoficznej przypisywanie mowie nadrzędnej wobec pisma funkcji. Zdaniem Derridy błąd tradycji europejskiej polega na tym, że pisanie jest traktowane jako spisywanie przekazu mówionego. Pismo zwykle traktowane jest z pobłażliwością, samą mowę zaś uważa się za wyznacznik rozumu i racjonalności. „Przyjmuje się, że głos jest bliższy wewnętrznej „prawdy” na temat ludzkiej świadomości, a pismo uważa się za wtórną formę wyrazu, uzupełniającego wokalną ekspresję (...). Mowa stanowi gwarancję przytomności i autentyczności wypowiedzi; pismo symbolizuje nieobecność i sztuczność wyrazu”¹⁰. Derrida z całą stanowczością podważa takie deprecjonowanie pisma, a związana z nim postawa jest właśnie znamieną dla ostro krytykowanego przez francuskiego filozofa logocentryzmu. Derrida był bardzo nieufny wobec kantyzmu i stanowisk mu pokrewnych, wobec platońskiej metafizyki obecności rozumianej jako ograniczenie sensu bycia do obszaru obecności. „Charakterystyczne dla kantowskiej tradycji jest to, że neguje się w niej twierdzenie, że filozofia winna być napisana (...) W projekcie kantowskim filozofia oznacza rodzaj wiary: wiary w idee jasne i wyraźne, w pojęcia do tego stopnia wypolerowane, że wszelkie konteksty naruszają tylko ich nieskazitelną powłokę, wreszcie w znaki o tak wyostrzonych ekstensjach, że bezlitośnie ucinają wszelkie próby użycia ich w sensie dwuznacznym. Derrida, tak jak L. Wittgenstein, nie wierzy w tego rodzaju projekt filozoficzny. Pisanie nie jest faktem przygodnym, choćby dlatego, że zawsze prowadzi ku obfitszemu pisanii, a nie do jakiejś Wiedzy Absolutnej”¹¹ czy prawdy ostatecznej.

Jak już wspomniano, w „De la grammatologie” Derrida analizuje stanowiska myślicieli reprezentujących różne okresy tradycji logocentrycznej, szczególnie dużo miejsca poświęcając twórcom współczesnej lingwistyki Ferdinandowi de Saussure. Zdaniem tego ostatniego język stanowi system, w którym poprzez relacje między elementami ujawniają się znaczenia. Pojedyncze słowo nabiera sensu dzięki

różnicom, jakie je dzielą fonetycznie i pojęciowo od innych wyrażen – tak więc znaczenie jest rezultatem różnicowania. Wiele uwagi Derrida poświęca również Jeanowi Jacquesowi Rousseau, a także antropologowi strukturalnemu Claude Levi-Straussowi, według którego s p o ł e c z n e z w y c z a j e i instytucje badane przez antropologów mogą być uważane za język wyższego rzędu i traktowane w ten sam sposób, w jaki bada się język. Derrida przedstawia poglądy Levi-Straussa na temat historycznej funkcji pisma i jego roli w społecznych i kulturowych przemianach. Zdaniem Levi-Straussa od stuleci pismo było przede wszystkim przywilejem władzy i tak jest do dziś. Co więcej – w neolicie, jednej z najbardziej twórczych i przełomowych dla historii naszego gatunku epok, pismo było nieznaną. Okres między wynalezieniem pisma i rozwojem nauki w XIX w. był czasem intelektualnej „stagnacji”, a zatem sam wynalazek wcale nie przyczynił się do wzrostu poziomu wiedzy. Zdaniem Levi-Straussa można postawić tezę, iż nie było to wydarzenie tak przełomowe, jak mogłoby się wydawać. Levi-Strauss zwraca również uwagę na fakt, iż jedynym niekwestionowanym historycznym korelatem pojawienia się pisma było powstanie miast i społeczeństw, w których występowało wyraźne zróżnicowanie na kasty i klasy społeczne. Stąd uprawniony wydaje mu się wniosek, iż podstawową funkcją pisma było zniewolenie i podporządkowanie sobie analfabetów przez grupę uprzywilejowaną i mającą większe wpływy w hierarchii społecznej. Levi-Strauss podkreśla również swoistą zależność między upowszechnieniem się umiejętności pisanie w społeczeństwach europejskich a jednoczesnym rozszerzeniem funkcji kontrolnych państwa (jak np. wprowadzenie powszechnej służby wojskowej). W opinii Levi-Straussa pojawienie się pisma prowadzi w nieunikniony sposób do zepsucia autentycznych relacji międzyludzkich. Jednakże Derrida bardzo krytycznie odniósł się do wysuniętych przez strukturalistę tez i próbował wszystkie je podważyć. Nie jest tak

bynajmniej, jak przekonywał Levi-Strauss, że zasadniczą funkcją pisma jest wzmacnianie zniewolenia przez władzę, a nie bezinteresowne poznanie. Derrida nie ma wątpliwości, że pismo jest nieodzownym warunkiem powstania nauki i postępu. Uważa, że interpretacja Levi-Straussa, a zwłaszcza ta jego teza, kiedy to antropolog odwołuje się do rewolucji neolitycznej, może brzmieć przekonująco jedynie przy całkowitym pominięciu wartości prawdy i pod warunkiem, iż zrezygnujemy z przypisania temu stwierdzeniu naukowego charakteru, ma ono bowiem tylko pozory naukowości. Derrida wyjaśnia to następująco: „Gdy współczesny antropolog mówi, że epoka neolitu, której przypisuje się stworzenie głębokich struktur wspierających nasze dzisiejsze życie, nie znała pisma, używa niebezpiecznie wąskiego pojęcia pisma. Współczesna antropologia przekazuje nam niezliczone informacje na temat symboli, których używano przed powstaniem alfabetu, na temat rozmaitych systemów zapisywania dźwięków mowy i na temat systemów na pograniczu fonetyzacji.”¹² Z kolei twierdzenie Levi-Straussa, iż od momentu wynalezienia pisma do powstania nauki, rozwój wiedzy był znikomych rozmiarów, Derrida obala wskazując na jego wątpliwą empiryczność. Nie jest to teza ani prawdziwa ani fałszywa – po prostu zawiera nieweryfikowalny postulat. Co oznacza „ilość wiedzy”? Jak można by ją zmierzyć? Zdaniem Derridy nie można głosić, że samo wytworzenie kodu pisemnego było wystarczającym i jedynym warunkiem powstania nauki, aczkolwiek za bezsporny uznaje fakt, że pismo stanowiło konieczny warunek powstania nauki i że bez pisma nauka nie może istnieć. Derrida przyznaje słuszność pomysłowi Levi-Straussa, by odróżnić funkcje społeczną i intelektualną pisma i oddzielić możliwości naukowego postępu od technologii przekazu pisemnych komunikatów. Nie ma też na celu obalenia związku między pismem a stratyfikacją społeczną i wiążącym się z nią wyzyskiem. Uważa jednak, że łatwo tu dojść do rażących uproszczeń i należy być ostrożnym w szarżowaniu podobnymi hipotezami,

gdź wymagają one szczegółowych i specjalistycznych badań. Derrida daje zatem przykład dekonstrukcji teorii pisma zaproponowanej przez Levi-Straussa. Podsumowując - „Derrida w przekonujący sposób ujawnia logiczne nieścisłości i pojęciowe ograniczenia w wywodzie Levi-Straussa. Interesuje go przede wszystkim zamysł ukazania różnicy między mową a pismem w czarno-białym skontrastowaniu, tak jakby mowa zawsze służyła autentycznej i bliskiej komunikacji, a pismo było nienaturalnym, brutalnym nadużyciem mowy.(...)Według Derridy istnieje strukturalne podobieństwo między historycznie oddalonymi od siebie przypadkami Saussure’a, Levi-Straussa i Rousseau. Każdy z nich na swój sposób nie potrafił pogodzić się z pismem, mając je za nieautentyczny i zbyt techniczny dodatek. (...)Derrida kwestionuje założenie Levi-Straussa, że kultura neolityczna nie posiadała systemu pisma, ponieważ to założenie opiera się na szczególnie wąskim rozumieniu pisma, wedle którego jest nim tylko zachodni, alfabetyczny (fonetyczny) system zapisu. Jak podkreśla Derrida jest to tylko jeden z wielu możliwych systemów notacji.(...) Z pewnością Nambikwara nie piszą w ten sam sposób co antropolog używający swego notatnika, tzn. nie posiadają systemu notacji fonetycznej. Jednak zdaniem Derridy Levi-Strauss posuwa się zbyt daleko, gdy uznaje ich za analfabetów.”¹³ Derrida jest przeciwny wszelkim kategoryzacjom. Uważa, iż należy być sceptycznym, jeśli idzie o zaszeregowywanie różnych artefaktów kulturowych (czy społecznych aktywności) charakterystycznych dla innych kultur do grupy zjawisk stricte estetycznych, utylitarnych czy jeszcze innego typu. W przypadku tego rodzaju klasyfikacji wpisane jest duże ryzyko projektowania na obce kultury kategorii i odróżnień samego naukowca (badacza). Zdaniem Derridy rzutowanie kategorii świata zachodniego na zjawiska i instytucje kultur spoza jego obrębu (co wydaje się czynić Levi-Strauss) jest nieporozumieniem i nadużyciem, tak jak kategorię doszukiwanie się fonetycznego pisma. Podobne usilne staranie nazywa –fonocentryzmem. Derrida

sprzeciwia się selektywnemu ograniczaniu pisma do form zapisu używanych przez świat zachodni, do jego wersji alfabetycznej. Teorii pisma Levi-Straussa zarzuca tym samym błąd zakresowy. Uważa, iż należy rozszerzyć ramy odniesień wobec zjawiska nazywanego pismem. Stawia także pytanie: gdzie i kiedy zaczyna się pismo i czy w ogóle o takim „początku” może być mowa. To, co potocznie rozumie się przez pismo - wykracza poza konwencjonalne systemy zapisu, pojawia się na poziomie społecznie dokonywanych ustaleń, sięga głębszej warstwy niż pismo pojmowane empirycznie. Co więcej, jest ono warunkiem możliwości pojawienia się empirycznego pisma w ogóle. Pismo istnieje od zawsze, poszukiwanie jego źródeł jest bezsensowne i ma na celu próbę rozerwania „kontinuum” pisma. Nie istnieje nic takiego jak pierwotny ślad pisma. Zainteresowanie Derridy pismem odzwierciedla szeroką rewolucję, jaka zaszła w nowoczesnej myśli humanistycznej, czego wyrazem jest przeniesienie strukturalistycznego paradygmatu z języka na samo pismo. Termin „język” odnosi się nie tylko do komunikacji werbalnej, ale do każdego złożonego systemu. Wszystko, co ma strukturę taką jak język, może być za język uznawane. Ta zmiana akcentów występuje na polu całej nauki, w biologii molekularnej, genetyce (przykład mogą stanowić zapisy kodu DNA) w informatyce i cybernetyce. Pismo jest ruchem, jest zarazem przechowywaniem zróżnicowań, nie jest substancjalnym przedmiotem obecnym tu i teraz, jest zachowawcze i dynamiczne zarazem. Istotą pisma jest użycie „przemocy” w celu pozostawienia śladów, zróżnicowania. Pismo stanowi kontinuum znaczeń, stale wykracza do nowych form i kontynuacji, zasadza się na współzależności i ciągłości. Koncepcja Derridy jest transcendentna, znosi rozróżnienia nie tylko między mową a pismem, tym co ludzkie i tym co technologiczne, ale również między tym co zasadnicze i tym, co przypadkowe, tym co pierwotne i tym, co wtórne, między obecnością i nieobecnością, na przekór logocentrycznym filozofom obecności,

które wprowadzają rozgraniczenie na intencjonalną jednostkową świadomość i jej zewnętrzne manifestacje. Jak zauważa Bogdan Banasiak: „w świetle dekonstrukcji tradycyjne obiekty pragnień filozofii: *arche, telos* czy prawda jawią się jako historyczne złudzenia, a wszelkie metafizyczne kategorie, rozstrzygnięcia i systemy ulegają rozchwianiu, samo zaś uprawianie filozofii staje się kwestią stylu.”¹⁴ Dekonstrukcja ma więc na celu rozluźnienie sztywnego systemu opozycji, które utrudniają nasze rozumienie świata. Takie przynajmniej jest założenie jej twórców i sympatyków nurtu. Derrida oczywiście jest świadomy, iż wyjście poza własną tradycję filozoficzną i całkowicie niezależne myślenie jest niewykonalne. Jednakże uznaje, że kluczowym jest, abyśmy byli świadomi tego jak niezmiernie łatwo można poddać się pewnym zakresom pojęć, kategoriom i szablonom, popaść w myślowy schematyzm. Jakkolwiek byśmy oceniali sam projekt Derridy i jego konsekwencje na polu kulturowym i w sferze aksjologicznej (krytycy zarzucają mu deprawację wartości prawdy, promocję relatywizmu i subiektywizmu) co do tej ostatniej tezy, przestrzegającej przed myślowym dogmatyzmem, trudno się z nim nie zgodzić.

Bibliografia

1. Adam Aduszkiewicz, „Słownik Filozofii” Wyd. Świat Książki, Warszawa 2004.
2. Bolesław Andrzejewski, „Leksykon filozofii”, Wyd. De Facto, Poznań 2000.
3. Bogdan Banasiak, „Filozofia „końca filozofii”. Dekonstrukcja Jacquesa Derridy”, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1995.
4. Bogdan Banasiak, Hommage a Jacques Derrida, [w:], „Nowa Krytyka” 2004, nr 17.
5. Jacques Derrida, „Pismo avant la lettre”, przeł. Bogdan Banasiak, [w:] „Colloquia Communia”, 1-3 (1998).
6. Jacques Derrida, „Pismo filozofii”, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, P. Pieniążek, wyd. Inter Esse, Kraków 1992.
7. Jacques Derrida, „O gramatologii”, przeł. Bogdan Banasiak, wydawnictwo Oficyna, Łódź 2011.

8. Jacques Derrida, „Marginesy filozofii”, przeł. Adam Dziadek, Janusz Margański i Paweł Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.

9. Jacques Derrida, „Pismo i różnica”, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004.

10. Jacek Gutorow, „Na kresach człowieka. Sześć szkiców o dekonstrukcji.”, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001.

11. Christopher Johnson, „Derrida” przeł. Jacek Hołówka, Wyd. Amber, Warszawa 1997.

12. Włodzimierz Lorenz, „Hegel i Derrida. Filozofia w wersji radykalnej.”, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, W-wa 1994.

13. Tadeusz Rachwał, Tadeusz Sławek „Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy”, Oficyna Literatów „Rój”, Warszawa 1992.

Przypisy:

1. Polski czytelnik może nie być świadom faktu, iż w dorobku Derridy znajduje się przeszło osiemdziesiąt książek. Tylko kilka z nich doczekało się tłumaczenia na język polski.

2. Włodzimierz Lorenz „Hegel i Derrida. Filozofia w wersji radykalnej”, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, W-wa 1994, str.193.

3. Tamże, str. 194.

4. Bolesław Andrzejewski, „Leksykon filozofii”, Wyd. De Facto, Poznań 2000, str.100.

5. Włodzimierz Lorenz „Hegel i Derrida. Filozofia w wersji radykalnej.”, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, W-wa 1994, str. 192.

6. Tamże, str.195.

7. Tamże, str.189.

8. Tamże, str.184.

9. Adam Aduszkiewicz, „Słownik Filozofii”, Wyd. Świat Książki, Warszawa 2004, str.123.

10. Christopher Johnson, „Derrida”, przeł. Jacek Hołówka, Wyd. Amber, Warszawa 1997, str. 11.

11. Adam Aduszkiewicz, „Słownik Filozofii” Wyd. Świat Książki, Warszawa 2004, str. 130.

12. Jacques Derrida, „Pismo avant la lettre”, przeł. Bogdan Banasiak, „Colloquia Communia”, 1-3 (1998), str. 278.

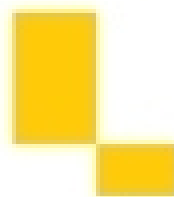
13. Christopher Johnson, „Derrida” przeł. Jacek Hołówka, Wyd. Amber, Warszawa 1997, str. 33, 35 i 36.

14. Bogdan Banasiak, *Hommage a Jacques Derrida*, [w:] „Nowa Krytyka” 2004, nr 17, s. 12.



Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie 1818

Wydział Form Przemysłowych



1964–2014

Logo Wydziału Form Przemysłowych - wersja jubileuszowa - projekt prof. Wławyśław Pluta



Fragment ekspozycji wystawy kontenerowej Wzornictwo z Krakowa na pl. Szczepańskim w Krakowie, 3.10-3.11. 2014, fot. A. Szwaja



Interakcja uczestników wernisażu wystawy na pl. Szczepańskim, fot. P. Szuba

Wzornictwo z Krakowa

3 października o zachodzie słońca (18.15) odbył się wernisaż wystawy „Wzornictwo z Krakowa”, jednej z kilku wystaw towarzyszących obchodom jubileuszowym 50-lecia Wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie. Otwarcia wystawy dokonał Dziekan WFP prof. Andrzej Ziębliński oraz kurator dr hab. Andrzej Śmiałek. Jednak w otwarciu brali udział wszyscy uczestnicy tego wydarzenia. Głównym momentem wernisażu było odrywanie żółtych karteczek szczelnie zasłaniających przygotowaną ekspozycję. Kartki zawierały informację o wystawie, a na ich rewersach znajdowały się ciekawostki związane ze wzornictwem oraz losy uprawniające do odbioru nagród takich jak albumy („Warsztaty Krakowskie” i „Zaprojektowane”), czasopisma (2+3D), wydawnictwa WFP,



Fragment ekspozycji wystawy kontenerowej Wzornictwo z Krakowa na pl. Szczepańskim w Krakowie, 3.10-3.11. 2014, fot. P. Szuba



czekolady czy zestawy upominkowe ufundowane przez Krakowski Kredens. Wystawa trwająca do dnia 2 listopada 2014 roku prezentowała wybrane prace absolwentów Wydziału Form Przemysłowych. Ekspozowane projekty były dobierane pod kątem ich rynkowego sukcesu, rozpoznawalności czy szczególnej wyjątkowości. Wiele z nich miało przyznane prestiżowe nagrody, takie jak Dobry Wzór czy Red Dot. Wystawę zaprojektował Piotr Hojda, kuratorem był Andrzej Śmiałek, a w skład zespołu organizacyjnego wchodziła Anna Szwaja, Monika Wojtaszek-Dziadusz i Szymon Kiwerski.

Interakcja uczestników wernisażu wystawy na pl. Szczepańskim, fot. P. Szuba



Otwarcie wystawy - kurator dr hab. Andrzej Śmiałek wraz z zespołem realizacyjnym, fot. P. Szuba



Fragment ekspozycji - dziecięcy fotelik ergonomiczny - design Ryszard Poniedziałek, fot. P. Szuba

Cieszymy się z dużego zainteresowania jakie towarzyszyło wystawie oraz pozytywnym opiniom na jej temat.

Więcej o wystawie można znaleźć na stronie:

<http://wzornictwozkrakowa.pl/>

Wystawa „Wzornictwo z Krakowa”, ma swój katalog, w którym znajdują się prace prezentowane na wystawie, informacje dotyczące samej wystawy oraz Wydziału Form Przemysłowych.

Jego cyfrowa wersja dostępna jest na stronie:

<http://wzornictwozkrakowa.pl/>

designers designers

Konferencja „Projektowanie projektantów” mająca miejsce w dniach 23 - 24 października 2014 roku w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie była jednym z ważniejszych elementów obchodów jubileuszu 50-lecia Wydziału Form Przemysłowych, najstarszego w Polsce wydziału kształcącego projektantów wzornictwa.

Została zorganizowana pod auspicjami the International Association of Universities and Colleges of Art, Design and Media CUMULUS, zrzeszającego wyższe szkoły sztuki, designu i mediów z 48 krajów świata, którego członkiem Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki jest od prawie 20 lat.

Mimo jednak tego jubileuszowego charakteru konferencji, cele spotkania były jak najbardziej aktualne – uwaga uczestników koncentrowała się na teraźniejszości i przyszłości edukacji projektowej, widzianej zarówno z perspektywy dydaktyków zaangażowanych w kształcenie jak i przedstawicieli zewnętrznych instytucji współpracujących z wydziałami designu.

Trwająca dwa dni konferencja składała się z czterech sesji: *Wzornictwo – polityka rozwoju kierunku w Polsce*, *Poza produktem – nowe idee designu*, *Wzornictwo w krakowskiej ASP: 50 lat atut czy balast?* oraz *Kształcenie wobec nowych wyzwań współczesnego wzornictwa*.

Oficjalnego otwarcia obrad dokonali; Dziekan Wydziału Form Przemysłowych profesor Andrzej Ziębliński witając licznie przybyłych gości i uczestników konferencji oraz Jego Magnificencja Rektor Akademii Sztuk Pięknych profesor Stanisław Tabisz, wręczając dziekanowi certyfikat Polskiej Komisji Akredytacyjnej z oceną wyróżniająca dla Wydziału. W obecności Wojewody Krakowskiego przewodniczący Sejmiku Małopolskiego Kazimierz Barczyk przekazał życzenia wręczył medal od Marszałka i Sejmiku Małopolski.

W pierwszej sesji *Wzornictwo – polityka rozwoju kierunku w Polsce*, której przewodniczyła profesor Czesława Frejlich – redaktor naczelna kwartalnika 2+3D, wzięli udział prelegenci, których wiedza i doświadczenie zawodowe pozwoliły zobaczyć edukację projektową z perspektywy zewnętrznej, jako istotnego elementu krajowej i europejskiej strategii innowacyjności. Sesję rozpoczął oficjalny przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego profesor Wiktor Jędrzejec – Dyrektor Departamentu Szkolnictwa Artystycznego i Edukacji Kulturalnej, który w zastępstwie zatrzymanej przez obowiązki ministerialne Podsekretarz Stanu dr Moniki Smoleń zaprezentował kierunki rozwoju szkolnictwa projektowego z punktu widzenia władz resortu. Z kolei ekonomiczne spojrzenie na miejsce i rolę wzornictwa we współczesnej gospodarce przedstawił profesor Jerzy Hausner w referacie podkreślającym dynamizujący wpływ tzw. „kapitałów miękkich” na rozwój firm i przedsiębiorstw. Wystąpienie profesora Krzysztofa Jana Kurzydłowskiego - dyrektora Narodowego Centrum Badań i Rozwoju „Szanse wykorzystania potencjału wzornictwa dla zwiększenia innowacyjności gospodarki” ze względu na pilne obowiązki prelegenta, uczestnicy konferencji mogli usłyszeć bezpośrednio z Warszawy za pośrednictwem łącza internetowego. Kolejne wystąpienie przygotowane przez profesora Antoniego Porczaka, członka Komitetu Ewaluacji Jednostek Naukowych Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, dotyczyło problemów finansowania szkolnictwa artystycznego w oparciu o system ocen parametrycznych. Pytania o tożsamość dyscypliny wzornictwo w XXI wieku postawił profesor Jerzy Ginalski – odnosząc się zarówno do poglądów samych projektantów, jak i obrazu dyscypliny w świadomości partnerów zewnętrznych (biznesu, przemysłu, nabywców i użytkowników). Podobne wątki dotyczące poszerzającej się definicji wzornictwa oraz nowych



Powitanie gości i uczestników konferencji przez dziekana WFP prof. Andrzeja Zięblińskiego, przewodniczącego komitetu naukowego, fot. P. Szuba

specjalności projektowych pojawiły się w wystąpieniu wiceprezesa Stowarzyszenia Projektantów Form Przemysłowych profesora Michała Stefanowskiego. Udział Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w procesie kształcenia na poziomie podyplomowym zaprezentował profesor Marek Adamczewski a profesor Mariusz Włodarczyk zakończył pierwszą sesję konferencyjną przedstawieniem idei Akademickiego Centrum Designu w Łodzi zrzeszającego wydziały projektowe ośmiu państwowych uczelni artystycznych. Obradom towarzyszyły liczne spotkania i rozmowy kularowe uczestników, trwające zarówno w przerwach jak i podczas samej sesji.

Kolejna sesja *Poza produktem – nowe idee designu* odbywała się w języku angielskim. Rolę moderatora pełnił Prorektor ASP profesor Piotr Bożyk. Gośćmi sesji byli przedstawiciele zarządu the International Association of Universities

and Colleges of Art, Design and Media CUMULUS: honorowy przewodniczący - profesor Christian Guellerin z l'Ecole de Design Nantes Atlantique oraz profesor Raimo Antero Nikkanen z Aalto University w Helsinkach. W swoich wystąpieniach obaj mówcy określili kierunki rozwoju kształcenia w zakresie wzornictwa w swoich macierzystych uczelniach podkreślając wagę aspektów takich jak interdyscyplinarność, praca zespołowa czy konieczność prowadzenia projektów badawczych. W „pozaziemski” wymiar działań przeniósł słuchaczy, reprezentujący amerykańską Rhode Island School of Design – Michael Lye, koordynator współpracy z NASA, który w swojej prezentacji „Podnoszenie poziomu kreatywności i innowacji poprzez projektowanie dla środowisk ekstremalnych” wskazał jak nowe konteksty warunków zewnętrznych pomagają pobudzać wyobraźnię i innowacyjność studentów.

W sesji II swoje uczelnie zaprezentowali również dziekan Yadira Ornelas z Centro de Estudios Superiores de Diseño Uniwersytetu w Monterrey w Meksyku oraz dr Çağlar Okur z Uniwersytetu Anadolu w Turcji.

Prowokacyjny tytuł sesji III *Wzornictwo w krakowskiej ASP: 50 lat atut czy balast?* stanowić miał pretekst do refleksji przeszłością, teraźniejszością i przyszłością Wydziału Form Przemysłowych, widzianego oczyma historyków designu, projektantów czy wreszcie samych absolwentów. Rolę moderatora pełnił profesor Jan Nuckowski. Honorowymi gośćmi sesji byli: od ponad 25 związany z Wydziałem, profesor David Crowley z Royal College of Art w Londynie, światowej sławy specjalista z zakresie historii wzornictwa krajów Europy Środkowej i Wschodniej oraz profesor Wojciech Wybieralski z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – przyjaciel



Goście konferencji, fot. P. Szuba



Prof. Barbara Suszczyńska-Rapalska, kier. Katedry Przestrzeni i Barwy WFP, fot. P. Szuba



Przed Aulą Akademii gości przyjmowali studenci Wydziału, fot. P. Szuba

Wydziału Form Przemysłowych od prawie 50 lat. Swoje refleksje na temat programu i historii WFP zaprezentowali również dr hab. Andrzej Szczerski oraz prof. ASP Janusz Krupiński. Ważną część sesji stanowiły wystąpienia projektantów, absolwentów WFP, którym przyszło, po opuszczeniu murów szkoły, podjąć pracę w zawodzie w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku oraz w pierwszym i drugim dziesięcioleciu XXI w. Słuchacze mieli okazję zapoznać się z refleksjami i doświadczeniami Krzysztofa Laidlera, Janusza Konaszewskiego, Moniki Wojtaszek-Dziadusz, Renaty Kalarus i Piotra Hojdy. Konfrontacja wyniesionej przez absolwentów ze szkoły wiedzy i umiejętności z oczekiwaniami pracodawców i możliwościami rynku w przeciągu ostatnich 40 lat stanowi najlepszy sprawdzian programu nauczania i kompetencji kadry WFP oraz obraz kondycji zawodu projektanta w Polsce.

Sesja IV *Kształcenie wobec nowych wyzwań współczesnego wzornictwa*, której przewodniczył dr Józef A. Mrozek z warszawskiego Wydziału Wzornictwa stanowiła okazję do prezentacji programów nauczania wprowadzonych w ostatnich latach przez polskie szkoły projektowe. W naszym kraju studia na kierunku „projektowanie wzornictwa” oferuje obecnie około 25 szkół wyższych. Są wśród nich akademie sztuk pięknych i uniwersytety, uczelnie techniczne, humanistyczne, pedagogiczne i zawodowe, szkoły państwowe i prywatne. Duża różnorodność uczelni stwarza możliwość równoległego funkcjonowania odmiennych programów, metod i sposobów kształcenia. Swoje koncepcje „projektowania projektantów” oraz refleksje nad metodami i programem kształcenia zaprezentowali: prof. Jerzy Porębski, prof. ASP. Marek Liskiewicz, prof. UA Katarzyna Laskowska, prof. Barbara Suszczyńska-Rapalska, dr Magda Kochanowska, mgr Agnieszka Jacobson-Cielecka,



Widok ogólny sali obrad - Aula Akademii Sztuk Pięknych, pl. Matejki 13, fot. P. Szuba



Dyrektor Departamentu MKiDN
prof. Wiktor Jędrzejec, fot. P. Szuba

dr Michał Kracik i dr Emil Saryusz-Wolski.

Wypełniony i intensywny program konferencji umożliwił uczestnikom zarówno prezentację różnych programów i metod kształcenia, jak i podjęcie dyskusji na temat kierunków rozwoju edukacji projektowej zarówno w samym środowisku akademickim, jak i w odniesieniu do oczekiwań partnerów zewnętrznych – firm i przedsiębiorstw, władz ministerialnych oraz jednostek i organizacji promujących rozwój innowacyjności. Weryfikacja programów nauczania w kontekście ogólnych przemian cywilizacyjnych i rewolucji technologicznej to warunek niezbędny, aby przyszli absolwenci byli zarówno dobrymi profesjonalistami, jak i ludźmi odpowiedzialnymi, świadomymi znaczenia podejmowanych decyzji projektowych.

Mamy nadzieję, że konferencja „Projektowanie Projektantów” choć w niewielkim stopniu się do tego przyczyni.

opracowała

dr Agata Kwiatkowska-Lubańska

*Sekretarz Komitetu Naukowego
Konferencji.*

ANDRZEJ ZIĘBLIŃSKI

KATEDRA SZTUK WIZUALNYCH WFP ASP KRAKÓW

KSW
WFP
ASP



Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie jako pierwsza w Polsce rozpoczęła kształcenie w zakresie wzornictwa.

W roku akademickim 1961/62, utworzono 3-letnie Studium Form Przemysłowych – z dwiema pracowniami projektowymi prowadzonymi przez kierownika Studium Zbigniewa Chudzikiewicza i Andrzeja Pawłowskiego. Dzięki ich staraniom i współpracy Antoniego Hajdeckiego w roku 1964 rozpoczął działalność Wydział Form Przemysłowych ASP w Krakowie. W tym czasie powstawała także, z połączenia tradycyjnych pracowni malarstwa, rysunku i rzeźby, Katedra Sztuk Wizualnych. Program kształcenia i struktura Katedry były przez lata korygowane i doskonalone, wyznaczając kierunki rozwoju pracy artystyczno-badawczej i dydaktycznej, prowadzonej przez zespół pedagogów i współpracujących z nimi teoretyków i praktyków z różnych dziedzin nauki i sztuki. Po początkowym okresie przenoszenia tradycyjnych metod kształcenia z pracowni innych wydziałów, już na początku lat siedemdziesiątych wprowadzony został nowatorski program przeznaczony dla studentów kierunku wzornictwo, uwzględniający także zagadnienia wiedzy z zakresu percepcji wzrokowej oraz sztuki aktualnej. Ważnym jego elementem są organizowane do dzisiaj specyficzne plenery – warsztaty artystyczne na Harendzie w naszym Domu Plenerowym. Zdecydowanie różniące się od stereotypu „pleneru” akademickiego, rodzajem zajęć oraz szerokim spektrum źródeł inspiracji oraz indywidualnym sposobem realizacji, który obecnie nazywalibyśmy intermedialnym. Katedra jest jednostką dydaktyczno-badawczą, której program i zadania koncentrują się na przenikających się obszarach sztuki i projektowania. Celem kształcenia jest rozwój wiedzy, umiejętności

Logo Katedry Sztuk Wizualnych - projekt prof. Andrzej Ziębliński, 1980.



Prace prof. Andrzeja Zięblińskiego, fot. D. Kozłowski

i kompetencji twórczych przyszłych projektantów. Zakres działalności Katedry określa z jednej strony tradycja sztuk wizualnych, wywiedziona z teorii i praktyki takich dyscyplin jak malarstwo, rzeźba i grafika, z drugiej - historia wzornictwa z jej związkami ze sztuką współczesną - rozumianą intermedialnie, jako nieskrępowana warsztatowo forma refleksji nad współczesnością. Główną funkcją Katedry Sztuk Wizualnych na Wydziale Form Przemysłowych jest wprowadzenie studentów projektowania w złożoną problematykę sztuki, stymulacja i sublimacja ich wrażliwości, oraz poznanie i rozwój tradycyjnego i współczesnego tzw. „warsztatu artystycznego“, także takiego, który może wspomagać pracę projektową - zarówno koncepcyjną jak i wykonawczą. Rezultatem jest praktyka artystyczna łącząca tradycję sztuk pięknych i sztuki współczesnej z wiedzą o działaniach wizualnych i wybranymi zagadnieniami filozofii sztuki i psychofizjologii widzenia.



Rzeźby prof. Wincenty Kućma, fot. D. Kozłowski



Prace: st. wykł. Danuty Urbanowicz oraz prof. Andrzeja Zięblińskiego,



Rzeźba st. wykł. Łukasza Kieferlinga, fot. D. Kozłowski



Przeźba wykł. Tadeusza Banasia oraz prace dr hab. Wojciecha Kopczyńskiego, fot. D. Kozłowski

Program ten realizowany jest przez artystów o różnych specjalnościach prowadzących pracownie o profilu umożliwiającym rozwój talentu naszych studentów. W Pracowni D Podstaw Działań Wizualnych studenci zapoznają się z podstawami języka wizualnego realizując malarskie i rysunkowe studia z natury oraz inne analityczne zadania doskonalące warsztat twórczy i umiejętności przekazania idei. Pracują pod opieką dr hab. Wojciecha Kopczyńskiego oraz w zakresie rysunku, st. wykł. Łukasza Kieferlinga. W Pracowni C multimediiów, pracują studenci III roku oraz IV czyli I roku studiów 2 stopnia. To wyższy stopień wtajemniczenia w czasie tych studiów podejmowane są zamiary twórcze rozwiązywane bardzo indywidualnie i w zakresie wybranym przez studenta medium, od tradycyjnych tj. malarstwo, rysunek, rzeźba po media elektroniczne, film, video, grafika komputerowa oraz interaktywne i intermedialne formy przekazu. Studenci pracują pod opieką profesora Andrzeja Zięblińskiego, ad. dr Miłosza Pobiedzińskiego, as. mgr Dawida Kozłowskiego. W Pracowni B – obrazowania 2D, realizowany jest program rozwoju możliwości twórczych studentów II roku w zakresie studiów w oparciu o doświadczenia malarstwa, grafiki w tym cyfrowej. Pracują pod opieką profesora Jana Pamuły oraz as. dr Gabrieli Buzek-Garzyńska. W Pracowni A – 3D – (kształtowania przestrzeni) realizowany jest program studiów z natury oraz zadań kreatywnych wywodzących się z doświadczeń rzeźby dla studentów roku II. Rozwijane są umiejętności kształtowania bryły, analizy przestrzeni oraz umiejętności modelowania i poznawania warsztatu twórczego. Zajęcia prowadzą ad. dr Paweł Orłowski oraz wykł. mgr Tadeusz Banaś. To aktualny zespół Katedry, którym kieruję od 27 lat. W naszym zespole do roku 2000 pracowali także tak znakomici artyści

i pedagodzy jak profesor Wincenty Kućma, st.wykł. Danuta Urbanowicz. Do roku 2007 w zespole naszym był również profesor Artur Tajber, z którym tworzyliśmy pionierski program wprowadzenia mediów elektronicznych w naszej Akademii na początku lat osiemdziesiątych. Obecnie prof. Artur Tajber kieruje utworzonym po tych doświadczeniach, Wydział Intermediów na ASP w Krakowie. Wystawa prac zespołu którą tu prezentujemy to spotkanie osobowości twórczych stanowiących kadrę Katedry, związane z jubileuszem Wydziału oraz Katedry. Uroczystości rozpoczęcia roku akademickiego na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych towarzyszył wernisaż wystawy prac obecnych i byłych profesorów oraz młodszej kadry Katedry Sztuk Wizualnych Wydziału Form Przemysłowych. Ekspozycja zlokalizowana w nowej reprezentacyjnej części gmachu głównego ASP przy Placu Matejki 13, inauguruje działalność mieszczących się tam od niedawna galerii. Wystawa w sposób syntetyczny z uwagi na wielkość pomieszczeń galerii, prezentuje jednak szerokie spektrum postaw twórczych, charakterystycznych dla działalności Katedry jako jednostki dydaktycznej Wydziału Form Przemysłowych. Prezentowana przez pedagogów KSW otwartość na stosowanie różnych mediów, od tzw. tradycyjnych, jak malarstwo, rzeźba, rysunek, poprzez fotografię, grafikę cyfrową, instalację i performance po formy multimedialne, w sposób zdecydowany rzutuje na innowacyjność programu kształcenia projektantów wzornictwa, którzy w Katedrze odnajdują swoje laboratorium formy.



Obrazy prof. Jana Pamuły oraz rzeźba dr Pawła Orłowskiego, fot. D. Kozłowski



Rzeźba dr Pawła Orłowskiego, fragment pracy prof. Artura Tajbera, fot. D. Kozłowski



Fragm. ekspozycji wystawy Zespół KSW. W tle prace prof. Artura Tajbera, st. wykł. Łukasza Kieferlinga, st. wykł. Danuty Urbanowicz.



Na pierwszym planie dziekani: dr hab. Piotr Korzeniowski, prof. Andrzej Ziębliński oraz rektor prof. Stanisław Tabisz, fot. D. Kozłowski



Prodziekan WFP dr Anna Myczkowska-Szczerska przed obrazem prof. Jana Pamuły, fot. D. Kozłowski



Performance dr Miłosza Pobiedzińskiego, fot. D. Kozłowski



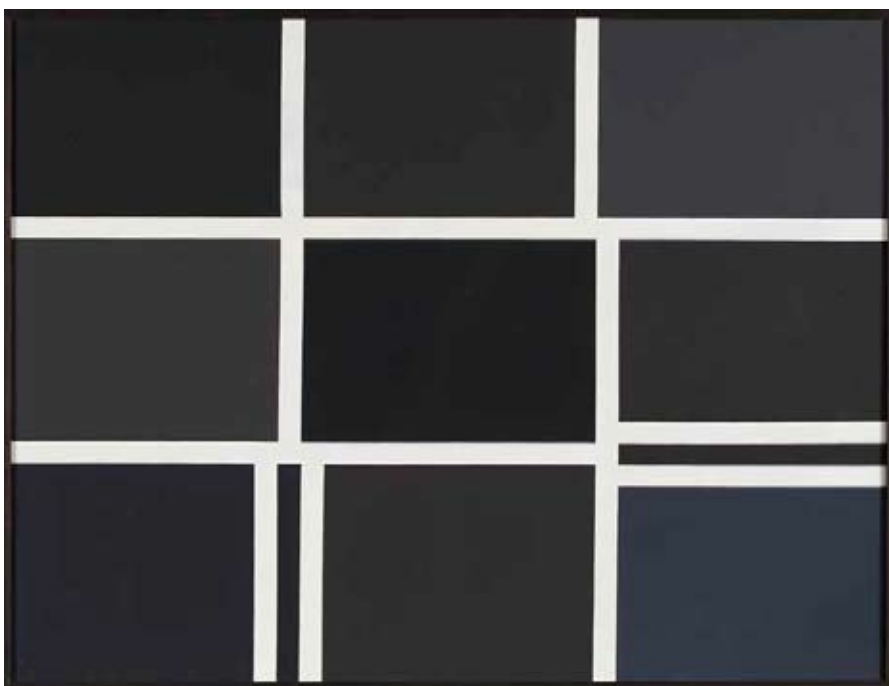
ur. 1946 w Krakowie - po ukończeniu Technikum Geologicznego w Krakowie w 1965 roku studiował w ASP na Wydziale Malarstwa i Grafiki oraz malarstwo architektoniczne w pracowni prof. Janiny Kraupe-Świderskiej. Dyplom w 1971 roku w pracowni prof. Wacława Taranczewskiego. Od 1971 roku pracuje na ASP w Krakowie. Tytuł naukowy profesora uzyskał w 1993. Jest profesorem zwyczajnym od 1996. Od 1987 kieruje Katedrą Sztuk Wizualnych na WFP ASP w Krakowie. Od 1999 do 2005 pełnił i od roku 2012 pełni funkcję dziekana WFP ASP w Krakowie. Pracuje twórczo w zakresie malarstwa, projektowania graficznego, malarstwa architektonicznego i witraży. Brał udział w ponad 200 wystawach zbiorowych oraz miał 30 wystaw indywidualnych, m.in. w Niemczech, we Francji, we Włoszech, w Turcji, w Anglii, w Chile, w Kanadzie, w Szwecji, w USA, itd. Prace artysty znajdują się w wielu muzeach i galeriach, m.in. w Krakowie, w Poznaniu, w Toruniu, w Tarnowie, Radomiu, w instytucjach i placówkach dyplomatycznych oraz bankach, a także kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą. Spośród licznych nagród, odznaczeń i wyróżnień – jest laureatem indywidualnej nagrody I stopnia, Ministra Kultury i Sztuki R.P (1993). W roku 1999 nagroda I stopnia przyznana przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego R.P. dla zespołu KSW. Złoty Krzyż Zasługi (1999), Medal Edukacji Narodowej 2005, Honoris Gatia 2010, Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski 2012) i inne.

Andrzej Ziębliński

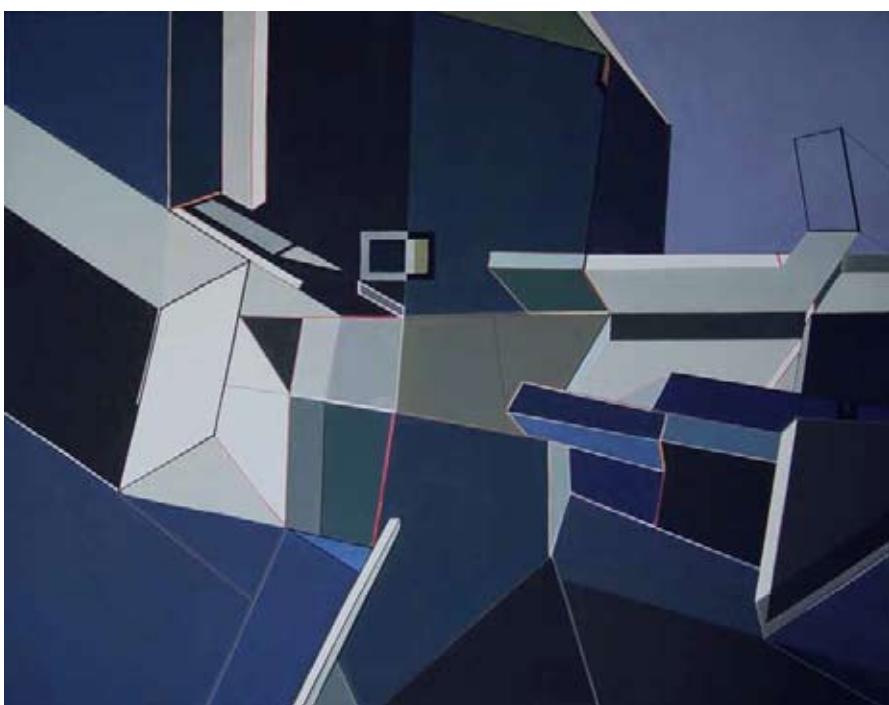


KADR B96 135175, akryl, tempera, płótno Foto: Anna Szwaja

ANNA MYCZKOWSKA-SZCZERSKA



KADR A74 7560, akryl, tempera, płótno



KADR 2B728001 110135, akryl, tempera, płótno

PROFESOR

Profesor Andrzej Ziębliński to postać znana w polskim i międzynarodowym środowisku akademickim związanym z dyscypliną artystyczną sztuk projektowych (wzornictwa). Z wykształcenia malarz i grafik, którego prace znajdują się w znaczących kolekcjach krajowych i zagranicznych, od przeszło czterdziestu lat związany jest z Wydziałem Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, w bieżącym roku akademickim obchodzącym jubileusz pięćdziesięciolecia swego istnienia. Czas i uwagę poświęca szczególnie rodzajowi twórczości jaką jest sztuka zarządzania, obmyślanie procesów, projektowanie życia – zarówno Katedry Sztuk Wizualnych, którą kieruje od blisko trzech dekad, jak i całego Wydziału, którego dziekanem został wybrany już po raz trzeci w 2012 roku. Jako doskonały i doświadczony organizator, podjął się tej funkcji w czasach nie zwykle trudnych dla szkolnictwa wyższego – w okresie wyraźnego kryzysu i zaskakujących przemian oraz reform, które być może na zawsze zmienią oblicze akademickiego świata. Obserwując na co dzień pracę Profesora, jestem pełna podziwu dla jego zapału, poświęcenia, zdolności dyplomatycznych, a także daru przewidywania i bezbłędnego rozeznawania predyspozycji współpracowników. Imponująca jest odwaga, świeżość i otwartość w myśleniu o przyszłości Wydziału, którą Profesor Ziębliński wiąże zarówno z poczuciem odpowiedzialności za los kolejnych pokoleń studentów i pracowników, jak i z pamięcią o dokonaniach swoich wielkich poprzedników, współpracowników i nauczycieli, wśród których zwykł wymieniać zwłaszcza Andrzeja Pawłowskiego, Wincentego Kućmę, Antoniego Hajdeckiego, Antoniego Haskę i

Danutę Urbanowicz, a także Mistrzów z czasów studenckich: Wacława Taranczewskiego i Janinę Kraupe-Świdorską. Profesor skutecznie łączy wyobraźnię artystyczną z umiejętnościami strategicznego myślenia i poczuciem głębokiego sensu podejmowanych działań, co w administrowaniu jednostką naukowo-dydaktyczną jest absolutnie niezbędne. Rozwiązywanie problemów, poszukiwanie mądrych kompromisów, koordynowanie, aranżowanie, inicjowanie, zachęcanie, inspirowanie... Medium tak pojętej twórczości staje się więc codzienność, środkami wyrazu – wpisane w strategię rozwoju Wydziału wizje i realizacje nowych form i kierunków studiów (m.in. projektowanie procesów), modyfikacji i ewolucji programów nauczania, sposobów rekrutacji, trybu i charakteru pracy i współpracy nauczycieli akademickich oraz szereg innych zrealizowanych i planowanych inicjatyw, wśród których wymienić można liczne publikacje, wystawy, współpracę z przedstawicielami przemysłu, instytucjami kultury i innymi ośrodkami naukowymi. Jednym z najważniejszych dzieł prof. Andrzeja Zięblińskiego jest niewątpliwie współudział w tworzeniu i nieustannym rozwoju programu nauczania tzw. działań wizualnych, które – wykorzystując tradycyjne i najnowsze osiągnięcia sztuk pięknych – mają służyć możliwie wszechstronnemu rozwojowi przyszłych projektantów, a swój najbardziej barwny, eksperymentalny wyraz znajdują w corocznych plenerach studenckich w zakopiańskiej Harendzie. Ale na tym nie kończy się twórczość Profesora Zięblińskiego polegająca na nieustannym usprawnianiu, zmianie na lepsze, modernizacji. Profesor przyznaje się także do uprawiania sztuki ziemi, czemu oddaje się w podkarkowskiej Polance, w której – wraz z małżonką Anną – zaprojektował urokliwy doi ogród. Formowana ręką Profesora przyroda rozwija się tu w swoim rytmie, w zgodzie z naturą, w doskonałych warunkach. Podobnie jest na Wydziale Form Przemysłowych, który z pełnym oddaniem Profesor Ziębliński kształtuje od tak wielu lat.



KADR 7484 2450, akryl, tempera, płótno

MAREK SOŁTYSIK



EUGENIUSZ TUKAN-WOLSKI CZYLI SZTUKA W CZYSTEJ POSTACI



26 października 2014 zmarł w Krakowie wybitny malarz Eugeniusz Tukan-Wolski. Żył 86 lat. Tworzył zawsze, dopiero w ostatnich dwu tygodniach życia nie malował. Był jako twórca samotny, nie narzucał się, przecież znał siłę swojego talentu. Miał wielbicieli na świecie, z podróży po Ameryce wrócił przedwcześnie, w obawie przed zagłaskaniem. Urodzony w Pińsku, ukończył krakowską ASP i z szacunkiem dla tradycji stworzył własną wizję portretu, głównie kobiecego, martwej natury, mistrzowskiej z rybami, fantastycznych pejzaży i „Mobili”, z których był znany. Twórca, którego dzieła trafiły do Centrum Dokumentacji im. Jana Pawła II w Rzymie i do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, miał w ostatnich latach stałą ekspozycję w Galerii Raven przy ul. Brzozowej 7 na krakowskim Kazimierzu – i tam ściana obrazów Eugeniusza Tukana-Wolskiego czeka na spojrzenia miłośników sztuki.

Mieszkając w Krakowie po sąsiedzku, skromnie, lecz w najszykowniejszej dzielnicy, spotykaliśmy się najczęściej na placu targowym przy ulicy Lea u wylotu Nowowiejskiej.

– Ja maluję codziennie, tak, ale gdzie ja jestem? Skończyła się już epoka, w której istniała sztuka!

W pracowni osiemdziesięcioletniego Tukana-Wolskiego oglądałem obrazy z najnowszego cyklu Portrety koni.

Byłem wstrząśnięty. Nie wiedziałem, że to będzie tak dobre. Trochę wcześniej widziałem jeszcze nie całkiem wyschnięty obraz Tukana – gorąco czerwona kopulasta budowla na aksamitnym tle, błaskającym się w szmaragdowych tonach, czyli *Łażnię cara Mikołaja*; myślałem, że to już apogeu

Eugeniusz Tukan-Wolski, olej (z kolekcji Galerii Raven w Krakowie)



Eugeniusz Tukan-Wolski, olej (z kolekcji Galerii Raven w Krakowie)

uzyskane z pomocą farb i notorycznych nocnych przemyśleń, a tu masz ci!

– Widać – mówię – że klacz.

– Klacz. Tak. Miała być klacz. Skąd pan wie, że klacz? To portret: łeb, głowa... trochę szyi.

– Spojrzenie; wyraz.

– Pan się zna na koniach?

– Tu nie chodzi o konie, tylko o płeć.

No tak, kilka miesięcy wcześniej w galerii „Raven” Zofi Kruk na krakowskim Kazimierzu napomykał przecież o tym pomysle; zagadywał, wreszcie wyciągnął z tekturowej teczuszki konkretne już, barwne szkice obrazów – i usiedliśmy przy lupie zaopatrzonej w reflektor: każda z kilkudziesięciu

kompozycji jest bowiem wielkość znaczka pocztowego...

To idzie młodość! Która z kolei? Tyle twórczego wigoru w czasach, kiedy ludzie przestali kupować nie tylko jego płótna...

A przecież pyszne portrety kobiet! Świetliste oczy, które odbijają, a nawet zwielokrotniają inny, lepszy świat, półotwarte, usta, nabrzmiące wargi, samo ciepło. Mistrzowskie zestawienia kolorystyczne; mocne kontrasty, wspaniale ujarzmione natężeniami temperatury, i najdelikatniejsze przejścia w tonach perłowych. Marzenia o portretach naturalnej wielkości poszły w kąt. Wskutek pewnego niedostatku trzeba było porzucić większe formaty, płótna i tak już z trudem się mieściły w pracowni.

Małe obrazy – które w tym chudym na powrót okresie malował na tekturkach z opakowań po kaszy, ryżu – zalecały się ponadto niezwykłą fakturą: artysta posługując się tajemniczo gęstą a rozlewną farbą osiągał efekty materii zbliżone do enkaustyki – bez względu na to, czy była to tempera, czy olej. Wcale się nie zaszywał w czterech ścianach, był ciekaw nowych twarzy w sztuce wyższej i – tak, tak! – w przemyśle rozrywkowym; jasne, że raz po raz spotykał go zawód. Po, rzekłbym, bolesnych seriach malowania kobiet powracał do martwych natur: ryby – to w tych obrazach najwspanialsze.

Po raz pierwszy zobaczyłem obrazy Tukana pół wieku temu – w samym środku Krakowa. Wyróżniały się one

w roju płócien o tematyce podwawelskiej, a o charakterze pamiątkowym, wystawionych w jednym z kramów Sukiennic, wydzielonym dla sztuki wyższej.

„Tukany” były bezkompromisowe, malowane zupełnie inaczej niż realistyczne, bardziej lub mniej zgrabne krajobydzki pędzla artystów malujących z myślą o szybkiej sprzedaży... ale (powtórzmy, podkreślmy) tam były!

Miały chropowatą fakturę. Uwaga malarza zwrócona z pozoru głównie na formę. Eugeniusz Tukan-Wolski, pomijał lub wartkim zwodem pędzla tylko zaznaczał szczegóły zabytkowej architektury przedstawionej na swych niewielkich płótnach. A jednak utrwalał charakter murów i ogólny kolorystyczny miasta. Bez przymilania się. Co jednak ciekawe – do kramów w Sukiennicach zaglądali wcale nie ci turyści, którzy kontemplowali dzieła Piotra Michałowskiego, *Szał* Podkowińskiego, portrety Boznańskiej, Stimmungi Aleksandra Gierymskiego piętro wyżej w Galerii Malarstwa Polskiego XIX wieku. Wcale nie byli koneserami ci, którzy – pozytywnie zdumieni – przystawali na widok pejzaży Tukana. Nie kryły zdziwienia panie za ladą: ludzie chyba nie liczą się z groszem, skoro kupują te trudne w odbiorze malowidła, mając do wyboru śliczne słoneczne pejzaże z błyszczącymi, świeżo malowanymi hełmami wież! Uwierzyły dopiero wtedy, kiedy powiesiły sobie obrazy Tukana, każda u siebie w domu – na próbę. „Nie do wiary, to jednak prawda, z tymi obrazami człowiek czuje się lepiej”. Odtąd na niedziele obrazy artysty wędrowały do domów prywatnych. Nie ma co! Dobra siła magiczna!

Ale wtedy jeszcze nie wypadało głośno mówić o terapeutycznej mocy sztuki.

Po raz drugi, po dłuższej przerwie, zobaczyłem przepięknego „Tukana” w latach 80. XX wieku w jasnej witrynie salonu wystawowego spółdzielni artystów „Plastyka” przy placu Szczepańskim, Miejsce wówczas ekspozycyjnie świetne, przylegające do salonów

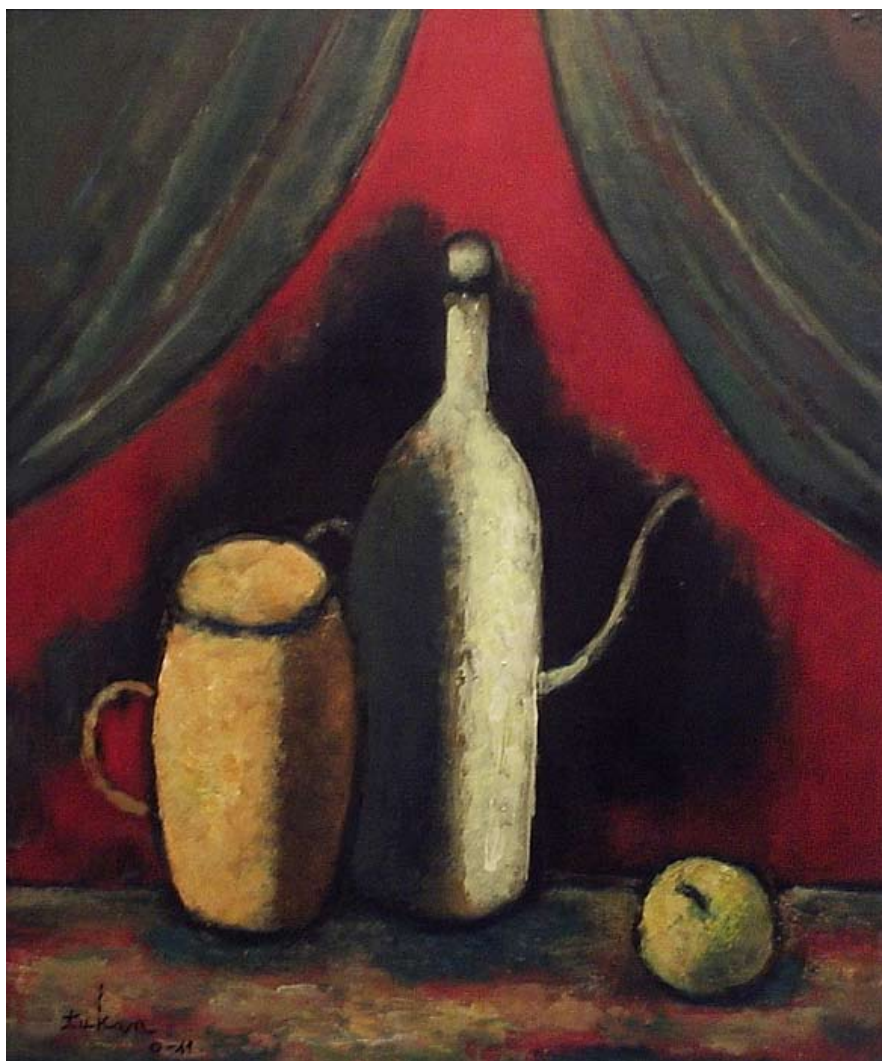


Eugeniusz Tukan-Wolski, olej (z kolekcji Galerii Raven w Krakowie)

Orbisu, z widokiem na Stary Teatr i na Pałac Sztuki. Tukan-Wolski miał tam przez kilka lat stałą ekspozycję. Co nowego namalował – to szło na specjalną sztalugę z jego powiększonym podpisem. Do oglądania, choćby przez szybę w ciągu dnia i w czasie nocnych powrotów... Jego pejzaż ze słońcem niemal w centrum płótna to piękno nie do opisanego słowami. (Nie wiem, gdzie jest teraz ten obraz, prawdopodobnie w prywatnej kolekcji za oceanem, mam natomiast pewność, że czeka nań miejsce w którymś z polskich Muzeów Narodowych). To było po paśmie sukcesów artysty: cztery wystawy w Stanach

Zjednoczonych przyniosły mu rozgłos i dzięki temu, że dużo dzieł wtedy sprzedał – umożliwiły jakiś czas życia bez trosk materialnych. (Do tej pory, unikający skupisk, zawsze na uboczu gier środowiskowych, malował wprawdzie spokojnie, ale źle sypiał; czy do końca miesiąca wystarczy na chleb, kiedy jutro się zapłaci za czynsz?).

Obrazy w witrynie „Plastyki” robiły ogromne wrażenie. Pośród ogólnej życiowej szarości nowe pejzaże Tukana, przesycone słońcem, choć umowne, przyciągały i pozwalały na chwilę wierzyć, że na Ziemi istnieją takie miejsca, gdzie ludzie nigdy nie umierają.



Eugeniusz Tukan-Wolski, olej z kolekcji Gallerii Raven w Krakowie)

Zyskał fanów, których nie odstraszały wysokie ceny. Korzystał nawet, wprawdzie nieczęsto, z usług „własnego” taksówkarza (tak jak poeta Jerzy Harasymowicz w okresie prosperity, gwałtownie przerwany). Ale to już od kilkunastu lat należało do przeszłości.

Urodzony 7 grudnia 1928 w Pińsku, nad rybną Prypecią, spędził tam – w II Rzeczypospolitej – kilka pierwszych lat życia. Wychowywał się poza miastem (strawionym wielkim pożarem), z dala od zgiełku, pośród rozległego pejzażu i czystego powietrza. W wysokich pokojach było jeszcze bezpiecznie. Dzieciństwo... Tego, co widział – księżyc odbijającego się w wodach zatoki, kutrów rybackich, wypoczywających w pełnym słońcu po dobrym połowie i nieczynnych, szturchanych podmuchami

w czas sztormu – nikt mu nie odbierze. I księżyc, lunatyczny, ożywiający najwartościowsze kobiety, jest na jego obrazach. I one; twarze, ramiona, nagie piersi kobiet. Nie, nie modelek – partnerek bez wątplenia, partnerek. A także twardych – mimo gładkiej skóry – przeciwniczek, rywalek w walce.

W latach pięćdziesiątych państwo Wolscy przeżyli okres nędzy; byli małżeństwem studenckim. U rodziny, która na Śląsku znalazła coś w rodzaju przystani, mogła się na szczęście wychowywać ich córeczka, a oni, w Krakowie, cóż: – Zjadaliśmy resztki po posiłkach głównych najemców...

Tak, potem było lepiej, wiele lat po dyplomie w pracowni Tadeusza Łakomskiego wreszcie mieszkanie w bloku z widokiem na kopiec Kościuszki,

kilkanaście wystaw indywidualnych, w Warszawie, w Łodzi, w Stanach Zjednoczonych, udział w wystawach zbiorowych w Polsce i za granicą, m.in. w Norymberdze i w Kilonii. I przede wszystkim – ta sympatia grona amatorów talentu Tukana. (Sympatia pozostała, pieniądze się rozeszły). Malarz, uodporniony na kaprysy fortuny, nie dał się złapać na lep mód i tendencji. Wsłuchany w siebie, tworzył cykle, tak jak pisarz tworzy kolejne książki: każda niby inna, a jednak z wyraźnym gmerkiem. Po *Słońcach i Księżycach – Mobile*: cykl obrazów przedstawiających półfantastyczne pojazdy, kolejki wąskotorowe, żaglowce skomplikowane w spiętrzeniu płócien wzdymanych potężnym wiatrem...

I te *Portrety koni*.

Dobry malarz najlepiej dojrzewa w otoczeniu dzieł mistrzów. Tukan jeździł na Zachód i za ocean jako autor obrazów. „O moją wystawę niechże dba marszałek” – myślał trochę z pozoru naiwnie i słynnych muzeach pozwalał sobie na luksus obcowania z płótnami, które od dziecka znał z reprodukcji: Vermeera, Velázquez, Rembrandta. Z nimi przez cały dzień: od otwarcia do zamknięcia galerii. Co tam własna wystawa! Najpierw zachwyty, a potem – punkt po punkcie analizował dzieła wielkich... i przekonał się naocznie, że idzie właściwą drogą: w obrazach mistrzów nie ma śladu efekciarskich sztuczek. Jest, jak u niego, sztuka w najczystszej postaci.

JUBILEUSZ 60-LECIA PRACY TWÓRCZEJ TADEUSZA STRUGAŁY

obchodzony

3 października 2014 w MUZEUM NARODOWYM-
ODDZIAŁ EUROPEUM
w Krakowie



Prof. Tadeusz Strugała w EUROPEUM

/ dyrygent, pianista, oboista, pedagog, animator i organizator życia muzycznego, urodzony 10 lutego 1935 w Katowicach, ukończył Wydział Teorii, Kompozycji i Dyrygentury Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu oraz studia uzupełniające w Weimarze u Arvida Jansonsa i w Wenecji pod kierunkiem Franco Ferrary. /

Uroczysty piątkowy wieczór poprzedzający sobotni koncert w Filharmonii Krakowskiej uświetnili swoimi wierszami poeci należący do Stowarzyszenia Twórczego POLART - prezes Joanna Krupińska-Trzebiatowska, Józef Baran, Magdalena Węgrzynowicz-Plichta, Elżbieta Wojnarowska, Adam Ziemianin (w tej kolejności na zdjęciach) oraz Janusz Trzebiatowski, który w imieniu własnym i stowarzyszenia przekazał Jubilatowi jedną ze swoich prac z cyklu *Tatry*. A były to wiersze muzyczne dedykowane wielkiemu dyrygentowi, przerywane muzyką, bo nie mogło być inaczej. Do fortepianu zasiadła Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska z mini recitalem, w programie którego znalazły się *Walce, Mazurki i Scherzo h-moll* Fryderyka Chopina. Maestro zdawał się być nieco zaskoczony przebiegiem uroczystości wszelako nie ukrywał swojego zadowolenia. Nazajutrz Tadeusz Strugała, z okazji 60-lecia pracy twórczej, fetowany był w Filharmonii Krakowskiej, gdzie 4 i 11 października 2014 wystąpił z cyklem Symfonii Brahmsa, ale powiedział później, że tamta kameralna uroczystość, zorganizowana przez S.T. POLART w Muzeum Narodowym, miała dla niego szczególne znaczenie z uwagi na dedykowane mu przez poetów słowa. Tadeusz Strugała najwyraźniej czuje się związany ze Stowarzyszeniem Twórczym i pamięta, jak to po raz pierwszy brał udział w Walnym Zgromadzeniu Członków dwadzieścia lat temu w dworku Tadeusza Lorenza w urokliwej Lanckoronie, gdzie podejmowany był przez pełniącego wówczas rolę gospodarza zgromadzenia prof. Ryszarda Czarneckiego. Sam też występował w roli gospodarza w Łoży Aktora w Krakowie, dokąd ściągnął cały muzyczny Kraków. Notabene



wieczorem poetycko-muzycznym "Wiersze muzyczne dla Tadeusza Strugały" zakończony został II Międzynarodowy Festiwal *Związki pomiędzy kulturą Południa a Północy – Schubert – Chopin – Grieg – wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze*, w trakcie którego otwarto XVII Salon Sztuki w Kopalni Soli "Wieliczka" oraz kilka wystaw indywidualnych, a w tym Janusza Trzebiatowskiego w Galerii Polsko-Austriackiego Towarzystwa Kulturalnego "TAKT" w Wiedniu. – Jeśli zorganizujecie kolejną edycję festiwalu chętnie z wami do Wiednia pojedę – mówi Tadeusz Strugała i dodaje, że niebawem, bo już w 2015 roku świętować będzie swoje osiemdziesiąte urodziny. I choć trudno w to uwierzyć patrzac na Jubilata, Tadeusz Strugała ma za sobą długą drogę artystyczną, która prowadziła od szkoły muzycznej w Katowicach, poprzez studia na Akademii

Muzycznej we Wrocławiu, gdzie rozpoczynał też karierę jako dyrygent Orkiestry Państwowej Filharmonii, na estrady całego świata. Przez jedenaście sezonów (1979-1990) był zastępcą dyrektora artystycznego i stałym dyrygentem Filharmonii Narodowej w Warszawie. W latach 1981-86 pełnił obowiązki dyrektora artystycznego i dyrygenta Orkiestry Filharmonii Krakowskiej. Jako ciekawostkę podaje, że dopiero co powrócił ze Sztambułu, gdzie od 1989 do 1990 sprawował funkcję generalnego dyrektora muzycznego Państwowej Orkiestry Symfonicznej, a teraz 24 października 2014 otrzymał rąk Konsula Generalnego RP w Stambule zaszczytne odznaczenie "Bene merito" nadane przez Ministra Spraw Zagranicznych. Stało się to podczas koncertu w bazylice Aya Irini inauguracyjnego uroczyste obchody 600-lecia nawiązania polsko –



tureckich stosunków dyplomatycznych. Kilkakrotnie zamieszczaliśmy na łamach HYBRYDY wywiady z Tadeuszem Strugałą i pisaliśmy o jego pasjach, a w tym o wspaniałej kolekcji batut dyrygenckich, więc nie pozostaje mi nic innego, jak odesłać zainteresowanych do numerów archiwalnych, a między innymi do numeru drugiego z 2000 roku. (JKT)



od lewej: Monika Strugała, Tadeusz Strugała, Janusz Trzebiatowski, Stefan Dousa,



Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska



Maria Buczak - prezydent Takt

POLART W WIEDNIU

16 maja - 27 września

Najpierw pojechała wystawa Krzysztofa Kulisia, znanego nowosądeckiego pastelisty i była prezentowana w Galerii Polsko-Austriackiego Towarzystwa Kulturalnego TAKT w ramach II Międzynarodowego Festiwalu *Związki pomiędzy kulturą Południa a Północy – Schubert – Chopin – Grieg – wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze*. Na jej tle, 16 maja Bolesław Faron opowiadał Wiedeńczykom o krakowskiej Jamie Michalika, zaś trzy miesiące później 26 września 2014 odbył się tam kolejny wernisaż malarstwa Janusza Trzebiatowskiego. I tym razem obrazom towarzyszyło słowo poetyckie, a była to rozmowa wierszami pomiędzy artystą, który bywa również poetą, a Joanną Krupińską-Trzebiatowską, zaś Bolesław Faron wcielił się w rolę moderatora tego dyskursu.

Idea wiodąca festiwalu – łączenia wszelkich dziedzin sztuki pod auspicjami Stowarzyszenia Twórczego POLART – wyraziła się najpełniej 27 września 2014 koncertem Izabeli Jutrzenka-Trzebiatowskiej w Haus der Musik w Wiedniu, potwierdzającym istnienie ścisłych związków pomiędzy muzyką, literaturą a sztuką również na płaszczyźnie rodzinnej Trzebiatowskich. Koncert ten – pod patronatem Ambasady Polskiej w Wiedniu – zaszczylił swoją obecnością konsul generalny Andrzej Kaczorowski wraz z małżonką.

Trzeba dodać, że Trzebiatowskim towarzyszyła w tej wiedeńskiej prezentacji ich talentów spora grupa członków i sympatyków POLARTU, pragnących poznać bliżej nie tylko stolicę Austrii, bo ta była przedmiotem penetracji podczas ubiegłorocznego wyjazdu, ale również jej obrzeża. Prowadziła więc trasa statkiem przez przełom Dunaju pomiędzy Melk a Krems, znany pod nazwą doliny Wachau, gdzie można było podziwiać znajdujący się tam klasztor Benedyktynów z XI wieku, a następnego dnia w Mayerlingu budynek dawnego zamku myśliwskiego Habsburgów, zamieniony po śmierci arcyksięcia Rudolfa na klasztor Karmelitów. I dalej przez cieszące się sławą uzdrowisko Baden (Baden bei Wien) z obfitymi, gorącymi źródłami siarkowymi aż do Klasztoru Cystersów Heiligenkreuz, założonego w pierwszej połowie XII wieku na polecenie murgrabiego Austrii - Leopolda III Świętego. W 1188 książę Leopold V podarował klasztorowi święte relikwie drzewa Krzyża Pańskiego, które przechowywane i czczone są do czasów obecnych.

Ale i w Wiedniu udało się znaleźć obiekt godny uwagi artystów, którego większość z nich dotąd nie widziała – Museum Hundertwasser'a w Kunst Haus Wien. Twórczość Friedensreich Hundertwasser'a, a właściwie Friedricha Stowassera, urodzonego w 1928 roku austriackiego malarza, grafika i rzeźbiarza żydowskiego pochodzenia, uchodzi za twórczą kontynuację secesji wiedeńskiej, a przy tym wykazuje wyraźne wpływy architektury Antoniego Gaudiego. We wnętrzu muzeum zaskakuje brak jakiegokolwiek regularności, symetrii i prostych linii oraz kątów, okna o różnych kształtach i rozmiarach, mozaiki z płytek ceramicznych na podłodze, odważne zestawienia kolorów wśród których dominuje zieleń i błękit nawiązujące do naturalnego środowiska człowieka.



Janusz Trzebiatowski - wernisaż w Wiedniu



J. Krupińska-Trzebiatowska, B. Faron, J. Trzebiatowski
Krystyna i Jerzy Nowakowscy poniżej





Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska i Konsul Generalny Andrzej Kaczorowski



Jeśli uda się pozyskać wsparcie finansowe ministerstwa wrócimy tu za rok z kolejną edycją międzynarodowego festiwalu *Chopin i jego rezonans w muzyce, literaturze i sztuce. Od Paderewskiego do Maciejewskiego* – aby pokazać spektakularną wystawę zbiorową najwybitniejszych polskich artystów, malarzy i rzeźbiarzy, należących do Stowarzyszenia Twórczego POLART (18th POLART ART EXHIBITION) oraz cykl koncertów muzyki polskiej w najlepszych wykonaniach muzyków o światowej renomie. Polskich i austriackich polskiego pochodzenia, takich jak grająca wiosną 2014 w Kopalni Soli Wieliczka Kthrin Buczak, kapelmistrz książe z Vaduz Maciej Zborowski, czy wreszcie młodziutka i niezmiernie utalentowana skrzypaczka Leah Zborowski z Vorarlbergu.

Nasze związki z Polonią na tym się nie kończą, jako że wystawą Janusza Trzebiatowskiego zapoczątkowana została współpraca z Polskim Towarzystwem Kulturalnym im. Józefa Bema na Węgrzech, które przy tej okazji zadeklarowało chęć zorganizowania w 2015 roku, w Budapeszcie kilku koncertów muzyki kameralnej, jak również wieczorów autorskich. W ramach zainteresowania muzyką Fryderyka Chopina Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska zaproszona została przez Towarzystwo Niemiecko-Polskie do Trewiru, gdzie 14 listopada w Museum am Dom zagrała *Polonezy, Mazurki, Walce i Scherzo h-moll*.

(Red.)



JAKUB WOLSKI

Bardzo trudno mi jest orzec

Czy to ptak czy nosorożec?

J. Brzechwa, „Akademia Pana Kleksa”

NOSOROŻEC TAŃCZĄCY

SUITA POETYCKA

1. PORANEK

(Con moto)

według Stanisława Balińskiego

Naprawdę jest poranek. Nikną mgieł opary,
Noc spóźniona umyka, gwiazdy pogasiła.
To świtu pierwszy dotyk. Czujesz moja miła?
To Trypolis. Poznajesz smukłych palm filary?

2. NAD WODOSPADEM W KANADZIE

(Allegro vivace)

według Adama Mickiewicza

Nigdy, więc nigdy z tobą rozstać się nie mogę!
Bo los dobry połączył z twoją – moją drogę.
Dziś stojąc przy otchłani i w kaskady szumie
Dłoń twoją czując w dłoni – lękać się nie umiem.
Sam pierwszy bym w ryczące rzucił się strumienie
Na jedno twoje słowo, na jedno skinienie.
I przecierając oczy z lejącej się wody,
Choć przeszło lat trzydzieści – wciąż czuję się młody.

3. PIOSENKA NIEPOWAŻNA

(Andante poco rubato)

Po co po co rubato?
Co Pani powie na to?
A do tego andante?
Już Petrarca i Dante
Uwielbiali rubato
(Będąc pod dobrą datą.)
Nie wspomnę o Szopenie
(Jego rubata cenię.)
A więc rubato po co ?
Czy wieczorem, czy nocą,
W Ameryce, Afryce,
Poddamy się muzyce...



Bronisław Krzysztof, z cyklu „Jaki piękny”

4. TANIEC NOSOROŻCA

(Allegro di molto)

według Stanisława Trembeckiego

Cóż to za lube natury dzieło

Wdzięcznym się zrywa w tańcu podskokiem ?

Co to za zwierzę płasć zaczęło

I nas czarownym syci widokiem ?

Tłum się zgromadził, cały w zdumieniu

Gdy nosorożca balet zobaczył.

A ten jak Lifar płasza w milczeniu

I na swych widzów spojrzeć nie raczy.

Różki się ledwo widzieć pozwolą,

Kopytka miękko muskają ziemię.

Tą nosorożca płochą swawolą

Zdumione całe Adama plemię.

A on piruet jak bączek kręci,

Zefira będąc godnym zazdrości.

Bo wszystkie jego spełnione chęci.

Czego nie robi się dla miłości?

5. FINALE

(Andante maestoso)

według Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

Jaki los, jaki wiatr nas porywał

Poprzez morza, powietrzne szlaki?

Cóżem robił, gdzieżem to bywał

Na tym świecie niebylejakim?

Navigare – to moja praca.

Ty wiesz Pani mądra i dobra.

I czekałaś kiedym powracał,

By zapatrzeć się w Ciebie jak w obraz.

P.S.

W 2005 roku

W Zakopanem, czy Barcelonie,

W noc majową, przy świecach, w półmroku.

Myślę o niej...

16 kwietnia 2005 roku w Warszawie



Bronisław Krzysztof, „Jaki piękny”

Ach Romeo

Wypadało się na zewnątrz
i w niej
słońce zagrało z wiatrem
zagadało w liściach
balkony ocieniają stopy Julii
a Romeo?
moknąć będzie dopiero
o księżycu

cóż Romeo – Julia jest smutna
ona tylko zefirkiem
nic nie zależy od jej zamysłów
brutalny może być nawet koncert świerszczy
brutalna może być cisza najśłodsza

jak to balkonowe szczęście-nieszczęście
zebrać z ułamków spojrzeń
połączyć nie westchnienia a dłonie

przeżyć
przeczuwane niedopełnione

Sznureczek

Najpierw biały i dostojny
przesuwa perspektywę
za nim kilka szarych
po spokojnej wodzie
łąbędzie królewskiego orszaku Boga

w oddali zostały koronki greckich
Cyklad

rybackie skorupy porty dla lalek
a nad chmurami tylko jasność i jasność

w domu
wita mnie rodzina łąbędzy
mały ptak ulatuje w niebo
co to znaczy
Niebo?

zobaczyć
choćby tylko pod skórą
dotknąć

czekam na kolejny cud
w monumentalnej ciszy południa
oto kropla deszczu
poruszyła dojrzałe jabłko
i spadło

Podglądanie wnuka

Kochają cię dwa serduszka
– napisała Kinga
mały dłoń układa na główce
myśli

bije serduszko
największy cud
harmonii z Kosmosem

a bez niebawem zakwitnie
ośnieży ziemię
zima czy wiosna pójda dalej
więc ucisz serce
lulaj lulaj

teraz on-ty przejmie
wiązkę życia
dziewiczość bzu

świat stanie się takim jak ty
mój nienarodzony jeszcze
myślący
spadkobierco
starożytnych systemów
kosmologicznych teorii
kwantowych wglądów

kruchej potęgi
myśli

Żagle na dom

Znalazłam starą kartkę
z nieukończonym wierszem
Żagle na dom
i zapiskami co czynić w najbliższym
czasie:

1. praca z filozofii
2. gazeta korekta [Akant]
3. malowanie
4. korespondencja stara i nowa
5. wiersze przepisać
6. podatek + rozliczenie półroczne
7. Turcja!

więc ten poźółkły zapis
pochodzi z 2001 roku

a co na dzisiaj?
– podobnie
na końcu listy Rodos! na dwa tygodnie
wielkiego słońca
żadnej książki filozoficznej
może parę artykułów + poezja poezja
i bieżące sprawy do załatania
ale ciągle żagle na dom z
którego wylatują lotki dorosłych dzieci
by powracać podniebnym kursem

Nie pisze się podań o duszę

Groźnie wygląda dziś zalew
a to ledwie miseczka z wodą
miska z kolorami
gdzie mu do oceanów i mórz
choćby śródziemnych
Panie Żywiołów kroplami pada na zardzewiałe liście
to śruby okrętów wyrzuconych na brzegi lądów
zwijające się kadłuby
rdzą pokrywa się pamięć
koroduje do ultrafioletu Atlantyda

z martwych wyłoniły się oryginały stworzenia
z monolitu dusz

posyłam w przestrzeń wątpliwość
ile mojego prochu popłynie w niebo
ile w ziemię

na tle wody przesunął się cień anioła
i anulował wysłane wcześniej znaki
zmieniło się oświetlenie
Boże reflektory w zaświatach
zsuwa się w mrok kolejne pytanie
czy będę z prochu mrówką gołębiem delfinem
jak zasłużyć na ciało
wyjść z oceanu
zeskoczyć z raję
kto mnie wywołał
zdecydował o istnieniu
bym trwała w nieodpowiedzi
kim jest to niedefiniowalne bolesne moje

elementarną cząsteczką
widzianą jako rozpisane na barwy światło

obłąkane światelko
w ciemności

Karaluch

Patrzymy sobie w oczy nocą

„nie zabijaj”
„nie kradnij”
jak to się przekłada na
walkę o przetrwanie

dzisiaj jeszcze zielone winogrona
i zdrowa żywność
jutro
niepewne

może nie będzie co jeść
może jak na zardzewiałym okręcie
stawonóg jedynym przyjacielem
gatunku człowiek

zawrzyjmy układ:
odwrot twojego wojska
mój ład sumienia

przyznasz
życie to jednak problem
ktoś nas powołał
uwił z prochu i ciemności
skołowanej Ziemi

teraz lękamy się światła własnych
oczu

Mucha

Stara mucha przysiadła w kącie
komponuje się z wnętrzem
pokoju przed remontem
z sufitem z czasu stanu wojennego
z meblami kupionymi za nagrodę literacką
z dywanem z Cepelii wówczas trudnym do zdobycia
i pianinem – tęsknotą z dzieciństwa

oto krótka historia mojego pokoju
jest też galeria obrazów
od Sterna po własne oleje
ten pierwszy zakupiony na wspomnienie rodziny
egzemplarze autorskie katalogów wystaw
coraz więcej sprzętów
zakurzonych wzruszeń

oto pokój z którym rozstanę się w swoim czasie
mam nadzieję że nie będę straszyć następców
także potomków tej starej muchy
rozstanę się zwyczajnie i na zawsze

ile mamy wspólnie lat
wraz z pokoleniami?
Mucho

to pewnie ten szary dzień widzi wszystko tak szaro
i zgodliwie
jakby mówił tylko do siebie

Ksawery i topola

Drapieżne niebo zobaczyć koniecznie
w Islandii Norwegii
wówczas Munch nie wyda się tak genialnym

uczę się czytać niebo
i gdybym dzieckiem widziała tamte spektakle
zostałabym uczonym od gwiazd i chmur

uczę się czytać Niebo
zostałam teologiem
chorym na poezję

rano chłonełam wszystkie te zapaście i uskoki horyzontu
nie wiedząc o nadchodzącym znad Skandynawii
orkanie Ksawery zwanym inaczej Svenem

na Bałtyku było dziesięć w skali Beauforta
każdy rozliczał się
ze swojego nieba: poetów teologów ateistów

bo tu i teraz może zakończyć się wielkim krzykiem

badacz nieba
musi się liczyć z ryzykiem
zabłąkania we wszystkim
bo wszystko ciągle i wszędzie
JEST

topola przed blokowiskiem
tańczy „metafizycznie”
uparcie pochyla się w moją stronę

JUBILEUSZ 75-LECIA URODZIN JÓZEFA SĘKOWSKIEGO



17 LISTOPADA 2014
RZEŹBY
w GMACHU GŁÓWNYM
AKADEMII
w Krakowie



Urodził się w 1939 roku w Wesołej. W latach 1960–1966 studia na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom z wyróżnieniem w 1966 roku u docent Wandy Ślędzińskiej. W 1967 roku pracownik Akademii Medycznej w Krakowie. Od 1968 roku pracownik naukowo-dydaktyczny Wydziału Rzeźby krakowskiej ASP. W 1995 roku otrzymał tytuł profesora zwyczajnego. W latach 1978–2002 z regulaminowymi przerwami pełnił funkcję dziekana Wydziału Rzeźby, łącznie piętnaście lat. W latach 2002–2005 pełnił funkcję prorektora ASP. Dyplomującą pracownię rzeźby prowadził od 1991 do 2009 roku.

Twórca wielu pomników, a między innymi Pomnika *Wdzięczności* w Sanoku, *Pamięci Górników* w Czechowicach, *Stanisława Wyspiańskiego* w Bieczu, *Klementa Zabłockiego i Rafała Czerwiakowskiego* w Krakowie, czy wreszcie *Pomnika Pacjentów Pomordowanych w Szpitalu im. Babińskiego* w Krakowie, w 2012 ukończył prace nad trzema rzeźbami gryfów, które stanęły na dachu krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Są one wierną kopią gryfów, które stały tam przed wojną i zaginęły w niewyjaśnionych okolicznościach.

Do znakomitych realizacji profesora Józefa Sękowskiego należy też rekonstrukcja maszkaranów na krakowskich Sukiennicach.

Multos Annos Professore!

(JKT)

ELŻBIETA WOJNAROWSKA

MRÓWKA

W sterczących korzeniach brzozy
wyrzuconej na brzeg
uwijają się mrówki budując mrowisko
jedna z nich taszczy z mozołem
wielką sosnową igłę
mogłabym pomóc
popchnąć palcem
cóż dla mnie taki gest
tylko po co
nadbiegnie fala
zabierze pień jak przyniosła
mrówki nie mają tej perspektywy

Z ich punktu widzenia
Carpe diem to rozsądna maksyma
patrzę w niebo pełna wątpliwości
ludzie też budują domy w cieniu Wezuwiusza

Abaddonna kiwa do mnie palcem

GOŚĆ

Granatowy żuk brnie zamasyście
w poprzek piaszczystej ścieżki
przydeptuję go nieuważną stopą
z wysiłkiem wydobywa się na powierzchnię
zmierza na powrót
w sobie znanym kierunku
wielka ważka w rozpędzie
omija mnie w ostatniej chwili
zdziwiona nagłą przeszkodą
wyrosłą na jej drodze

Zakłócam wyraźnie ich porządek rzeczy

W przeciwieństwie do nich
jestem tu tylko przypadkiem

BEDUIN

Spotkałam człowieka u wodopoju
pił wodę na równi z wielbłędami
niektóre zwróciły ku niemu głowy
inne nieporuszone milczały dostojnie

Spojrzał na mnie
jego oczy były ciemne
nie wyrażały niczego
a jednak powiedziały wszystko
o nim i o mnie
jakbyśmy znali się od zawsze

Gdy dosiadał wielbłąda
zwierzę ugięło przed nim kolana
jak przed władcą

Odjechał prędko
zważyłam czy naprawdę istniał

Słońce krwawiło
zgasło spadając w otchłań

Nigdy jeszcze nie poczułam
tak dotkliwej pustki
jak wtedy

ROMA JEGOR

Piszę do ciebie szeptem bo cię zdradzam
z pocałunkami fig jak małe piąstki
z piaskiem w barwach upału z zawodzeniem suków
i przezrociami cieni arganowych drzewek
Piszę do ciebie najwolniej -szybki powrót zabija
wspomnienia
kolory Marrakeszu jak garście rubinów
spłoną w chłodzie chryzantem miedzianym i gorzkim

Więc piszę ci najciszej zatruta już jadem
oblędem pomarańczy oczami wielbłądów
rzęsami tej kobiety pod czernią jak onyks
co tak skrywa że nie wiesz piękność dnia czy ciemność
Piszę ci najwolniejszym słowem jak ślad muła
zapłatanego w ulic kurz o słodkich włosach
Proszę otwórz tę stronę ciębie w której jestem
przesieję piach i wrócę cała w sińcach słońca

Odkąd nie mamy psa
za mało śpię za dużo jem
za bardzo rzucam się na obcych
lekarz mówi że to tęsknota
ty mówisz że schizofrenia
ludzie mówią że poetki to dziwna rasa
a ja odkąd nie mamy psa przestałam mówić
teraz tylko odciski moich łap na klawiaturze
i ten kaganiec na słowach
i to skomlenie ścian
żebyś pogłaskał

Czarny bez

Kobiety płaczą nocą
bez makijażu łatwiej wsiąka
nie ma meandrów szminki
obcasów wrosniętych w kostki
Domowe rośliny i miastowe smoki śpią
siarka im się wypala i tracą wyniosłość
Kobiety piją nocą lewitują płyną z prądem
rzek o których filozofom i Kolumbom
nic nigdy nie będzie wiadomo
Może tylko jakiś Marco Polo
przemknie brzegiem kieliszka małą ćmą i zgaśnie
zaśnie zanim zdoła przepiłować białą skórę
zarysować północny brzeg ust
i południową zatokę brzucha
Zanim obudzą się grzechotniki śpiące w piersiach
kobiety zatrują im jad
Nich nic się nie wymknie wszystko się utopi
w dolinie czarnego bzu pełnej słonych igieł
Pierwszy błysk światła pozwoli znowu wspiąć się
na szczyty szpilek
włożyć wąskie sukienki i szeroki uśmiech
malować pędzelkiem najpiękniejsze dzieła sztuki
jakby to była lekcja kaligrafii
Wierzyć że dzień uczyni cuda
a pergamin twarzy nie pęknie

IGNACY S. FIUT



O POEZJI EPIZODYCZNEJ

Przedmiotem analitycznej prezentacji w tym szkicu będą dwa tomiki wierszy- Romy Jegor –pt. *Tatuaż na jabłku* oraz Leszka Lisieckiego pt. *Nikt nie budzi drzwi*. Jegor mieszka w Mikołowie i związana jest ze światem kultury Górnego Śląska, zaś Lisiecki urodził się w Warszawie, ale na stałe osiadł w Skwierzynie – małym miasteczku na Ziemi Lubuskiej. To, co pozwala porównać twórczość obojga poetów można nazwać nadzwyczajną zdolnością, ale i umiejętnością i pedanterią w postrzeganiu świata z elementami życia codziennego, i wyłapywania w nim pewnych istotnych szczelin, które autorzy wypełniają własnymi emocjami i wyrazistymi przeżyciami. Są to sytuacje epizodyczne, na których skupiają uwagę, by następnie przełożyć je na dyskurs - wiersz. Jeśli dla Jegor ważna jest przede wszystkim obecność w terażniejszości, w której uchwytuje i porządkuje otaczający ją świat nawet w wymiarze mityczno-dziejowym, dla Lisieckiego tę ostoję stanowi przede wszystkim najbliższa przeszłość sukcesywnie wypełniana interpretacją, w której jakoś osobiście uczestniczy wykorzystując przy tym pokłady własnej pamięci.

Tomik Romy Jegor został zatytułowany - *Tatuaż na jabłku* i składa się z trzech części noszących następujące nazwy: „Epoka węża”, „Fado” i „Słodki tlen”. Część pierwsza to przede wszystkim utwory głęboko inspirowane mitologią biblijną odniesioną do osobistych przeżyć autorki stawiającej się w

sytuacji Ewy w stosunku do jej mężczyzny – bliskiego jej Adama (zdaje się męża - Zdzisława), z którym „zjedli” ów zakazany owoc, a w konsekwencji musieli opuścić swój raj, choć ciągle za nim tęsknią. Klimat tej części dobrze oddaje wiersz tytułowy, w którym autorka pisze: „Adam z węzem na jednej gałęzi/łysieją tyją hodują w jabłku robaka/ Ewa motyle ze szkła weneckiego nawleka/anioła stróża z piór rozbiera/Wąż wzdycha anioł się czerwieni/noc pachnie zdradą i zdejmuję kolczyk/Wiszą na jednej gałęzi księżyc i Adam/ i zapach chilli ze spalonych skrzydeł// Robak nie ma jeszcze imienia/tylko tatuaż/na jabłku”. Trudno się uwolnić od przekonania, że ta biblijna Ewa, w którą wcieliła się poetka, ma typowe dla kobiet - śląskie obyczaje. Zaświadczają o tym również inne wiersze nawet wtedy, gdy autorka próbuje przyjąć pozę i szaty Marii, widząc w Adamie Józefa, ale nigdy nie zapomina, że i ona była córką Ewy i Adama, a więc i ich osobistego upadku egzystencjalnego.

W części drugiej w rytmie portugalskiego fado autorka odbywa podróże mentalne po świecie w rytmie tej pieśni zawodzącej nad losem człowieka, w czasie której przywołuje historyczno-mityczne obrazy odwiedzanych miejsc, w które próbuje wkomponować własne życie i jego główny nerw, którym jest dla niej miłość do owego przysłowiowego, ale i osobistego Adama, który niekiedy staje się dla niej nawet bóstwem. W wierszu „Eden” pisze z pasją:“(…)Znowu jestem Edenem

nabrzmiwającym deszczem/w rowkach twoich śladów i krzesiwem/od którego palą cię palce/Miłość jest jak poezja cała wymyślona i tylko/my jesteśmy prawdziwi kiedy tak/otwieramy sobie żyły i płoną mi włosy/zupełnie jakbyśmy pili niebieską/wódkę z agawy”. We wszystkich wierszach Jegor w pewien wyraźny sposób próbuje na własnym przykładzie i emocjonalnym doświadczeniu świata wracać jakby do początków istnienia człowieka zanurzonym w mitycznych oparach kultury tego bosko-ludzkiego trójkąta, w którym trudno najczęściej kobiecie odróżnić tę miłość skierowaną do mężczyzny od miłości kierowanej ku Najwyższemu. Poetka widzi bowiem jego nieczułość, szczególnie we współczesnych fasadach naszego świata, zakrywających jego oblicze, ale i wrażliwość na ludzkie sprawy, w kontekście której miłość między ludźmi jest o wiele silniejsza w wymiarze twórczym, ale i destrukcyjnym. W wierszu pt. „Ucieczka” dowiadujemy się, że „(...)duszna miłość bogów których nudzą książki/drażnią ludzkie depresje i cieszy tylko ta/gra w kości/kobiet”.

„Ciekły azot, słodki tlen” – to wiersz kończący ten interesujący i nowatorski pod względem głównie metaforyki tomik Jegor, od którego nosi nazwę jego ostatnia część. Czytam w nim, m.in.: „Wszystko w nas jeszcze galopuje/ a tu patrz i rok się kończy i znów/róże w ciekłym azocie ogród w narkozie/miasto znieczuleniu ulega/(taka martwa fala przed świątecznym/zatraceniem)/(...)”

ten przyszły rok to będzie tylko lato/ codziennie bardziej słodkie jak/trawa odrastająca po cyrkowych sztuczkach/ w miejscu gdzie lew ryczał i płakali clowni/i będzie szło powoli jak wozy ze złotem//i zacznie nas nakłuwać z pierwszą włócznią/stycznia”. Poprzezające go wiersze utrzymane w podobnej tonacji, ale i wersyfikacji i metaforyzacji – to bardzo detaliczny wgląd w epizodyczny wymiar naszej ludzkiej egzystencji zamglonej wzorami i wartościami ducha kultury, za parawanem którego zagląda poeta, by w ten sposób dotrzeć do podglebia własnej, ale i naszej wspólnej egzystencji, której kruchość nas przeraża i zmusza, by uciekać przed siebie. Jednak jedyne co się liczy w tym świecie to – siła miłości do kochanej osoby, które wyrażają te „róże zamrożone w azocie” i do matki natury (ogrodu w narkozie), z wiosną dającego nam ów „słodki tlen” pozytywnych emocji, bez którego niepodobna żyć.

Z kolei zbiorek poezji Leszka Lisieckiego został wydany pod znamienym tytułem – *Nikt nie budzi drzwi*. Otwiera go poświęcony pamięci matki wiersz pt. „Jeszcze wczoraj”, na rewersie kartki zamieścił jej fotografię, na której siedzi na cmentarzu nad grobem bliskich. Warto tu wspomnieć, że autor głównie zajmuje się fotografią i w tej perspektywie także pisze wiersze poniekąd tworząc je analogiczną techniką pisarską, która ukazuje ważne epizody świata, mające istotne znaczenie dla życia poety. Czytamy w nim: „mówiła/trzeba pomóż/nie martwij się//uśmiechała się/zażenowana/że już tak niewiele może//usłyszałem szept/jestem taka zmęczona// a potem/cichutko//odeszła”. Kolejne wiersze lirycznie nastrojone stanowią wspomnienie odchodzenia matki ze świata doczesnego i opowiadają m.in. o cmentarzu, palących się zniczach, domu już bez tabliczki z jej nazwiskiem, w którym mieszkała. Takie domy wypełnione ciszą i pustką ciągle przyciągają poetę, choć trudno fotografia i wierszem wyrazić ich umierającego z czasem

ducha. Autor dokonuje więc kolejnych studiów fotografowanych domów, by usłyszeć ów „upływ czasu”. Słyszy jednak tylko ciszę i zdaje sobie sprawę, że w niej „trudno znaleźć/ miłość//nawet do siebie”. Obserwując ludzi w podszłym wieku, zatapiając się w ciszy słucha upływu czasu w ich stąpieniu po chodniku, które staje się coraz bardziej nierytmiczne. W mieście ukazuje mu się „mrówcza logika” tego siedliska ludzi, a osamotnienie w nim staje się normą, napinającą tempo „wyścigu szczurów”. Poeta wsłuchuje się w szczeliny miasta dokonując rachunku sumienia za spędzony dzień i nagle słyszy, że „(...)koncert świerszczy rozprasza chmury/a rozbudzone gwiazdy/beztrosko gawędzą o aniołach//lepiej posłucham plotek z nieba” - konkluduje. Dalej przenosi się i śledzi rzeczywistość wirtualną, funkcjonowanie w niej emocji międzyludzkich, ale i recepcji poezji, często stając na granicy jawy i snu, by obserwować jak powoli odchodzi dobrze znana mu rzeczywistość podręczna. Podziwia, że w Warszawie „bryczki – jeszcze jeżdżą”, choć ten sentyment go niepokoi, bo boi się „zostać przeżytkiem”.

Lisiecki dobrze czuje się na łonie natury, gdyż – jak pisze – „w lesie wszystko wygląda inaczej”. Tam można żyć zgodnie z instynktem np. nakryć aparatem fotograficznym „kokieteryjną sójkę”. Wiele wierszy poety stanowi interesujący komentarz do jego fotografii, wychwytyjących niesamowite epizody z życia codziennego, w zwierciadle których widać sprzeczności między światem natury i kultury. Niekiedy jednak te dwie jego pasje artystyczne wykluczają się wzajemnie, a czasem świetnie ze sobą się dopełniają, czego ma świadomość, pisząc, że „znów nie napiszę wiersza”, kiedy uda mu się tak dobrze uchwycić niepowtarzalny epizod świata w obiektywie. Trudno bowiem sfotografować zapach jabłka, sypkość pisaku, furkot skrzydeł ptaka, ale również uchwycić słowem znakomite formy, kolory i gry światłocieni. Ten świat artystyczny, który u Lisieckiego zdarza się pomiędzy światem obrazu i słowa, które ukazuje

mu się czymś na kształt menu, z którego garściami czerpie inspiracje, jednocześnie antycypuje przyszły sens poezji w świecie zdominowanym komunikacją wizualną. Czas pokaże jednak, czy ścisły rozdział między obrazem a poezją w komunikacji tradycyjnej zostanie w przyszłości w komunikacji multimedialnej jakoś harmonijnie rozwinięty i czy próby poety-fotografa stworzyły ku temu jakieś optymistyczne precedensy, ale i konstruktywne przesłanki.

Nietrudno się zgodzić z opinią Leszka Żulińskiego zamieszczonej na okładce tomiku Jegor, iż: „Siłą tych wierszy jest wyobraźnia i konsekwencja w budowaniu „jednolitego obrazu” i nastroju. Co najważniejsze: Roma Jegor ma własny język, oryginalny, swój; nie da się jej przyrównać do jakiejś konkretnej poetki czy do powinowactwa (uzależnienia)”. Można jedynie dodać, że dla czytelnika może stać się jej twórczość źródłem wręcz narkotycznego uzależnienia. Również warto zastanowić się nad fragmentem posłowania do tomiku Lisieckiego, w którym autor tak pointuje symbolikę i metaforykę poety: „A więc jest dom w tym wierszu czy nie ma żadnego, może są tylko drzwi do marzeń symbolicznie zawieszane w przestrzeni? Marzeń, które słodko drzemią, do których trzeba się wspiąć po schodach, i których w samotności nie ma się odwagi obudzić”. Jeśli więc we współczesnym komunikowaniu obraz dominuje nad słowem, choć nie jest w stanie wszystkiego wyrazić do końca, poezja – jak to ma miejsce w przypadku tomiku Lisieckiego – będzie miała szansę tak z nim kooperować, by zdecydowanie pogłębić własnym obrazowaniem ów obraz dominujący nad słowem, ukazując jego inne, a nawet metafizyczne wymiary.

R. Jegor, *Tatuaż na jabłku*, Wydawca: Instytut Mikołowski, Biblioteka Arkadii – Pisma Katastroficznego, Mikołów 2010, s. 64 i

J. Lisiecki, *Nikt nie budzi drzwi*, Wydawnictwo Signo, Kraków 2014, s. 48.

DANUTA SUŁKOWSKA



WE ŚNIE I NA JAWIE PO MEANDRACH BYTU

Powszechnie znane przekonanie, iż poezja bliska jest filozofii, znów towarzyszy mi podczas lektury wierszy. Nic dziwnego, bowiem mam w rękach najnowszą książkę Ignacego Stanisława Fiuta – tom poetycki zatytułowany „MOJE SNY i inne wiersze”. Prezentuje on czytelnikom zbiór bardzo interesujących, charakterystycznych dla tego utalentowanego krakowskiego poety – filozofa, wierszy. Można by dodać: „jak zwykle”. Zaryzykowałabym też prywatne stwierdzenie, iż nie pomyliłabym tej poezji z utworami innych autorów. Mimo że autor „Czasu na egzorcystę” – jak każdy wytrawny pisarz – wciąż poszukuje nowych środków wyrazu i tematów dla swojej twórczości, ukazując w niej coraz to nowe problemy otaczającego świata, a także własne przemyślenia na ich temat oraz swój, często bardzo emocjonalny stosunek do rzeczywistości.

Tytuł omawianej publikacji sugeruje czytelnikowi, iż na jej kartach znajdzie poetyckie opisy snów, każe mu też poszukiwać różnych znaczeń pojęcia „sny”, bo wszak poeta często bywa niedosłowny...

Pierwszym krokiem w naszej wędrówce po „świecie snów” Ignacego S. Fiuta

niech będzie lektura otwierającego tomik wiersza zatytułowanego „Moje sny”:

przychodzą i odchodzą

kuszą i straszą

pieszczą i pieką

w oczy

przypieszają bicie serca

usypiają antynomie rozumu

wodząc na pokuszenie

po kwiecistej łące

bytu

ślepo odsyłają

do podglebia codzienności

gdzie gromobicie nicości

każdego dnia

stawia mnie

na nogi

Cóż za ogrom znaczeń dosłownych i metaforycznych! Całe spektrum spraw, zagadnień, problemów, zjawisk dotyczących w sposób istotny ludzkiej egzystencji. Tytułowe sny mogą tu być przeżyciami z przeszłości, wracającymi we wspomnieniach, mogą być marzeniami i pragnieniami, mogą też być

przywoływaniem do „twardego stąpania po ziemi”. Znajdujemy je w ostatnich wersach, gdzie szczególną uwagę zwraca wyrażenie „gromobicie nicości”. To bardzo mocne przypomnienie o naszej śmiertelności jest czynnikiem mobilizującym bohatera lirycznego do działania. Nakazuje mu, a pośrednio też czytelnikowi, aby nie tracić czasu, który jest nam dany.

Cytowany wiersz traktuje o ważnych dla człowieka sprawach, w sposób ogólny. Ale już następne ukazują cały wachlarz bardzo szczegółowych „obrazów sennych”. Na początku tej części tomu znajdujemy Kraków i inne miasta. W „Zwidach porannych” jawi nam się „Monument Wawelu i Kurza Stopka / cień Jadwigi odcisnięty / na ceglany murze (...), na Plantach spotykamy „poetycką brać” i widzimy, „(...) że się tej nocy urznęli / z ich oczu wyziera / skatowana dusza / Krwawej Mery”. Gdy „Ludzie jeszcze śnią...” obserwujemy jak „pokrzewka w czarnym / berecie na głowie / na wierzchołku / nagiego modrzewia / zaciekle oznajmia / swoją obecność // po śniegu stąpają / ociążałe gawrony / wydłubują spod / białej waty / zielone oczy / wiosny (...).”

Spośród wierszy z lirycznymi obrazami ukochanego miasta autora „Prawa Natury”, na dłużej zatrzymał mnie

„Krakowski sen”, w którego ostatnich strofach czytamy metafory dotyczące utraty złudzeń i przemijania:

(...)
*innym razem budzę się spocony
kroplami nocy na ciele
a spod korony Wawelu
odpływają wianki
mojej naiwności*

*wiem, że jutro rano brunatne fale
zmarszczek na fali Wisły
o poranku utopiają mój
sen i marzenie
o wieczności*

*jego mara zawieruszy się pewnie
w okolicach Barbakanu
(...)*

Dobrze, że widok odwiecznych, nie poddających się czasowi murów Barbakanu, odsuwa na dalszy plan (przynajmniej na jakiś czas), Heraklitowe „panta rhei”, o którym przypomniał poecie nurt rzeki. Ale myśli o zmienności, nietrwałości i odchodzeniu wszystkiego w przeszłość, powracają jeszcze wielokrotnie na kartach omawianej publikacji. Nie zawsze są one pesymistyczne, jak choćby w „Kosmicznym śnie”, w którym bohater liryczny zagląda na „drugą stronę”, odkrywając „tajemnicę przyziemnego istnienia”. Po czym stwierdza: „(...) już wiem, że ma drugie dno / w świecie alternatywnym / w którym już jestem / choćby moimi / nieprzyzwoitymi / marzeniami o życiu / w wieczności”.

Bezpośrednio ze snu o włóczędze po wszechświecie, trafiamy do II części tomu, gdzie znajdujemy „Tryptyk rzymski i inne wiersze”. Ciekawe i w pewnym stopniu zagadkowe, bo różnie można je interpretować, jest to rozdzielanie grup utworów nazwanych przez poetę snami (część ostatnia książki zatytułowana jest tak samo, jak pierwsza – „Moje sny”). W środkowej części poetyckie obrazy nie są bardziej realistyczne niż „śnione”,

a towarzyszące im refleksje ani bardziej, ani mniej istotne od tych, które pojawiają się w „marzeniach sennych”. Może tylko są w większości mniej osobiste... Początkowo towarzyszymy poecie w zwiedzaniu Wiecznego Miasta; zatrzymujemy się obok Koloseum, gdzie rozmyślamy o zagadkach przeszłości Rzymu, potem przystajemy przy grobie Gajusza Juliusza Cezara i szepczemy: *Ave Caesar, morituri te salutant*. Tak..., każdy przecież nieustannie zmierza ku śmierci... A jednak, mimo tej przynębiającej prawdy, w pełni zasadne jest zamykające utwór pytanie: *Quo vadis, homini?* To rozdarcie między poszukiwaniem sensu istnienia, a zwątpieniem w niego, pojawia się w tym tomie nie po raz pierwszy i nie ostatni. Cytowane pytanie można również odnieść do wielu poczynań człowieka, które mogą być dla niego zgubne.

Po opuszczeniu Rzymu, myśli bohatera lirycznego nadal krążą wokół różnych, często niepokojących zjawisk współczesności, takich jak narkomania, upadek najwyższych wartości, skrajny egoizm, brak poszanowania dla przyrody. Wśród pełnych gorczy słów o niepokojących i zasmucających poetę sprawach, mocnym akcentem zaznacza się jeden z wierszy bez tytułu:

*w moim kraju słowo: człowiek
przestaje brzmieć dumnie –
zredukowano cię
do rzeczowników i przymiotników:
petent, podatnik
darmozjad, zwolennik
patriota, bohater,
ateista, katolik,
a może wieczny sceptyk
emigrant wewnętrzny
lub
mięso wyborcze*

*jednak zawsze jest jakiś
wyjątek od reguły: kiedy
jesteś Amerykaninem
lub jego sojusznikiem*

– *słyszysz wtedy słowo:
Człowiek!*

– *ale dopóki jesteś!*

Chyba jednak lepiej uciec od takiej rzeczywistości w sny... Ale i tam bywa niewesoło. Można wpaść w Trójkąt Bermudzki i przeżyć koszmarny lęk przed śmiercią, można spotkać morderców wolności, którzy „dławią pętlami wiatru / kapłana niezależności”. Dlatego nie ma swobody. Takie przekonanie wyraża autor w drugim „Śnie o wolności”, gdzie czytamy: „Jest: / władza dla władzy (...) wolność dla niewolników / – kiedy myślą, że są wolni / są już od dawna / zniewoleni / wolność śnią”.

Snami są też inne wartości. Poeta zdaje się być przekonany, iż wszystko, co najcenniejsze i najbardziej pożądane, nie istnieje naprawdę. Można to posiadać, lub tego doświadczyć, tylko we śnie. Tak i tylko tak można zakosztować wieczności, która bardzo ostatnio zaprzęta myśli autora „Logiki serca”, tak można zbliżyć się do prawdy, której poszukiwanie zawsze bardzo go absorbowowało. Jakże gorzko brzmią ostatnie wersy „Snu o prawdzie”: „(...) zabijamy zawsze tych / którzy ją mówią / wybieramy strach / przed nią / nie miłość / do niej / – najczęściej / ją śnimy”.

Dlaczego tak wiele śnienia w najnowszych wierszach Ignacego S. Fiuta? Według powszechnej opinii, to co dla człowieka szczególnie ważne, co najbardziej zaprzęta jego myśli i tkwi w świadomości oraz w podświadomości, najczęściej mu się śni. Poetyckie opowieści o „snach” to rodzaj deklaracji: „Oto, co dla mnie najważniejsze, to co cenię najwyżej”. Poeta pragnie jak najdobitniej wyrazić, ba – jak najgłośniej wykrzyknąć, to co tak głęboko go nurtuje, mimo iż zdaje sobie sprawę, że poezja nie jest powszechnie czytana, zatem do niewielu dotrze, mimo iż wie, że na tych, którzy ją czytają, niewiele ona wpłynie, a może nawet wcale...

Czy poezja trafia w próżnię? Może jednak nie całkiem... A jeśli nie cała znika w pustce, to należy zadbać, by przemówiła przekonująco, by zawarte w niej przesłanie nie zostało odrzucone. Może zatem lepiej nie rzucać światu trudnych prawd wprost w twarz, może skuteczniejsze będą senne obrazy? Poeta ma chyba taką nadzieję. Przeczytajmy zamykający tomik wiersz „Nie lękajcie się słów...”:

moje słowa

to żywe kamienie

– rzucam je w Was

i proszę –

podnieście je!

– wtedy zrozumiecie

że Wasz duch potrzebuje

ukamienowania, by żył

wiecznie i nie lękajcie się

słów poety

– on przecież tylko

śni

Świat poetycki autora „Polisemii piękna” istnieje tu, w tym tomie, poprzez sny, to sposób na jego uporządkowanie i na porozumiewanie się podmiotu mówiącego ze światem. Jest to, moim zdaniem, doskonała metoda na zakomunikowanie czytelnikowi ważnych prawd. Znakomicie w każdym razie sprawdziła się w omawianej publikacji. Konkluzje, przekonania, emocje „śniącego” bohatera lirycznego brzmią tu mocno i dobitnie.

Ignacy Stanisław Fiut, *MOJE SNY i inne wiersze*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2014, s. 48.



HANNA WIETRZNY

HARMONIA

Kropla po kropli, kap... kap...

Resztki deszczu spadają z dachu, opłakują witraż nad naszymi głowami, uderzają w parapet. Echo spina klamrą niebo, nas i organy, które pod ręką zakonnika ożywiają dźwięki sprzed lat, pisane może w taki sam dzień i w podobnym miejscu pod wpływem uczucia równie potężnego, jak to, jakie ogarnęło nas.

Pusto tutaj. Tylko zakonnik i my. Muzyka i my. Oko Boga spogląda na nas z góry, a przed nami cała krzyżowa droga.

Moja lewa ręka w twojej, prawa pod twoją pachą. Ciepło tam i przytulnie jak nigdzie. W aureoli pary, którą wydychamy, wyglądamy jak święci. Nie opuszczaj nas, Panie! Nie przymykaj oczu na naszą miłość. Ochraniaj nas, ochraniaj ją. Są takie chwile, których nie zatrze czas, ani podłość, ani czyny, które przyjdą do nas. W dni samotności i trwogi przyniosą ulgę i nadzieję.

A teraz słuchaj wielki mój niedźwiedziu w szubie z baranków, jak śpiewa w dźwiękach organów czas, który dawno minął, jak w szumie ostatnich kropel śpiewa czas, który jest naszym.

Jaka harmonia w obu tych dźwiękach oddzielonych przestrzenią dni nie do obliczenia.

A my z wszystkim, co nas wypełnia, z całym tego ogromem lecimy do nieba jak żurawie. Kluczem nam tylko znanym – przez nas pojętym. Zapamiętaj tę chwilę mój niedźwiedziu o oczach

z egipskich fresków. Ta chwila nigdy nie wróci. I zapamiętaj promień, który przez obsychający witraż upadł nam do nóg, bo wszystko może zniknąć jak on. Tak szybko, jak się pojawił.

Cisza. Umilkły organy, usnął deszcz. Stary zakonnik człapie obok nas, rzucając ukradkowe spojrzenia. W jego osobie odchodzi przeszłość i terażniejszość, którą połączyła nieprzemijająca fuga Jana Sebastiana.

ANNA SZUMOWSKA-CHUDZIŃSKA

OTWIERAJCIE OCZY I PATRZCIE WĘDROWANIE W TEATRZE STU



Panna Młoda - Agata Myśliwiec Foto. Tomasz Szkodziński.

Ten spektakl to spełnienie marzeń Krzysztofa Jasińskiego, założyciela i dyrektora Teatru STU od prawie 50. lat. Odkąd założył teatr, sięgał wielokrotnie do Wyspiańskiego, m.in. w niektórych spektaklach (*Sennik polski*) i w widowiskach plenerowych (na dziedzińcu wawelskim i w jego pobliżu nad Wisłą), ale nie było sprzyjających wtedy warunków, aby mógł się porwać na realizację jego dramatów. Wierzył jednak, że kiedyś to się stanie.

I stało się. 11 listopada 2014 roku, w Święto Niepodległości i w roku 25-lecia wolności odbył się pierwszy pokaz tryptyku, na który złożyły się trzy dramaty: *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Akropolis* pod wspólnym tytułem *Wędrowanie*. Bo jak pisze Leszek Aleksander Moczulski

ta wędrownica nasza

aż po życia kres

co spotkasz to spotkasz

nie ma stałych miejsc [...]

wędrowanie nasze

nie donikąd bieg

bo zawsze przed nami

cel i drugi brzeg.”

Tym spektaklem jego twórca postanowił uczcić jubileusz 50-lecia Teatru STU, prezentując go w 50 miastach w Polsce oraz 250-lecia sceny narodowej.

Nie jest to pierwszy tryptyk Jasińskiego, bowiem moje pokolenie pamięta *Spadanie*, *Sennik polski* i *Exodus* - spektakle, z którymi teatr objechał niemal cały świat. Wtedy, nie tylko w Polsce, ale i daleko poza nią o STU było głośno. Z upływem lat możemy powiedzieć, że wymienione przedstawienia



Radosław Krzyżowski, Krzysztof Pluskota. Foto: Tomasz Szkodziński.

otwierały wspaniałe rozdziały w historii Teatru STU i w karierze artystycznej jego twórcy. Czyżby Wyspiańskiego pozostawił na koniec swojej drogi twórczej? Moim zdaniem nie jest to możliwe, bo w planach ma on kolejne przedstawienia, wykraczające poza czasowy horyzont jubileuszu.

W programie tryptyku czytamy: „W historii teatru polskiego nie wystawiono nigdy dotąd *Wesela*, *Wyzwolenia*, *Akropolis* jako całościowego przedsięwzięcia. Żaden teatr nie wystawił po kolei tych trzech tytułów. Ze względu na kontaminację dramatów w jeden spektakl zostały z nich wydobyte ich esencjonalne wątki, podporządkowane tematowi nadrzędnemu: wtajemniczeniu w los polski. Wyspiański w autorskim zestawieniu trzech tekstów wyprowadza widza z izby bronowickiej chaty, wiedzie go przez piekła i nieba prób, jakim poddają go Maski z *Wyzwolenia* i prowadzi na wzgórze wawelskie – centralne miejsce polskiej świadomości historycznej, które zostaje niejako nawiedzone przez wielkie mity judeochrześcijańskie. Ostatecznym tematem sztuki jest imperatyw duchowego zmartwychwstania rozumianego jako wyzwolenie z duchowej nędzy, odnowienie duszy polskiej. To zadanie stojące przed każdym z nas.”

„Otwierajcie oczy i patrzcie” – mówi Gospodarz w pierwszej części spektaklu, który trzymając świecę wynurza się z ciemności. I tak od pierwszych chwil widz zespała się z tym, co dzieje się na scenie – słucha i patrzy, i ulega, niepowtarzalnemu klimatowi przedstawienia, który współtworzą: zróżnicowany koloryt (szarość, błękit i czerń), światła płonących latarni, listopadowa, jesienna aura (deszcz spływający po szybach), nastrojowa muzyka gitarowa, wykonywana na żywo, krakowskie stroje, przyspiewki wzięte z Kolberga. A na ścianach projekcja obrazów Matejki, Malczewskiego, Tetmajera, Wyspiańskiego, Grottgera, sytuująca akcję dramatu w szerszym kontekście historycznym i kulturowym. W ten nastrój wdziera się na prawach kontrastu współczesna muzyka disco polo (np. *My Słowianie*, *Szalata, szalata*, *Ona tańczy dla mnie*, *Niech żyje wolność*), która dzisiaj wyparła dawny folklor.

W chacie bronowickiej pod wpływem zjaw dużo mówi się o patriotycznym zryw, o potrzebie czynu, ale bohaterowie *Wesela* nie są do tego przygotowani i „na placu boju” pozostaje Chochoł, który – podobnie jak pozostałe „osoby dramatu” – nie jest spersonifikowany, tylko mówi nagrany głosem Jerzego Treli.

Natomiast pojawia się obraz Wyspiańskiego *Chochoły*, a także przywołany został wiersz Eliota o chochołach i tym samym owa słomiana kukła staje się w inscenizacji Jasińskiego uniwersalnym symbolem „wydrążonych ludzi”:

„My, wydrążeni ludzie
My, chochołowi ludzie
Razem się kołyszemy
Głowy napęlnia nam słowa
Nie znaczy nic nasza mowa
Kiedy do siebie szepcemy[...]

Kształty bez formy, cienie bez barwy
Siła odjęta, gesty bez ruchu.”

Po przerwie, w drugiej części zmienia się klimat, słychać melodię *Miałeś chacie złoty róg* (nawiązanie do *Wesela*) i *Nie rzucim ziemi...*

W długich, czarnych płaszczach (kolejne nawiązanie, tym razem do *Sennika polskiego*), w koturnowych butach, obwieszeni tajemnymi amuletami, często skrywający głowy w kapturach pojawiają się na scenie postacie z *Wyzwolenia*. Wśród nich są m.in. Muza, Starzec, Kaznodzieja, Hołysz, a obok nich w kontrastowo jaskrawych kostiumach Karmazyn, Prymas, Harfiarka, Geniusz. Główny bohater – znakomita rola Krzysztofa Kwiatkowskiego – sam się przedstawia:

„Idę z daleka, nie wiem, z raju czyli z piekła.

Błyskawic gradem
drży ziemia, z której pochodzę,
we krwi brodząc,
nazywam się Konradem”.

To on w walce „na myśli” z Maskami, będącymi uosobieniem jego zwątpień, lęków i tęsknot, wiedzie ostry i bolesny spór o wizję przyszłej Polski. Są to rozważania o życiu i śmierci, o miejscu sztuki w życiu narodu, wreszcie

o wyzwoleniu, „albowiem ten jedynie, kto opanował siebie, może panować nad innymi; kto sam jest wolny – może wyzwalać”. Słowa te, wzięte z *Wielkich wtajemniczonych* Edwarda Schure¹, zainspirowały reżysera spektaklu i niewątpliwie pomogły w głębszym odczytaniu dramatu.

To Konrad obiecuje zmartwychwstanie i wyzwolenie, chce oderwać się od romantycznej koncepcji narodu, walczy z Geniuszem uosabiającym skostniałą tradycję. Czy czuje się wyzwolony? Nie – jest wolny. Zatem czego chce?

Odpowiedź daje m.in. we wzruszającym monologu:

„Chcę, żeby w letni dzień,
w upalny letni dzień
przede mną zżęto żytni łan,
dzwoniących sierpów słyszeć szmer
i świerszczów szept, i szum
i żeby w oczach mych
koszono kąkol w snopie zbóż [...].

Chcę patrzeć, patrzeć, tężyć wzrok...
i potrać co mogię co krok”.

W noc Bożego Narodzenia odsłania się obraz macierzyństwa i rodziny, której strzeże Hestia (świecna Beata Rybotycka), wręczając Konradowi płonąca pochodnię – symbol domowego ogniska, ale też męczeństwa i śmierci, zmartwychwstania i nieśmiertelności.

Spektakl dobiega końca, na scenie pozostaje samotny Konrad. W tle pojawiają się laserowe promienie i sztuczne mgły, nastrój powagi i zadumy łączy przeszłość z teraźniejszością. I na tym polega fenomen teatru Jasińskiego, który wydobywa z aktorów pełnię ich możliwości, stwarza niepowtarzalny, fascynujący klimat, a przestrzeni teatralnej nadaje magiczny wyraz. Tak było w *Hamlecie*, *Biesach*, *Królu Lirze*.

I wreszcie część trzecia – *Akropolis*. Wędrowka, w której bierzemy udział, zatrzymuje się na wzgórzu wawelskim, będącym w świadomości każdego Polaka symbolem naszej historii. „Rzecz dzieje się



Konrad - Krzysztof Kwiatkowski. Foto: Tomasz Szkodziński.

na Wawelu w Noc Wielką Zmartwychwstania”. Wypiański wyeliminował w swoim dziele świat ludzki, a na jego miejsce powołał do życia posągi znajdujące się w katedrze, które zapowiadają zmartwychwstanie. Pojawia się też wątek mitologiczny: historia Parysa, Heleny i Hektora oraz biblijny: Ezawa i Jakuba, przedstawiony na jednym z wawelskich arrasów. Jasiński w swojej inscenizacji nie pomija żadnego, lecz prezentuje je nierzadko w prowokacyjny sposób, korzystając z takich środków ekspresji, jak satyra, karykatura, a nawet parodia, nie rezygnując zarazem z powagi i patosu. Helena i Parys przypływają do klubu *go-go*, który znalazł sobie dzisiaj miejsce pod Wawelem, ale biblijni bracia przebaczą sobie w akcie miłosierdzia, a pojawiający się w końcowej scenie Chrystus symbolizuje zmartwychwstanie.

W tryptyku gra wszystkie role tych samych dwunastu aktorów. I tak Poeta z *Wesela* jest Konradem w *Wyzwoleniu* i Jakubem w *Akropolis*. Na podobnej zasadzie Panna Młoda wciela się w Harfiarkę i Helenę, Gospodyni w Hestię, Mużę i Anioła Białego, a Gospodarz w Hołysza i Anioła Czarnego. Mocnym atutem całego przedstawienia jest aktorstwo oraz muzyka, skomponowana m.in. przez Jana Kantego Pawлуskiewicza i Zbigniewa Wodeckiego. Przybiera ona kilkakrotnie charakter songów, które w tradycji Teatru STU miały zawsze istotne znaczenie dla przesłania ideowego i wymowy spektakli.

Krzysztof Jasiński o swoim dziele mówi: „*Wesele* powiedzielibyśmy dziś to „real”, przestrzeń wirtualna jest w *Wyzwoleniu*, a ostatnia część, *Akropolis*, to już jest matrix”.

To piękne teatralne widowisko, trwające około czterech godzin, prowokuje widza do zastanowienia się, czym dla nas dzisiaj jest wolność i jaką wizję Polski jesteśmy gotowi zaakceptować.

2 października 2014 zmarł wybitny polski prozaik, poeta, publicysta, w latach 1987 – 1989 prezes Krakowskiego Oddziału ZLP. Członek PEN-Clubu i Stowarzyszenia Kultury Europejskiej oraz członek Krakowskiego oddziału Związku Literatów Polskich, jeden z osiemnastu członków założycieli Stowarzyszenia Twórczego POLART.

Wśród jego powieści największy rozgłos zyskały:

„Ziemie przypisane” (1962, Nagroda Wydawców, Nagroda I stopnia ministra kultury i sztuki, ekranizacja: *Głos ma prokurator*, reż. W. Haupe, 1965),

„W słońcu” (1962; I nagroda ZLP i LSW),

„Tańczący jastrząb” (1964; nagroda I stopnia ministra kultury i sztuki, ekranizacja 1977, reż. G. Królikiewicz),

„Marsz weselny” (1966; nagroda I stopnia ministra kultury i sztuki),

Wezwanie (1968), ekranizacja W. Solarz, 1970).



JULIAN KAWALEC

W MUZEUM

Przyszli do muzeum
Podziwiają rzeźbę starca
Wykutą w granicie
Jaki piękny
Wprost cudowny jest ten jego garb
Jak mężnie go dźwiga
Jak wspaniale niemrawe są jego nogi
Jak doskonale bezwładne ręce
A ta jego twarz
Tak cudownie zniszczona
Oczy w duszę cofnięte
Patrzą
Z pewnością widzą

On żyje - powtarzali nieustannie
Patrząc na rzeźbę starca w muzeum
Aż mu wmówili to życie
Poruszy się, przemierzył całą salę
I zszedł ze schodów
Wydostał się z gmachu
I od razu znalazł się na rynku
Mrowie ludzi, każdy się śpieszy
Zaczynają go potrącać
Ktoś nadepnął mu na stopę
Ktoś krzyknął ze złością
Wynoś się z rynku stary ciemięgo
Nic tu po tobie, wracaj do muzeum

Powędrował do rodzinnego domu
Przestąpił próg i słyszy
- Patrzenie, dziadek wrócił
Co za nieszczęście
I zaraz - łóżko twoje wyniesione
Łachy spalone
Ławka porąbana, miska wyrzucona
Zrobisz lepiej, gdy wrócisz do
muzeum
Widzisz jak jest

No to wrócił
Stoi na swoim miejscu
W dużej sali, jest jak było
Tylko to się zmieniło
Że co rano
Trzeba mu flanelowa ściereczką
Wycierać twarz
Bo popłakuje w nocy

POŻEGNANIE

Słońce
Słońce jesieni
Cię żegna
gdy zstępujesz
do ziemi ukochanej
tej przed którą
tylekroć klękałeś

nie będzie oraczy
nie będzie żniwiarzy
a plon będziesz zbierał ogromny
bowiem byłeś siewcą dobra
bo wielka była Twoja twórczość
bo wielkie było Twoje przesłanie
miłości do ziemi
i ludzi tej ziemi

Janusz Trzebiatowski

KAZIMIERZ ŚWIEGOCKI



NIEPOJĘTY LOGOS ZNACZEŃ

Refleksje nad metafizycznymi momentami w wierszach
Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej

Joanna Krupińska-Trzebiatowska należy do tej generacji poetów, którzy zaczęli rozwijać swoje skrzydła mniej więcej wtedy, gdy kończyła swój żywot Polska Rzeczpospolita Ludowa, a zaczynała się Trzecia Rzeczpospolita.

Pośród debiutantów tego pokolenia znaczącą część stanowiły osoby w wieku, który dla poetów uważany jest za wiek co najmniej średni, w każdym razie za w pełni dojrzały. Jest rzeczą godną uwagi, że niektóre z tych osób zaprezentowały już od pierwszego tomiku również dojrzałą, na miarę swojego talentu, poezję, tak jakby czas przed debiutem był okresem dyskretnego, lecz gruntownego ich terminowania.

Joanna Krupińska-Trzebiatowska nie tylko potwierdza faktyczność tego zjawiska, lecz zdaje się ją demonstrować w stopniu szczególnie wysokim. Dojrzałość jej poezji wyraża się przede wszystkim w bogactwie, powadze oraz intelektualnej i emocjonalnej głębi przenikających ją problemów. Są to problemy egzystencjalnie dotykające metafizyki bytu człowieka. I właśnie im poświęcone zostaną dalsze rozważania, które będziemy snuć w tym szkicu.

Od razu trzeba powiedzieć, że tak scharakteryzowana zawartość ideowa tego dzieła czyni je dość odosobnionym we współczesnej poezji, a nawet

i w kulturze w ogólności, zwłaszcza jeśli przez współczesność rozumieć okres ostatniego ćwierćwiecza. Kultura współczesna bowiem w zasadzie stroni, i to często demonstracyjnie od problematyki metafizycznej i religijnej, a więc od fundamentalnych spraw ludzkiego losu, zajmując się tym, co ulotne, przemijające, a często także tym, co wręcz urojone, co nikogo nie wzrusza, a jedynie szokuje ostentacyjnym programowym bezsenssem, zsyłaniem tradycyjnych, odwiecznych wartości w najlepszym wypadku na gilotynę ironii, a w najgorszym – bluźnierstwa.

Dla Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej poezja jest sprawą poważną i należy, rzecz by można, do porządku sakralnego rzeczywistości, tak jak i problemy, którymi ją obarcza poetka. Bo o nich można i trzeba powiedzieć, że choć wyrastają z doświadczenia rzeczywistości empiryczno-profanicznej, to ich kulminacyjne wrzenie egzystencjalne przywołuje sakralne wymiary świata i przenosi się tam, gdzie nie czas i przestrzeń panują nieodwołalnie i nie one wyznaczają ostateczne racje i warunki ludzkiego bycia, lecz coś, co je nieskończenie przerasta i unieważnia ich destrukcyjny dla człowieka bieg. Tym sposobem poetka wkracza po części w obszary religii, dość synkretycznie zresztą pojętej.

Poezja ta zatem ogarnia swoim słowem sprawy ogólnoludzkie i ponadczasowe. Jednakże jej egzystencjalna lektura odsłania to, że problemy, których dotyka i idee, które sugeruje, należą do kręgu trosk przede wszystkim współczesnego człowieka, szukającego trwałego miejsca we wszechświecie i zagubionego sensu bytowania w nim.

Przejdźmy teraz do jej egzystencjalnej lektury. Na początek spójrzmy na miniaturkę poetycką otwierającą czwarty z kolei tomik poetki:

*Tak jak kropla wody
łączy się z oceanem
tak każda myśl dąży
do zespolenia ze swym źródłem*
(Poezje, s.5)

Brzmi owa miniaturka nie tylko jak aforyzm, lecz i jak motto do całego dzieła autorki, które wszak naznaczone jest trudem i pasją poszukiwania wiedzy absolutnej nazwanej tutaj „źródłem” myśli. Cała ta wypowiedź skrywa i zarazem sugeruje przekonanie, że myśl ludzka ma swoje źródło nie w samym człowieku, lecz poza nim. On jest tylko niejako przygodnym jej podmiotem, zaś podmiot ostateczny stanowiący jej źródło to rzeczywistość nieskończona, symbolizowana tutaj obrazem oceanu.

Doskonałe zatem poznanie nie jest dla człowieka możliwe, gdyż jego myśl jest niczym kropla wobec oceanu. Aby znać prawdę wszechrzeczy trzeba być oceanem, czyli samą nieskończonością. Akt poznania wtedy nie byłby niczym innym jak aktem samopoznania absolutu, owego „oceanu”.

Już ten mały wiersz wprowadza nas w tajemniczy świat metafizycznej poezji autorki. Pokazuje podstawową relację człowieka do absolutu w aspekcie poznawczym. Cechuje ją pewna dwuznaczność, bo z jednej strony człowiek jest tylko kroplą oceanu, a więc czymś nadzwyczaj znikomym, z drugiej strony jednak ta kropla, to „prawie nic” ma wszczępioną w swój byt nieprzepartą potrzebę dążenia do połączenia się ze swym źródłem. Mowa tu wprawdzie o dążeniu poznawczym, lecz z powodzeniem możemy je rozciągnąć również na dążenie w sensie ontologicznym. A wtedy w miejsce „myśli” podstawimy „byt” (jednostki ludzkiej), zaś w miejsce „źródła” – „Byt” (Absolut). Człowiek i byt szukający prawdy absolutnej, to ten sam człowiek, który dąży do Bytu, w nim mając nadzieję ocalenia i ostatecznego spełnienia, nadzieję prawdziwego istnienia. Bo to istnienie, które jest nam tu i teraz dane, wzbudza tylko niekończące się poczucie ontologicznego niedosytu i jakiejś kosmiczno-moralnej krzywdy. W wielu wierszach znajdujemy potwierdzenie takiego rozumienia poetycko-filozoficznej intuicji autorki. Czytajmy dalej:

*Szukam bram poza moją czasoprzestrzeń
w inną rzeczywistość oddzieloną srebrną falą
w której wszystko istnieje
nie posiadając długości szerokości i wysokości
i jest odwieczne
brama prowadzi przez czas
poprzez nieskończoną ilość światów
do Absolutu
(P, s. 12)*

Dopiero tam, gdzie ustaje czas, zaczyna się prawdziwe istnienie i prawdziwe

szczęście, które może polegać na mistycznym słuchaniu odwiecznej muzyki, czyli muzyki nie trwającej w czasie, lecz w bezczasie – muzyki symbolizującej najczystsze piękno duchowego świata usytuowanego poza światem empirycznym, świata więc transcendentnego:

*Są takie miejsca w których prawda
bywa objawiona
ścieżki ku nim tak strome
jakby prowadziły wprost do nieba bram
gdzie wiatr bez skrzydeł daje ci ulecieć
byś choć na chwilę mógł opuścić
swą ziemską powłokę
i zanurzyć się w odwiecznej
muzyce
(P, s. 17)*

Ów szczęśliwy transcendentny świat, właśnie dlatego że jest transcendentny, nie może być osiągalny dla istoty należącej do świata empirycznego. Więc owej istocie pozostaje tylko bezbrzeżna do niego tęsknota, która rodzi utkane z marzeń i wyobrażeń rozliczne wizje wyrażone w mowie poezji przybierającej niekiedy postać, która by mogła stanowić fragment jakiejś modlitwy, gdyby była skierowana wprost do bóstwa. Lecz nasza poetka raczej unika takich bezpośrednich odniesień do Boga. Mówi często o Nim, lecz nie do Niego. Samo słowo „Bóg” zresztą pojawia się u niej niezbyt często jak na poezję penetrującą obszary myślenia eschatologicznego. Częściej tu pada słowo „Absolut” i jego synonimy, które oczywiście są jednocześnie przybliżonymi określeniami „Boga”. Może to mieć częściowy związek ze wspomnianą synkretycznością jej religijnej świadomości. Czytamy więc o tym, że pragnie i tęskni do Transcendencji, lecz to pragnienie i ta tęsknota przedstawiana jest nie jako element wiary w zbawczą wolę owej Transcendencji, lecz raczej jako strukturalny, niezmienny stan duchowy, który choć dolegliwy, musi trwać niejako na zawsze, jako że, przynajmniej w „tym” życiu, nie ma dla niego ukojenia. Do prawdziwej Transcendencji nie ma prostej i pewnej drogi. Zdaje się prowadzić do Niej słowo poezji, ale ono w istocie wyraża tylko wolę pragnącego i jakiś owej Transcendencji

intuicyjny sens. Człowiek skazany jest tylko na słowa i ich znaczenia, które w tym wypadku nie niosą czystej prawdy, lecz jedynie ją sugerują, zachęcając do wiary i dając niejasną nadzieję. Możemy więc przeczytać u poetki np. takie życzenia:

*bym słyszeć mogła to co niesłyszalne
dźwięki tak słodkie jak aniołów lutnie
bym marzyć mogła w ogrodzie niebiańskim
a płakać nad Styksem
(P s. 8-9)*

lub taką konstatację egzystencjalno-epistemiczną:

*czuję się jak ślepiec co stoi tuż obok
a nie może dotknąć
lecz wszystkimi zmysłami wyczuwa obecność
myslą spotyka się z jaźnią niepojętą
sercem z sercem
do którego prowadzi miłość
która wzbiera niczym wielka rzeka
po spotkaniu z Absolutem
i otwiera drzwi
(P, s. 24)*

Pesymistyczna ocena racjonalnego poznania rzeczy najważniejszych, czyli ostatecznych, eschatologicznych wyraża się w sugestii, że tylko własnym sercem człowiek może poznać serce wszechrzeczy („jaźni niepojętej”). Ponad naturalnym rozumem sytuuje się zatem miłość i tylko ona otwiera drzwi do Absolutu. Ten zaś stanowi kres wszelkich aspiracji człowieka – poznawczych i ontologicznych. Znamienne, że to nie Bóg jest tu przedmiotem ontologicznej tęsknoty, lecz Absolut. Bóg najwidoczniej budzi jakieś wątpliwości u poetki. (Jak to zobaczymy dalej, będą to wątpliwości natury moralnej). Nie budzi natomiast wątpliwości to, co w buddyzmie zostało nazwane nirwaną. Poetka pisze ją z dużej litery i określa jako „krajną wieczną szczęśliwości/ w której ludzie rodzą się/ z kwiatów lotosu” (*Rzeczywiste i Nie-rzeczywiste*, s. 10). Nirwana nie ma charakteru ściśle ontologicznego ani nawet religijnego, jest raczej domniemanym i

upragnionym stanem ludzkiego bycia niż bytu. Może najlepiej oddaje jej charakter ten oto fragment, w którym wprawdzie samo to słowo nie pada, a zarysowany jest tylko ów stan tak, jak się jawi niespokojnej, wciąż poszukującej adekwatnego wyrazu wyobraźni poetyckiej:

*W niebie Syjama
nie jest ciemno
Choć nie ma tam
ani słońca
ani księżycy
światło emitują bogowie
w ciągu dnia
którego czas mierzony jest
otwieraniem się
i zamykaniem
kwiatu lotosu
(Rzeczywiste i Nierzeczywiste, s. 12)*

Jest to świat, w którym nie ma cierpienia, bo nie ma w nim rzeczy realnych (słońca, księżycy) i nie ma realnego (prawdziwego) czasu, który jest niepowtarzalną zmianą i przemianą rzeczy, zaś ten, który przywołuje poetka w wierszu, jest niekończącym powtarzaniem się tego samego. To czas odnawialny, łagodny, więc czas mityczny.

Problematyka czasu jest istotnym, a w pewnym sensie nawet centralnym składnikiem metafizyczno-egzystencjalnej panoramy myśli poetki. Czas symbolizuje nędzę ludzkiego istnienia, jego przemijanie, a więc znikomość. Ale czas może też symbolizować drogę do bezczasu czyli wieczności. A dzieje się to wówczas, gdy „przeszłość i przyszłość stanowią jedno” (Poezje, s. 15). Motyw tak rozumianej wieczności pojawia się w tej poezji często, przyjmując różne obrazy i formuły. Jedną z nich jest właśnie Nirwana, „krajina ostatecznej szczęśliwości”. Widzieliśmy też poetycki obraz wieczności przedstawiający ją jako „odwieczną muzykę”, jako to, co niesłyszalne w normalnym zmysłowym porządku, a jedynie

w porządku nadzmysłowym, pośród jakiegoś „ogrodu niebiańskiego”. Owa rzeczywistość pozaczasowa zawsze u poetki przedstawia się w barwach świetlistych, łagodnych i ciepłych symbolizujących istnienie czyste, bezwarunkowe. Nie ma tu mowy o jakiegokolwiek eschatologicznej dualności, jakimś podziale na wieczną szczęśliwość i wieczne potępienie, jak to przedstawia tradycja wiary chrześcijańskiej. „Tamten świat” jest jednoznacznie dobry, tak jak „ten świat” niedwuznacznie zły.

Jeśli mówić, że człowiek jest zawieszony między dobrem a złem, to można to pojmować w kategoriach moralnych lub w kategoriach ontologicznych. Poetka wybiera niemal wyłącznie te ostatnie. Jej człowiek nie jest uwikłany w problemy, czy dylematy wolności związane z sytuacjami wolnego wyboru jako istota obdarowana wolną wolą, a zatem nie ma tu również mowy o odpowiedzialności przed nadziemskim Trybunałem. Finał losu człowieka nie od niego zależy, nie spełnia się bowiem w obszarze jego wolności, gdyż naprawdę taka wolność, która by mogła konstytuować jego byt, nie jest jego udziałem. Człowiek został skazany na bytowanie w „tym świecie”, który jest miejscem egzystencjalnej udręki. Ale jest on zarazem obarczony świadomością innego świata, doskonale szczęśliwego, do którego kieruje się jego wola i nachyla cały byt, a który jawi mu się jako sfera dostępna jedynie w marzeniu i w konstruującej myśli, lecz nie jako ostatni etap swego istnienia. Jest to świat teoretyczny możliwy i intuicyjnie wyczuwalny, lecz dla człowieka tu i teraz realnie niedostępny. Stąd też egzystencja ludzka rozpościera się między tym, co realne, a tym co idealne lub jeszcze inaczej: między marzeniem o idealnej rzeczywistości, a samą tą rzeczywistością. Taka sytuacja podobna jest do jakiegoś niezrozumiałego snu, z którego trudno się wywikłać i uzyskać jasny obraz prawdy. Oto dramatyczne obrazy beznadziejnego jej poszukiwania:

*Szukam bram
Ocean burzy się
Nieprzenikniona tajemnica
Pozostaje pośród głębin
(W jedną stronę bez prawa powrotu, s. 28)*

*U schyłku dnia odkryłam
że wszystko w moim życiu
było snem i ułudą
pogonią za szczęśliwą chwilą
(R i N s. 71)*

W tej sytuacji naturalne jest pytanie o tożsamość:

*Obudzona ze snu pytam
o własną tożsamość
(Poezje, s. 73)*

Lecz jakkolwiek by na nie odpowiedzieć, to żadna odpowiedź nie daje ontologicznego pocieszenia. Oto przykłady:

*To sen tylko
Proszę uwierz miły
Weszliśmy razem w ciasny krąg ułudy
Wokół tylko majaki i zwiady
Fantomy wyobraźni
(W jedną stronę..., s. 15)*

*Zawieszona w próżni
(...)
niepewna czy jeszcze żyję
czy też już umarłam
stoję przed obliczem Pana Jamy
pytając
jestem czy mnie nie ma
(R i N s. 72)*

Ten ostatni fragment nawiązuje do znanej tradycji filozoficznej zarówno Wschodu jak i Zachodu. Jeśli mówić o tradycji zachodniej, to można przywołać znany przykład o wątpleniu w prawdziwość wszystkiego, o czym mówią nam zmysły i rozum z Kartezjuszowych Medytacji. Lecz wątplenie Kartezjusza, choć podważało nawet pewność własnego istnienia, było tylko metodyczne i miało w ostateczności doprowadzić do poznania prawdy, którą na co dzień uznajemy mocą intuicji istnienia wszystkiego, co jawi się jako realne, czego dowodzić specjalnym

rozumowaniem nie trzeba. Wątpliwie Kartezjusza nawiązywało do starożytnego sceptycyzmu, a miało prowadzić nie do jego potwierdzenia, lecz zaprzeczenia i obalenia go raz na zawsze. Nasza poetka jednak o stan swojego bytu i jego realności nie pyta rozumu filozoficznego, lecz bóstwo – „Pana Jamę”, boga śmierci uważanego również za „Sędziego zmarłych” w hinduizmie. Stawia więc nie ściśle filozoficzne pytanie epistemologiczno-ontologiczne, lecz psychologiczno-egzystencjalne o wymiarze religijnym, tak jakby przekonana była, że tajemnica jej istnienia znajduje się w umyśle bóstwa, a nie w mocy jej własnego umysłu, czy jakiegokolwiek ludzkiej władzy poznawczej. Wątpliwości, co do istnienia bądź nieistnienia samego siebie, a ściślej biorąc wątpliwości co do charakteru tego istnienia – czy, mianowicie, jest ono mocne i prawdziwe, czyli takie, jakie nam się zwyczajnie wydaje, czy też tak słabej konsystencji bytowej jak sen, jak iluzja – wątpliwości te są częścią tych, które dotyczą istnienia wszystkiego, co się człowiekowi jawi i tworzy jego wewnętrzny, a także zewnętrzny świat. Bo oto czytamy w innym miejscu, nawiązującym – jak i w poprzednim – do religijnych wierzeń i filozoficznych mitów indyjskich, o tym jak wygląda cały wszechświat, że mianowicie obrócony jest do nas nie od strony swej istotnej prawdy, lecz w przebraniu monumentalnej ułudy:

*Pani Maja
matka wszystkich Buddów
tych którzy byli
i tych których dopiero narodzi
z woli obracającego kołem Króla
krąży po wszechświecie
pomiędzy niebami
jak sen
jak wielka iluzja
(R i N s. 11)*

W takiej sytuacji zatem nie może dziwić quasi-deliberatywne pytanie pełne zarówno poetyckiej urody jak i poznawczego zdumienia:

*czy ja istnieję
czy też jestem jedynie obłokiem światła
wymaganym przez Boga
i odbitym w przejrzystym powietrzu
albo w twoich oczach
(R i N s. 13)*

Ostatni wers perspektywę ściśle ontologiczną wzbogaca refleksem antropologicznym. Jeśli go rozumieć jako moment erotyczny, choćby w platońskim rozumieniu wypowiedzi poetyckiej, to trudno byłoby znaleźć w poezji, zwłaszcza współczesnej, tak głęboki filozoficzny kontekst, w jakim on tu występuje – istnieję o tyle, o ile mnie postrzegasz. Tego zapewne nie powstydziliby się i chyba nie wyparł George Berkeley.

Wiele utworów Krupińskiej-Trzebiatowskiej przenika niepokojące, czy wręcz dramatyczne pytanie nie tylko o tożsamość samej siebie, lecz i całego świata. Oto pytanie o tożsamość świata:

*Zanurzam dłonie
w jeziorze bogów Birlet el Karoumm
by zaczerpnąć wody życia

srebrne lustro oddziela dwa światy
lecz na próżno usiłuję zgadnąć
który z nich jest rzeczywisty
(Poezje, s. 64)*

A oto znowu motyw wschodni, buddyjski, po który sięga poetka, aby wyrazić niepokój istnienia i pragnienie poznania samego siebie pośród świata, który jawi się jako coś ukrytego i nieprzyjaznego:

*Płynąc nocą
przez ocean Sansary
poprzez bezkres czarnych wzburzonych fal
niepewna czy kiedykolwiek zobaczę brzeg
i odnajdę ścieżkę prowadzącą do oświecenia
(R i N s. 19)*

Po wielkich pytaniach o tożsamość siebie samej i świata następuje próba odnalezienia siebie w świecie, czyli próba pozytywnej odpowiedzi na pytanie:

*kim jestem
dokąd zdążam
i kim się przez to staję
(P, s. 3)*

Czytamy w wielu wierszach, że człowiek osiąga pełnię swego bytu, gdy jego dusza stopi się z duszą wszechświata. Oto pełniejsza poetycko-filozoficzna wypowiedź na ten temat:

*Jeżeli chcesz dostąpić przebudzenia
rozpocznij wędrówkę
do źródeł rzeki życia (...)
aż wreszcie sam staniesz się rzeką
a dusza twoja stopi się
z duszą wszechświata*

Ta panteistyczna deklaracja, którą już wcześniej zauważyliśmy w związku z koncepcją poznania przez miłość, powtarza się w różnych wariantach, np.:

*W nieskończonej przestrzeni
wszechświata
osiągam stan zespolenia z naturą
staję się częścią ziemi
i częścią nieba
a wszystko wokół wydaje mi się
tak iluzoryczne jak słońce i księżyc
odbite w milionach jezior i rzek
(R i N, s. 9)*

Rzeczywistość naturalna póki jest nam dana w zmysłowym oglądzie, budzi poczucie złudy, czegoś ulotnego tak bardzo, że trudno temu przyznać stan prawdziwego istnienia. Ale jest tak nie tylko dlatego, że przedmiot naszego poznania – świat natury, zmysłowa rzeczywistość nie stanowi prawdziwego bytu, lecz również dlatego, że nasze władze poznawcze, szczególnie zmysłowa ich część, nie chwytają jej istoty, nie są więc w stanie dotrzeć do prawdy. Aby poznać prawdę rzeczywistości, trzeba się z rzeczywistością bytowo połączyć, tak aby akt poznania stał się zarazem aktem ontologicznej przemiany i stanowienia. Wtedy też zniknąłby dramat dualizmu świadomości i bytu (materialnego) a wraz z nim również dramatyczne pytanie o tożsamość świata i, przede wszystkim, samego siebie. Takie myśli mogą

nasuwać niektóre wypowiedzi poetyckie o wyraźnie panteistycznej tonacji, jak choćby ta oto:

*przytul twarz do drzewa
a ono opowie ci historię wszechświata
wsluchaj się w śpiew wiatru
uniesie cię w górę
byś jak ptak wolny przemierzał przestworza
(P, s. 48)*

Słowem, aby stać się wolnym – w najszerszym tego słowa znaczeniu, czyli niepodlegającym uciążliwościom materialnych praw świata natury, trzeba się poddać tym prawom, pogodzić się z nimi, uznać je za swoje i tym samym stać się niejako jednym z żywiołów konstytuujących ten świat, być jednym z nieskończonych głosów tworzących symfonię wszechświata. Przytoczony wyżej fragment, choć nasuwa ideę panteistyczną, to wymowa jego jest bardziej krzepiąca niż klasycznej idei panteizmu, że wolność to uświadomiona konieczność. Tutaj wolność człowieka, a więc jego upragniony stan bytu, skojarzona została z radością żywiołów przyrody – dobrocią drzewa, śpiewem wiatru, lotem ptaka. Fragment ten mówi o transcendowaniu świata pozorów w kierunku samej esencji wszechświata, gdzie czeka nas wolność. W innym zaś fragmencie spotykamy sytuację, w której rzeczywistość transcendentna zstępuje do świata widzialnego. Mamy tu wizję teofanii, której znów istotnym elementem jest wolność – tym razem nie zdobywana aktem człowieka, jego rozmyślnym wysiłkiem, lecz darowana jemu i światu w akcie łaski siłą Niewidzialnego:

*i zdawać by się mogło że ziemia i niebo
jak para kochanków
trwają w miłosnym uścisku
za sprawą Niewidzialnego który nagle
unicestwił horyzont
rozsunął zastony
uciszył wiatr
i ku nam splotnął
(P, s. 77)*

Była już mowa wcześniej o tym, że największym i najgroźniejszym wrogiem wolności człowieka i ograniczeniem jego bytu jest czas. Następujący fragment można potraktować jako dopełnienie powyższej teofanicznej wizji i przejście do wizji niemal uszczęśliwiającej, ukazującej zniszczenie czasu:

*po niebie krąży wielki ptak
skrzydłami przesłaniając słońce
i wstrzymując upływ czasu
(P s. 72)*

Symbolicznym przedstawieniem ontologicznie rozumianej wolności może być obraz kosmicznego tańca, w którym człowiek brata się z dynamicznymi żywiołami nieba i ziemi, dzieląc ich szczęśliwy los:

*Zatańczmy
prosi mnie do tańca
wiatr
on w czarnym fraku
ja w błękitnej sukni
w zawrotnym tempie
pędzimy po lustrzanej sali
w księżycowym blasku
pośród niemych cieni
(...)
tańczę
boso z motylem na dłoni
(...)
i nocą
ciemną bez gwiazd
wysoko na szczytach skał
tańczę lecz nie wiem z kim
ostatni raz
(Poezje, s. 84)*

Ten niezwykle wiersz może przywołać na pamięć znany utwór Tadeusza Micińskiego *Migocą złote pomarańcze*. I w jednym i w drugim mamy przed oczami taniec pośród mistycyzmem nacechowanych tworów poetyckiej wyobraźni. Mistyka Micińskiego jest mroczna i programowo wzbudzająca dreszcz fascynacji i lęku, zauroczenia i przerażenia jakimiś satanicznym błyskaniem pośród ciemności w ciasnej przestrzeni. Mistyka Krupińskiej-Trzebiatowskiej wprost przeciwnie – przejawia się jakby w rozwieraniu granic

przestrzeni i czasu, w zanurzaniu się w jasności żywiołów świata, w zniewalaniu i podporządkowywaniu ich sobie poprzez przyjęcie reguł ich bytowania za swoje, a tym samym stawanie się jednym z nich. W ten sposób nie tylko nie utracą swojego bytu, lecz go właśnie w ten sposób przekracza w mocy istnienia. Taniec u Krupińskiej zdaje się nie wynikać, jak u Micińskiego, z ułudzącej i zniewalającej mocy tajemnicy, ani jej nie demonstruje, lecz – wprost przeciwnie – jest wyrazem intencjonalnej mocy człowieka przełamującego wszelkie kosmiczne zniewolenia czy determinacje i transcendującego samego siebie poza wszelkie naturalne byty w kierunku czystej wolności, która znamionuje „kraj czystego szczęścia”. Ma więc ów taniec posmak procesu przemiany, jakby metanoi o charakterze ontologicznym. Lecz jest to taniec jedynie intencjonalny, dziejący się w wyobraźni, która nie oczekiwania odsłania tańczącej perspektywę ostateczności, końca. Jest to taniec „ostatni raz”. I tym minorowym akordem wiersz znów zbliża się do aury wiersza Micińskiego. Jednak inne wiersze wyrażają radość ze wzbogaconego panteistycznie istnienia:

*I nawet nie próbuję się żalić że jak biały żagiel
zagubiony pośród oceanu podążam przez życie
skoro trzyma mnie w ramionach wiatr
i tańczy ze mną walca w królestwie jabłoni
(P, s. 30)*

*czyjeś ręce pochwyciły mnie w objęcia
i oboje unosimy się w tańcu
ponad ziemią
nade mną i pode mną
księżyc i gwiazdy
ocean przestworzy
(...)
uwolniona z pragnień
uwolniona z marzeń
w zespoleniu z wszechświatem
odzyskując siły
wiarę aby przeżyć
(P, s. 26)*

Motyw tańca u naszej poetki wiąże się wprawdzie z wyzwalającą wizją wolności, ale też nie bez pewnej dozy autoironii. W jednym z najlepszych swoich wierszy przedstawia go jako wybuch eschatologicznego szczęścia, niestety zakończony przebudzeniem. Szczęście to było tylko snem. A polegało na poznaniu prawdy o wszechświecie i bycia z tą prawdą niejako „twarzą w twarz”, a także na doświadczeniu wieczności, czyli bezczasu:

*w mieście Ise w którym nigdy nie byłam
stanęłam twarzą w twarz z prawdą o
wszechświecie
uniesiona wiatrem
obleczona w poświatę merkawy
tańczyłam z bogami
podczas igrzysk wenusjańskiej nocy
a czas płynął bez początku i końca
a noc stawała się wiecznością*

*budząc się nie trzymałam już w dłoni
metalowego zwierciadła
a królowa Amaterasu oddaliła się
w nieskończoność na rydwanie słońca
(R i N. s. 69)*

Poznanie ostatecznej prawdy możliwe jest tylko we śnie, który jednak zgodnie ze swoją naturą znika wraz z prawdą swego bycia.

Zatrzymajmy teraz uwagę nad wyrazistą motywiką tego świata, do którego należy „królestwo jabłoni” – świata „nie z tego świata”, czyli rzeczywistości eschatologicznej. U naszej poetki została ona wyrażona na dwa sposoby. Jeden prowadzi bezpośrednio do filozoficznego ujęcia natury tej rzeczywistości, drugi natomiast przedstawia ją w poetyckich obrazach i symbolach, często zmieszanych z pojęciami należącymi do refleksji i języka filozoficznego oraz religijnego. Kardynalnym pojęciem określającym istotę rzeczywistości eschatologicznej i transcendentnej jest pojęcie Absolutu. Słowo to pisane niemal bez wyjątku z dużej litery, występuje w tej poezji częściej niż słowo „Bóg” i nie posiada

jednoznacznie religijnej, jak to ostatnie, konotacji. Tym, co najcelniej oddaje jego znaczenie, jest myśl o jego beczasowości. W nim „teraźniejszość, przeszłość i przyszłość łączą się w jedno” (Poezje, s. 83). Jeśli jest on przedmiotem poetyckiej refleksji w obszarze problematyki egzystencjalnej, to jedynie jako przeciwieństwo tego, co najbardziej groźne dla człowieka, najbardziej go unieszczęśliwiającego – czasu. Jeśli stanowi przedmiot westchnień strudzonego swym losem człowieka, to jako rzeczywistość, gdzie nie ma czasu, a więc i cierpienia, jakie on przynosi. Jest to zatem pojęcie, które w języku ściślejszej poetyckiej oznacza np. co przywoływana już wcześniej „krajina wiecznej szczęśliwości”. I dopiero tak przełożone na język poezji nabiera religijnego znaczenia, gdyż wskazuje na pozytywny aspekt ludzkiego z nim obcowania, a nie jedynie na negatywny, jak w przypadku, gdy pojmowany jest jako bezczas, czyli to, co uwalnia nas od czasu i niesionych przezeń dolegliwości istnienia. W tym ostatnim przypadku bowiem osiąga się go już w momencie śmierci kończącej udrękę życia i przenoszącej nas do nicości. Bo nicość człowieka może oznaczać zatracenie w Absolutie, czyli absolutny koniec wszystkiego, co składa się na ziemski, materialny byt człowieka.

Poezja Krupińskiej-Trzebiatowskiej nosi niektóre znamiona poezji religijnej, jak to słusznie zasugerował Wit Jaworski w posłowniu do jej tomiku *Rzeczywiste i Nierzeczywiste*. Istotę filozofii stanowi pragnienie poznania natury rzeczywistości, istotę zaś religii pragnienie i dążenie do zbawienia. Oba te motywy są w tej poezji obecne. Przeważa jednak motyw zbawienia. Jest tu on ściśle związany z wyobrażeniami świata nadprzyrodzonego, w którym miałby się dopełnić byt człowieka. Wizje eschatologicznie nacechowane zazwyczaj wiążą się jednak z obrazami życia w świecie realnym. Ten zaś będąc padołem łez i niezrozumiałego cierpienia rodzi bunt przeciwko Stwórcy, a ściślej przeciwko Jego woli, która okazała się tak niefortunna

dla człowieka. W tym punkcie rodzi się dramatyczne, by nie powiedzieć wręcz tragiczne pytanie: Dlaczego zło? Odwieczne niemal to pytanie znane w naszej cywilizacji co najmniej od czasów Gilgamesza i Księgi Rodzaju, a później Księgi Hioba i Koheleta oraz tragików greckich, zdaje się naszą poetkę zajmować bardziej w wersji Hioba i Koheleta niż w wersjach pozostałych. Bardziej też niż Księga Rodzaju obciążająca odpowiedzialnością za zło człowieka, a nie Stwórcę, poetkę przekonują religijne koncepcje Wschodu. Pociąga ją wiara w reinkarnację zarówno jak i myśl o nirwanie. Pociąga ją również wschodnia metafizyka uznająca świat widzialny za złudzenie poznającej zmysłami naszej duszy. O tym jednak pisaliśmy wyżej. Teraz spróbujmy przyjrzeć się obrazom, w których poezja wspiera i wyręcza myśl teologiczną i filozoficzną odniesioną do rzeczywistości transcendentnej i nadprzyrodzonej z jednej strony i do kondycji człowieka wychylającego swoje jestestwo do nich – z drugiej. A zatem zadajmy za poetką pytanie: „Kim jestem, dokąd zdążam i kim się przez to staję?” (por. Poezje, s. 7), a w wersji uogólnionej: kim jest człowiek i jakie jest jego przeznaczenie?

I oto czytamy:

*cudem ocaleni
błądzą pomiędzy gwiazdami
w poszukiwaniu nowej ziemi
i nowego nieba
z nadzieją
że otworzą się przed nimi na nowo
bramy Edenu
(R i N, s. 60)*

Można w tym miejscu zapytać, czy ewidentne tutaj nawiązania do Apokalipsy, która obwieszcza eschatologiczną nadzieję na „nową ziemię” i na „nowe niebo”, jest zarazem przyjęciem tejszej nadziei, czy tylko poetyckim obrazem błędzenia ludzkości ratującej sens swego losu w rozpaczliwej próbie wiary i nadziei „pomimo braku nadziei”? W każdym razie nie ulega wątpliwości,

że błędzenie w poszukiwaniu „nowej ziemi” i „nowego nieba” oznacza tutaj pełną dezaprobatę dla „tej ziemi” i „tego nieba”, które ludziom jest dane tu i teraz, i w całej historii. Wszak szczęśliwi nie poszukują szczęścia, nie żywią nadziei na nie, bowiem je posiadają. Szukają go tylko nieszczęśliwi.

Ważnym wyznacznikiem przekleństwa losu człowieka jest jego niewiedza o istocie rzeczywistości, w której dane mu jest ów los wypełniać trudem swego istnienia.

Przytoczmy raz jeszcze taki fragment:

*na poły świadoma czego szukam
w tym i w tamtym świecie
jak ślepiec błędząc z opaską na oczach
gdy o krok będąc od rzeczy szukanej
nie mogą jej znaleźć
bo nie mogą dotknąć*
(P, s. 80)

A oto inny zawierający analogiczną myśl:

*zmierzał ku prawdzie
drogą przez zieloną równinę
(...)
upadał ze znużenia
i o świecie powstawał by iść dalej
(...)
wszystkich pytał gdzie została ukryta
szepotała o niej woda w strumykach
liście i wiatr śpiewały
lecz on szedł i szedł i był coraz dalej
a kiedy u kresu sił zapytał sam siebie
serce jego odrzekło że nie wie*
(P, s. 59)

Człowiek przedstawiony w tej poezji doskonale wie, że istnieją pytania beznadziejne, to znaczy takie, na które nie ma odpowiedzi. Ale wie on także i to, że nie można tych pytań nie stawiać, gdyż są fundamentalne i jako takie wyznaczają naturę człowieka, będąc jednocześnie jej wyrazem. Dzięki nim staje on twarzą w twarz z Tajemnicą:

*nazbyt wiele pytasz
lecz jakże nie pytać gdy nocą drzewa
szumią
tuż za moim oknem
a księżyc łzawy toczy się leniwie
nad ospałą rzeką w której
teraźniejszość przeszłość i przyszłość
łączą się w jedno*
(P, s. 83)

Człowiek zatem to nieszczęśliwa istota, bo nie pogodzona ze swoim losem, nie uznająca aktualnego stanu swego bytu. Ale nie rezygnująca także z wszelkiej nadziei. Raczej trwająca w zawieszeniu pomiędzy całkowitą klęską i ostatecznym zwycięstwem. Mamy w tej poezji pośród licznych jej utworów wypowiedzi zarówno wyrażające poczucie eschatologicznej klęski jak i przeczucie zwycięstwa. Oto wizja nieodwracalnej zagłady świata:

*umarły kwiaty na dnie oceanu
runęły słupy niebiańskie
słońce zniknęło na zawsze
i ciemność wieczna
ogarnęła ludzi*
(R i N, s. 74)

Ale w innym miejscu czytamy słowa wielkiej eschatologicznej nadziei w stylu znów apokaliptycznym. I choć nie muszą to być słowa płynące ze szczerzej wiary religijnej, to możemy je przyjąć przynajmniej jako słowa zrodzone z poetycko-religijnego marzenia. Jeżeli szczęście, czyli zbawienie, nie przychodzi do nas teraz, gdy istniejemy historycznie, to niechaj je zastąpi wizja szczęścia poza i ponad historią – w Eschatonie. Tę zaś wizję może nam postawić przed oczami wyobraźni poezja i siła jej sprawczego słowa. I oto w jej słowach znowu czytamy o „nowej ziemi” i „nowym niebie”, ale już nie jako mirażu, za którym goni ludzka nadzieja, ale jako o rzeczywistości spełnionej, to znaczy wieńczącej koniec historii, koniec czasu i jego destrukcyjnej mocy, której owocem była śmierć. Przytoczony niżej fragment jest udaną poetycko parafrazą

zarówno przesłania starotestamentowego (Iz. 65,25), jak i nowotestamentowego (Ap. 21, 1-8):

*nowa ziemia
i nowe niebo
miasto wolne od ciemności nocy
wiecznie oświetlone chwałą Boga
z rzeką pełną wody życia
i drzewem życia
eliksirem nieśmiertelności
miasto w którym nigdy nie zawita
śmierć
nie narodzi się smutek
ani nie popłynie łza
bo zło wraz z pierwszą ziemią
i pierwszym niebem przeminęło
bezpowrotnie*
(R i N, s. 91)

To, że przytoczona wizja eschatologicznego szczęścia jest tylko poetycką parafrazą przesłania biblijnego, a nie wyznaniem wiary, świadczy może fragment z innego wiersza, w którym wyrażona jest obawa, że może to wszystko, co jest nam obiecane w Eschatonie, nie będzie nigdy miało realnego bytu. Bo wszystko to „zaczyna się i kończy w nicości”. Ale jest to tylko obawa a nie pewność. Do nihilizmu mimo wszystko tutaj daleko. Zwłaszcza, że jakby mimochodem wyrażona tu została pochwała ziemi i nieba wraz ze wszystkim, co stanowi o ich pięknie, a zarazem jest przedmiotem miłości człowieka – syna kosmosu. Czytamy:

*Zielona Taro powiedz mi tylko
czy tam gdzie wirują gwiazdy
są także motyle
czy szumią drzewa tańcząc w
uniesieniu
a woda płacze nocami w strumieniu*
*nie mów mi tylko że tam
gdzie niekończące się pola granatów
niczego poza nimi nie ma
i że wszystko zaczyna się i kończy
w nicości*
(P, s. 44)

Podsumowując refleksje wokół pytania: kim jest człowiek i jakie jest jego miejsce w obszarze wszechrzeczy, należałoby powiedzieć, że w poezji Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej człowiek jawi się jako jestestwo zawieszony między bytem a nicością, ani dostatecznie osadzone w istnieniu, ani całkowicie go pozbawione. Jego cechą jednak istotną jest nie tyle przebywanie w obszarze tego zawieszenia, ile wyrwanie się z tej strefy ontycznego zagrożenia do stanu bycia ku zbawieniu. A zatem dalecy jesteśmy od Heideggerowskiego „bycia ku śmierci”, bo aż na antypodach tej w istocie nihilistycznej egzystencjalnej formuły i związanej z nią postawy.

Tak można by najogólniej scharakteryzować los człowieka spośród losu świata. Ale pozostaje jeszcze do określenia widzenie i pojmowanie Boga jako stwórcy świata i człowieka. Relacje między Bogiem a człowiekiem nie są tu ani proste, ani oczywiste. Cechują się rozlicznymi napięciami. Człowiek w tej poezji ma wobec Boga postawę wyłącznie roszczeniową. Nie jest on Bogu niczego winien, nawet wdzięczności za dar życia, bo życie przecież nie jest domeną szczęścia, lecz raczej pasmem udręki. Oto pięknie wyrażona, choć mało dla Boga przyjemna ironicznie nacechowana pretensja:

*doskonalisz nasze dusze cierpieniem
jak rzeźbiarz posąg dłutem
zapominając że nie jesteśmy z
kamienia*
(*Poezje*, s. 57)

Wypowiedź ta dezawuuje chrześcijańską teologię krzyża i cierpienia jako siły ekspiacyjnej. Dezawuuje więc zbawczy akt Chrystusa cierpiącego, poddaje w wątpliwość jeden z podstawowych filarów chrześcijańskiej wiary.

W jednym z wierszy przedstawiona jest kosmiczna wizja walki „na śmierć i życie” dwóch bóstw, czy duchów – dobra i zła. To wyraźne nawiązanie do dualizmu staroperskiego, czy

manichejskiego połączonego z ideą monoteistyczną:

Stoją naprzeciwko siebie

Hermanubis – geniusz dobra

I Tyfon – geniusz zła

Sposobią się do walki na śmierć i życie

Stwórca przygląda się

Milczy

Gwiazdy zasłoniły oczy

*Niebo pokryło wszystko całunem
chmur*

Zapanowała martwa cisza

(*W jedną stronę...*, s. 35)

Przedstawiony tu obraz nie pozostawia złudzeń co do pojmowania Boga jako stróża porządku moralnego we wszechświecie. Los świata jest mu obojętny, przygląda mu się niczym widz w teatrze. Nie unicestwia zła, a więc je dopuszcza, bądź jest wobec niego bezsilny. Nawet gwiazdy wydają się bardziej na zło wrażliwe niż On, bo przynajmniej nie chcą widzieć dziejącego się w świecie zła – zasłaniają oczy. Podobnie też zachowuje się niebo, pokrywając chmurami widok krwawej wojny.

Jednakże nie traktujemy słów w poetyckich wypowiedziach tak, jakby to były słowa wyjęte z traktatu filozoficznego. Niekiedy poeta urzeczony urodą wizji, która mu się nasuwa, a czasem samym tylko brzmieniem zestawionych wyrażen lub wywołanych przez nie niezamierzonych znaczeń idzie tam, gdzie prowadzą go słowa i tworzone przez nie obrazy, choćby efekt, który się pojawia w wyniku ich aktywności, nie był tym, który był sobie uprzednio założył. I chyba tak jest u Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej. Wahając się między pojmowaniem Boga jako miłosiernego lub jako obojętnego, wybiera, jak się zdaje, tego pierwszego. Mogą o tym świadczyć niektóre inne wypowiedzi. Przytoczmy je:

Patrzę w słońce

i pytam dla kogo świeci

Panu Bogu rozjaśniam mrok

odpowiada

Panu Bogu słońce niepotrzebne

skoro jest światłością

Ale jak bez Boga i bez słońca

wyglądałby świat

(*Poezje*, s. 35)

Więc jednak świat potrzebuje Boga. Taką myśl zawiera też inny fragment, w którym dwuznaczność oceny Boga przechyla się mimo wszystko na Jego stronę. Bo oto niczym nie powstrzymane morze zła, jakie pociągają za sobą wojny, wskazuje wprawdzie, że „Bóg postanowił nie mieszać się w ludzkie sprawy”. Dodaje jednak poeta:

Gorzej jeśli zamierza popełnić

razem z całym światem

samobójstwo

(*Trickster s.*)

W takiej postawie wobec Boga ujawnia się charakterystyczna dla współczesnego człowieka podstawowa sytuacja światopoglądowa i egzystencjalna – poczucie niewystarczalności przesłania eschatologicznego, jakie daje od wieków chrześcijaństwo, a zarazem całkowita bezradność wobec swego losu, którego nie są już w stanie określić i – przede wszystkim – usensować żadne inne systemy idei i wier. Wiara w Boga (chrześcijańskiego) wydaje się teraz tyleż konieczna, co niemożliwa. Stąd widzimy u naszej poetki próby poszukiwań rozwiązania podstawowej zagadki swojego losu w religiach Wschodu; gdziekolwiek zresztą, dokąd ją zawiedzie wyobraźnia wzbudzona intuicją i (czy pogłębioną?) erudycją, bo spotykamy w jej wierszach i ślady refleksji z aluzjami do starożytnych kultur Egiptu, Mezopotamii czy Indii. Ten synkretyzm wyciska też pewne piętno na wizji i rozumieniu Boga, jakie czytamy w tym oto wyznaniu najbardziej chyba ze wszystkich wyraźnym i bezpośrednim:

*Kim jesteś Panie (...)
jesteś światłem na niebie
i w duszy mej płoniesz
jesteś mądrością mędrców
i miłością w sercu
ziemią i oceanem
światłem i księżycem
wszystkim co stworzyłeś
i co myślisz zniszczyć
(R i N s. 63)*

Jeśli jednak uwzględnić współczynnik poetyckości języka tej wypowiedzi, to można uznać ją za niesprzeczną w swym ogólnym znaczeniu z chrześcijańską wizją Boga.

Powyższe rozważania nad fragmentami poezji Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej, które określiliśmy tutaj „momentami metafizycznymi” (analogicznie do „momentów muzycznych” Franciszka Schuberta – *Musikalische Momenten*), dotyczą w oczywisty sposób warstwy znaczeniowej tej poezji. Nie dotyczą natomiast jej problematyki formalnej i artystycznej. Można przypuszczać, że ocena tej poezji jako sztuki słowa nie zawsze wypadłaby tak imponująco, jak imponująco prezentuje się przedstawiona w formie interpretacji jej problematyka. Ta ostatnia bowiem dotyczy spraw dla człowieka najwyższych określanych właśnie jako metafizyczne. Daliśmy tutaj próbę lektury egzystencjalnej tej liryki. Jeśli przy tym nie popełniliśmy grzechu nadinterpretacji, a wyniki tej lektury są trafne, to pośrednio można by wnosić również o wartości artystycznej tej poezji, a przynajmniej przytaczanych jej fragmentów. Te bowiem zawierają nie tylko ważne myśli, lecz również odznaczają się niekiedy niekwestionowanym pięknem – zwłaszcza pięknem wyobraźni.

Na zakończenie niech zostanie przytoczone, już bez komentarza, kilka urywków nie cytowanych dotąd w naszym tekście, a posiadających urok świeżości. Potwierdzają one dar obrazowania, w którym łączy się w harmonijną jedność pierwiastek wyobraźniowy i niebanalne znaczenie.

*Czarny ptak
Rozpostarł skrzydła do lotu
Nie wzbił się w górę
Lecz zastygł w bezruchu
(W jedną..., s. 51)*

*tylko serce cięży niczym wielki kamień
zatopiony pośrodku jeziora tam
gdzie ktoś czekając woła
z mgłą ponad wodą się unosząc
gdy wolno jutrzeńki wóz z oparów się
wynurza
(P, s. 16)*

*powiedz mojej matce
że spotkamy się
przy gwieźdnym jeziorze
kiedy przybędę z pochodnią w dłoni
ranną zapalając zorzę
(R. i N., s. 86)
a oto kolejny mirage
w stronę sięgających nieba szczytów
posuwa się
jak widmo
słoneczna barka z ciałem faraona
rzeką
łędem
błękitem
(R i N., s. 98)*

*słyszę siedem przestroóg
I siedem gwiazd zapala się na niebie
Gwiazdy gasną pogrążając się w żałobie
Kosmiczny pył zacierza ślady naszych stóp
(Trickster, s. 33)*

*Para łabędzi ciągnie żałobną łódź
Pod czarnymi żaglami zwątpienia
W okołoziemską przestrzeń
(T, s. 69)*

*Dusza jest ptakiem który odlatuje
ptaku mej duszy poczekaj
(P, s. 50)*

Bibliografia:

Joanna Krupińska-Trzebiatowska, *Poezje*, Stowarzyszenie Twórcze POLART Kraków 1998, 112

Joanna Krupińska-Trzebiatowska, *Rzeczywiste i Nierzeczywiste*, Stowarzyszenie Twórcze POLART, Kraków 2001, 128

Joanna Krupińska-Trzebiatowska, *W jedną stronę bez prawa powrotu*, Wydawnictwo Kurii Prowincjonalnej Zakonu Pijarów, Kraków 2007, 90

Joanna Krupińska-Trzebiatowska, *Taniec śmierci*, Wydawnictwo Kurii Prowincjonalnej Zakonu Pijarów, Kraków 2010, 82

Joanna Krupińska-Trzebiatowska, *Trickster*, Wydawnictwo Kurii Prowincjonalnej Zakonu Pijarów, Kraków 2013, s. 116

/ Kazimierzowi Świegockiemu /

Zaczytałam się właśnie zasłuchałam
w wiersze do którym moim jest jeszcze daleko
i pytam teraz nieśmiało i skrycie
jaką drogę przyszło przejść poecie
by słowa przekuć w kamień
a czas zatrzymać w locie
więc powiedz proszę
czy anioł zesłał na ciebie natchnienie
gdy samotnie leżałeś nad brzegiem strumienia
wysłuchany w niemą ciszę ziemi
czy też Orfeusz wyrwał cię z letargu
byś słowa pieśni układał o poranku
a może muza szepnęła ci do ucha tajemne słowa
byś mógł innych wzruszać
no powiedz wreszcie gdzieś ty ją spotkał
jakimi pani ta chadza ścieżkami
i czy te słowa by były słowami
naprawdę muszą zostać okupione łzami

Joanna Krupińska-Trzebiatowska



ANDRZEJ BOGUNIA-PACZYŃSKI

„MERCEDES” I REWOLUCJA ALBO TRZY BOJKOTY SALONÓW

Dedykowane Państwu Ewie i Sobiesławowi Zasadom

I. Bojkot paryski

Późną jesienią roku 1903 Wojciech Kossak, zachęcony przez zaprzyjaźnionego z nim austriackiego następcę tronu arcyks. Franciszka Ferdynanda, zdecydował się wyjechać na stałe do Wiednia i tam pracować. W stolicy monarchii pozostał, jak się miało okazać, przez następne dwa lata. Na dorocznej wystawie malarstwa – którą w marcu 1905 r. w Künstlerhausie otworzył osobiście cesarz Franciszek Józef I – Kossak pokazał trzy swoje większe płótna powstałe już w okresie wiedeńskim. Największe wrażenie wywarła wówczas „Bitwa pod Savoną”, obraz przedstawiający epizod z wojen napoleońskich – starcie wojsk francuskich i niemieckich koło Genui, z wyeksponowanym przez malarza udziałem ułanów galicyjskich. – Będziesz pan miał wielki sukces, to będzie z pewnością najpiękniejsza rzecz na wystawie... – gratulował Kossakowi szczerze zachwycony następcą tronu, który wraz z małżonką, Zofią von Hohenberg, odwiedził pracownię artysty na krótko przed otwarciem wystawy.

Arcyksiążę się nie mylił – „Savona” odniosła ogromny sukces, a jej twórca otrzymał niebawem zaskakującą propozycję... – Moje drogie Momo... – donosił żonie – Powiedz Jurkowi, że mi proponowano dziś za „Savonę” piękny automobil marki „Mercedes” na 24 koni parowych, ale ani mi to w głowie. Zanadto kosztowne jeszcze na nasze stosunki utrzymanie takiej historii, a zastosowanie dla

nas żadne. Kiedyś da Pan Bóg zrobić majątek, to co innego...

Na zakup „takiej historii” – czyli swojego pierwszego „Benza” – miał Kossak czekać jeszcze lat pięć, na razie więc odmówił, tłumacząc się zbyt wysokimi kosztami utrzymania automobilu. Powód, dla którego transakcja nie przyszła do skutku był jednakże, jak się wydaje, nieco inny. Kossak otóż czynił usilne starania, aby „Bitwa pod Savoną” została zakupiona przez dwór austriacki dla cesarza Franciszka Józefa. Monarcha wyraził bowiem zainteresowanie tym obrazem i Wojciech skłonny był oddać mu „Savonę” za każdą cenę – nawet daleko niższą od ceny automobilu. Pragnienie autora, żeby jego obraz – żeby jego kolejny obraz – zawisł w cesarskich apartamentach było tak wielkie, że z pewnością nie zamieniłby „Savony” nawet za tabun 24-konnych mercedesów... Tym bardziej, że do poruszania się po Wiedniu wcale nie potrzebował samochodu. Miał przecież przy sobie, zabraną z Krakowa, swoją ukochaną klacz Sweetheart. – Moja Manio najdroższa... – pisał do żony – Sweetheart jest [tu] źródłem rozkoszy, a celem admiracji wszystkich w Praterze. Czuje to widocznie, bo strasznie zuchwała i rozpuszczona torba. Tramwajów nic się nie boi, kursuje między nimi i automobilami jak między baranami...

Innym dziełem Kossaka powstałym w tym samym 1905 r. w Wiedniu była

słynna „Krwawa niedziela w Petersburgu 22 stycznia 1905 roku”. Jeszcze przed ukończeniem pracy nad tym wielkim (liczącym 3,85 m wysokości i 8 m długości) obrazem Kossaka – do atelier polskiego artysty osobiście fatygował się cesarz Franciszek Józef i, jeśli wierzyć relacji Wojciecha, „ogromne na nim wrażenie zrobiło i stał ze dwadzieścia minut zdumiony”. Sensacyjna wizyta cesarza w pracowni polskiego artysty na V piętrze kamienicy przy Schwarzenbergplatz 7 wzmogła jeszcze bardziej i tak już wielkie zainteresowanie niezwykłym obrazem Kossaka a oficjalny wernisaż „Krwawej niedzieli” 10 czerwca 1905 r. zgromadził tłumy publiczności wiedeńskiej; zaraz też pojawiły się pierwsze entuzjastyczne recenzje. – Manio moja droga kochana! – tryumfował Wojciech – Już zdeklarowany sukces, i to na całej linii. Dziś rano wszystkie pisma chwalą unisono, wszystkie podnoszą szalony temperament, dystynkcję koncepcji, brak tendencji szykany i świetny koloryt. (...) Po tygodniu zaś donosił w liście do S. Sokołowskiego – (...) Wracam właśnie z Künstlerhausu, tłumy ludzi, literalnie procesja (...).

Wkrótce po otwarciu wystawy „Krwawej niedzieli” z Kossakiem skontaktował się jego przyjaciel z lat młodości, mieszkający w Londynie milioner Bronisław Rymkiewicz ze Żmudzi, zapomniany dziś inżynier i budowniczy portów i kolei w Ameryce Południowej,



Wojciech Kossak, Krwawa niedziela w Petersburgu 22 stycznia 1905 r., 1905

współpracownik E. Malinowskiego. Rymkiewicz zaferował bezinteresowną pomoc w rozreklamowaniu a następnie korzystnej sprzedaży obrazu w Anglii albo we Francji.

Po kilkunastu tygodniach eksponowania „Krwawą niedzielę” przetransportowano, staraniem Rymkiewicza, z Wiednia do Londynu i w połowie listopada pokazano w wynajętej przez niego galerii. I publiczność, i prasa brytyjska przyjęły dzieło Kossaka równie entuzjastycznie jak austriacka. – W galerii Graves wystawiono olbrzymi obraz polskiego malarza Wojciecha Kossaka, który bez wątpienia przyciągnie cały Londyn, jak to miało miejsce niedawno w Wiedniu... – pisał recenzent „Daily Mail” – Ohyda „Krwawej niedzieli” jest jeszcze zbyt świeża w pamięci wszystkich, żeby ją tu powtarzać, wystarczy powiedzieć, że obraz Kossaka (...) stawia nam przed oczy tę straszną chwilę bez jakiegokolwiek melodramatycznej przesady. Pomimo że wstrząsający, malowany z tak potężnym rozmachem i łatwością, jakie zwykle nie towarzyszą pracom tych rozmiarów (18 XI 1905); – Cudownie realistyczny obraz (...), dzieło słynnego polskiego malarza Wojciecha Kossaka (...) ukazuje (...) z żywotną siłą chwilę rzezi przed Pałacem Zimowym w Petersburgu... – relacjonował sprawozdawca dziennika „Standard” – (...) Niesłychane w nim życie i siła w figurach a rozmaite wyrazy na twarzach przerażonego tłumu są oddane

z najwyższym talentem i techniką porywającą. Pęd i zaciekłość jeźdźców oddane z żywą siłą, a całe dzieło robi wrażenie przez zupełny brak teatralnego patosu. Rzadko kiedy obraz operujący taką masą figur osiągnął podobny artystyczny sukces. Wrażenie to potęgują niezwykle zalety całej tej kompozycji (18 XI 1905); – Obraz ten był już wystawiany w Wiedniu, gdzie wzbudził wielkie zainteresowanie, pozostanie on wielkim artystycznym memento historii „Dnia Włodzimierza” – konkludował wysłannik „Liverpool Daily” (19 XI 1905).

Obraz Kossaka nazywano w Anglii „Red Sunday”, „Bloody Sunday” lub „Vladimirs Day” – „Dzień Włodzimierza”, uważano bowiem powszechnie, że to właśnie włk. ks. Włodzimierz wydał rozkaz strzelania do tłumów przed Pałacem Zimowym w Petersburgu.

Przygotowania do londyńskiej wystawy „Krwawej niedzieli” i samo jej otwarcie (17 XI) zbiegły się w czasie z doniesieniami o nowej fali krwawo tłumionych wystąpień i protestów po ogłoszeniu carskiego manifestu o konstytucji Rosji (30 X) i o demonstracjach robotniczych i narodowych w Warszawie zakończonych ogłoszeniem stanu wojennego w Królestwie Polskim (10 XI). Kossak opuszczał wtedy właśnie Wiedeń (Moja Manio, najdroższa żono! Jadę dziś wieczór po złote runo..., 30 X), po drodze na krótko zatrzymał się w Paryżu (Moskale

mi robią obraz tak aktualnym, jak nigdy jeszcze nie był. Główna rzecz to sprzedać, i to zaraz, i na to lecę głównie..., 1 XI; Nie wiem jak w naszych dziennikach, ale tu ciągle wspominają historyczną masakrę du 22 Janvier., 3 XI), by stanąć wreszcie w pałacu Rymkiewicza w Londynie (Z hotelu Helder na kolej jego automobilem paryskim (...), luksusy londyński, w Londynie drugi automobil jego na nas czeka i służący..., 5 XI). Tydzień później – dokładnie w przededniu wprowadzenia w Królestwie Polskim stanu wojennego – Kossak pisał do żony:

Momo drogie, Maniusiu! (...) Jestem w różowym humorze. Obraz nabyty ustawiają, rozentuzjasmowane Angielczyki. Nie masz pojęcia z jakimi honorami nas przyjmowano dziś na tej wystawie: „oh! very fine picture!” Rymkiewicz szczęśliwy, mówi że nie przypuszczał tego po Anglikach zimnych, że tak dadzą folgę swej admiracji. (...) Reklama będzie ogromna. (...) A tu mordują i rzną w całej Rosji, obraz więcej jest aktualny niż kiedykolwiek i ten zacy Rym, kochana, pocziwa dusza, który w szal wpadł po prostu (...), aby obraz reklamować, płaci i płaci (...). Obraz idzie w cenę (...).

W związku z wielkim zainteresowaniem „Krwawą niedzielą” – podsycanym wiadomościami napływającymi z Rosji – sprawa jej sprzedaży została na razie odłożona, a obraz po wystawie londyńskiej wysłano do Ameryki, gdzie eksponowany był w jednej z największych galerii w Nowym Jorku. W tym czasie Kossak przeniósł się do Londynu i wynajął tam pracownię...

Maniusiu moja droga! (...) Stanowczo Londyn mnie oczarował i dla niego będę teraz pracował. Tym kochanym obrazem, który mi już tyle dobrego zrobił zdobędę sobie Londyn, a to miasto zdobyć – to krocie.

Podczas pobytu w Londynie, w chwilach wolnych od pracy, Kossak często wybierał się do Paryża, swojego drugiego po Krakowie miasta umiłowanego, a właściwie pierwszego, bo przecież w Paryżu się urodził. Podczas jednej z tych krótkich wizyt Wojciecha nad Sekwaną,

w którąś z niedziel w maju 1906 r., doszło tu do niezwyklego spotkania:

Momo drogie! (...) Wczoraj w małym teatrzyku siedzieliśmy obok w. ks. Włodzimierza i hr. Fersena (...), przede mną zaś dwóch adiutantów cesarza Wilhelma. I jedni, i drudzy witali się ze mną bardzo grzecznie. Widocznie wielki książę nie wie, że malowałem „Vladimirs Day” (...). Przyszaj, że zabawne spotkanie. (...) [ja] zmuszony podawać rękę temu szefowi mordów i represji. (...) Zmięknęła mu rura, nie jest to już ten satrapa, jakim go widziałem w Petersburgu, złamany i postarzały...

Po kilkunastu miesiącach, wiosną 1907 r. „Krwawa niedziela” powróciła zza oceanu, zaraz też odżyła sprawa jej sprzedaży. Już 4 maja Kossak otrzymuje telegram od Rymkiewicza z Paryża:

Wyślij (...) „Red Sunday” n a t y c h m i a s t: Mr. Charley, 40 Avenue Champs Élysées, otrzymasz przyjeżdżając tu 11-ego ł a d n ą sumę gotówki, interes zupełnie pewny dzięki Sternowi. Hallo stary towarzyszu...

Joseph Stern to agent Jacoba Charleya, właściciela Palais du Mercedes na Avenue Champs Élysée pod numerem 40 – największego wówczas w Europie salonu samochodowego. To właśnie Stern dwa lata wcześniej w Wiedniu proponował Kossakowi, w imieniu Charleya, „Mercedesa” za „Bitwę pod Savoną”. – Manio moja droga! – pisze dwa dni później uradowany Wojciech do żony – „Red Sunday” bierze w interes pan Charley, wielki bogacz i amator obrazów (...). Notabene że oryginał (...) dziś będą nabijać płótno i w przepysznym, wielkim hall du Mercedes Palais na Champs Élysées zawieszają. Jest to największa hala samochodów tego p. Charley, urządzone jak najcudniejszy salon, gdzie tylko bogaci Amerykanie i inni miliarderzy przychodzą. A ten Charley równocześnie znany [jest] z tego, że ma blisko dwa miliony w obrazach tylko najpierwszych malarzy świata...

„Krwawą niedzielę” pospiesznie przesłano do Paryża, obraz był już nabity na płótno, jednakże nigdy nie zawisł w

galerii nad „Mercedesami”. Dlaczego tak się stało, dlaczego nie doszło do sprzedaży za ustaloną już zawrotną sumę 70 tysięcy franków?

Wojciech Kossak wyjaśnił to po latach na kartach swoich „Wspomnień”:

(...) Gdy Stern dzień przed podpisaniem kontraktu pokazał doskonałą fotografię, wykonaną u Angerera w Wiedniu, wielkiej księżnej Kseni, siostrze cara, powiedziała mi z przekąsem: – To jest naprawdę bardzo piękne, mój dobry Stern, ale jeśli pan myśli, że którykolwiek z wielkich książąt kupi choć jeden z pańskich wozów [„Mercedes”], to się pan myli. I dobry Stern jako mądry Żydek zrzucił się z kupna.

„Krwawa niedziela” pokazywana była z wielkim sukcesem kolejno: w Wiedniu, Londynie, Berlinie, Paryżu, Nowym Jorku, Krakowie, we Lwowie i w końcu w Warszawie. Tu ostatecznie Kossak sprzedał ją, w 1917 r., za 25 tysięcy rubli.

W 1947 r. z okazji 30. rocznicy Rewolucji Październikowej „Krwawą niedzielę” W. Kossaka Bierut w imieniu polskiego rządu podarował Stalinowi.

II. Bojkot moskiewski

W 1912 roku ukazało się pierwsze wydanie „Wspomnień” Wojciecha Kossaka obejmujących okres do roku 1903. Artysta zamierzał kontynuować ich spisywanie, ale sprawa odsunęła się w czasie prawie o ćwierć wieku, dopiero bowiem w latach 1932-36 powstał tom II (powstał, ale też pozostał w rękopisie i dopiero prof. Kazimierz Olszański opracował i wydał oba tomy w 1971 r.).

Na początku II tomu Kossak pomieścił rozdział „Krwawa niedziela (1905)”. Wspominając czasy tworzenia swojego słynnego obrazu, artysta pozwolił sobie też na kilka uwag aktualnych:

Do ilustracji naszych opłakanych stosunków malarskich i etyki koleżeńkiej, pisząc o mojej „Krwawej niedzielę”, nie mogę się wstrzymać od wzmiankowania faktu, który miał miejsce teraz, przed paru miesiącami – pisał Kossak w 1933 r. – Malarze z komitetu wystawy polskiej

w Moskwie, gdy kolega [Marian] Dienstl-Dąbrowa zwrócił uwagę tych panów, że teraz wybiła godzina pokazania tego kapitalnego obrazu w Rosji, odpowiedzili: „Tak, ale to będzie [to byłaby wtedy] wystawa Kossaka”. I obraz mój pozostał zwinięty dotąd.

Tym, którzy kiedyś będą to czytać, z pewnością wyda się niewiarygodne, że pomimo wszystkich medali, nagród, orderów i zaszczytów byłem przez zawistną klikę krakowską bojkotowany konsekwentnie – jak i z tą „Krwawą niedzielą” w ostatnich czasach się stało – w St. Louis, Stuttgarcie i w Wenecji.

Wystawa współczesnego malarstwa polskiego – pierwsza w ogóle wystawa sztuki polskiej w Moskwie – otwarta została 12 listopada 1933 r. w Galerii Tretiakowskiej; były tam obrazy m. in. B. Cybisa, L. Wyczółkowskiego, S. Czajkowskiego, R. Kramsztyka. „Krwawej niedzieli” – największego płótna sztalugowego W. Kossaka – nie zabrano przede wszystkim ze względu na jej rozmiary, ale także z powodu coraz liczniejszych krytyk malarzy młodej generacji (mających w dużej mierze wsparcie czynników oficjalnych), a jeszcze bardziej twórców ugrupowań awangardowych dezawuuujących realistyczne malarstwo starego mistrza. Swojemu rozgoryczeniu pomijaniem go przy nagrodach, zakupach państwowych i wystawach zagranicznych dał on wyraz w wywiadzie dla „Czasu”:

Od czasu zmartwychwstania [1918], od czasu pierwszego polskiego Departamentu Sztuki nie dostałem żadnej państwowej nagrody, nie zakupiono jednego z moich obrazów... (9 VIII 1936).

Tak mówił Kossak w wywiadzie prasowym z okazji swoich 80. urodzin, trzy lata później. Dla ścisłości dodajmy, że kilka miesięcy przed wystawą moskiewską, w czerwcu 1933 r. otrzymał jednak Nagrodę m. St. Warszawy (500 zł) i to właśnie za „Krwawą niedzielę”.

III. Bojkot krakowski

Ponieważ piszący te słowa w bojkocie krakowskim miał swój udział, czuje



Petersburg, 22 I 1905

się więc zobowiązany do złożenia w tym miejscu kilku wyjaśnień i uwag natury osobistej, za co zresztą Czytelnika uprzejmie przeprasza.

Moje pierwsze spotkanie z Sobiesławem Zasadą to początek lat 50., rok 1952 lub 1953, najpóźniej 1954 – wyścigi samochodowe ulicami Krakowa. Ale nie te na Alejach Trzech Wieszczów czy wokół Błoni – chodzi o wyścigi na Grzegórzkach, czyli „Tour de Grzegórzki”: start sprzed mleczarni naprzeciw Hali Targowej, nawrót pod wiaduktem Grzegorzeczkim, potem al. Daszyńskiego do końca, skręt w ul. Masarską, jeszcze raz w lewo w ul. Rzeźniczą i powrót ul. Grzegórzecką; pętla liczyła 2 kilometry, pokonywano ją, w kilku biegach, 15-krotnie. Wyścig grzegórzecki gromadził wielkie tłumy widzów, w 1952 r. na przykład oglądało zawody, według informacji ówczesnej prasy – 30 tysięcy ludzi!

Ponieważ mieszkaliśmy w tym właśnie rejonie miałem szczęśliwą okazję obserwować te zawody z bliska, wraz grupą moich rówieśników-kilkulatków z naszej ulicy – już to siedząc na krawężniku u wylotu ul. Dwernickiego gdzieś na wysokości baru Grzegórzeckiego (o 3-4 metry od startujących i finiszujących maszyn!), już to wspinając się na filary wiaduktu kolejowego. W pamięci szczególnie utkwiły mi pędzące „Citroeny”

BL 11, najszybsze wówczas u nas samochody, wcale żwawe „Warszawy” M-20, nieco pokraczne „Skody”-Tudor, a przede wszystkim wyścigowe BMW, z charakterystycznymi skórzanymi pasami spinającymi pokrywę silnika. Oczywiście nie mogłem jeszcze wtedy wiedzieć, kim jest jego kierowca, ale pamiętałem już, że białe BMW z numerem startowym 35, to model 328.

To BMW 328 z roku 1938, nr fabr. 85314 – na którym Sobiesław Zasada odniósł swój pierwszy sukces sportowy, zwyciężając w wyścigu ulicznym w Lublinie w 1953 r. – stało potem w salonie „Mercedesa” przez wiele lat.

Krakowski salon „Mercedesa” otwarto w 1992 r. Rok wcześniej miałem zaszczyt porządkować i opracowywać prywatne archiwum sportowe Sobiesława Zasady. Wtedy właśnie zrodził się pomysł przygotowania na otwarcie salonu odpowiedniego wydawnictwa; tak się też stało: książkę o pierwszych w Krakowie „Daimlerach”, „Benzach” i „Mercedesach”, wydaną nakładem Sobiesława Zasada Ltd, wraz ze wznowieniem „Szybkości bezpiecznej” S. Zasady wręczano wszystkim gościom uczestniczącym w inauguracji salonu „Mercedesa” w listopadzie 1992 r. Ale to nie koniec zaszczytów, jakie dzięki Sobiesławowi Zasadzie spadły na autora (było też

jeszcze wsparcie finansowe dla wydanej przez Universitas monografii początków automobilizmu w Krakowie) – od tamtej pory, od 1992 r., mam honor być zapraszany na roczne słynne spotkania wigilijne w salonie „Mercedesa”. Przyznać trzeba, że dla szeregowego archiwisty, próbującego badać i opisywać prehistorię galicyjskiej motoryzacji, to wyróżnienie ponad miarę i zasługę. Dlatego też przez kilkanaście lat zastanawiałem się, jak się odwdziżyć czymś więcej niż tylko dobrym słowem, czasem drukiem, i jak podziękować państwu Zasadom za tę łaskawą życzliwość i przepustkę do świata elit krakowskich gromadzących się przy ich stole wigilijnym. I wreszcie nadarzyła się okazja: postanowiłem wykorzystać zbliżającą się 150. rocznicę urodzin Wojciecha Kossaka (31 XII 2006) w połączeniu z 100. rocznicą bojkotu „Krwawej niedzieli” w paryskim Pałacu Mercedesa. Zaproponowałem krótką prezentację – rodzaj docu-happeningu – przypominającą tamte wydarzenia z maja 1907 r., a która odbyłaby się w dalszej części wieczoru, toutes proportions gardées, z dała od świątecznego stołu, w jednym z boksów salonu. Sobiesław Zasada chętnie przystał na tę propozycję, prosząc tylko, by nie trwało to dłużej niż kwadrans. Przygotowałem 15-minutowe, z dokładnością do sekundy, wystąpienie, którego finałem miało być zawieszenie nad galerią najnowszych „Mercedesów” – choćby tylko na krótką chwilę i ze stuletnim opóźnieniem – niewielkiej repliki „Krwawej niedzieli” autorstwa Wojciecha Kossaka, skądinąd pierwszego prezesa Krakowskiego Klubu Automobilowego (1914).

Niestety! To, co nie udało się sto lat temu w Paryżu, nie powiodło się i teraz w Krakowie... Mimo wielokrotnych zaproszeń prowadzącego tę część wieczoru red. Grzegorza Chmielewskiego, mimo ponawianych zachęt i próśb samego p. Sobiesława zgromadzeni przy tradycyjnie obficie zaopatrzonym, to prawda, stole wigilijnym znakomici goście nie dali się od niego za żadne skarby oderwać i ani sztućców,

ani kielichów z rąk na chwilę nawet nie wypuścili. Krakowskie elity portfela, biznesu, władzy, kultury, elegancji i dobrego smaku okazały się jedynie elitami dobrego smaku – jedli i pili z wielką pasją i zapamiętaniem, a na Kossaka i jego „Krwawą niedzielę” po prostu – mówiąc językiem Wojciecha – wypięli sempiternę...

•••

Pisząc o „Krwawej niedzieli” na początku II tomu swoich wspomnień – a więc w trzydzieści lat po tragedii w Petersburgu – Kossak nazwał ją „najgłupszą zbrodnią polityczną, jaka kiedykolwiek była popełniona”.

Powróćmy na koniec jeszcze do tych dni, kiedy Kossak pracował w Wiedniu nad „Krwawą niedzielą”. 19 maja – a więc na trzy tygodnie przed publicznym pokazem tego obrazu tak pisał on do żony:

Maniuchna! (...) Chciałem Ci powiedzieć, że wszystko, co świta w Polsce i w Rosji, to wszystko ma wyjść z tej wielkopomnej chwili, którą maluję. Stary ks. Lubomirski z Równego twierdzi, że za 50 lat będzie ten obraz w muzeum w Petersburgu.

Obraz trafił tam w 1947 r., a owe słowa wypowiedziano w 1905 r. Książę Lubomirski w swojej prognozie pomylił się więc tylko o 8 lat.

Wszystkie cytaty z listów Wojciecha Kossaka zaczerpnięto z opracowanych i wydanych przez Kazimierza Olszańskiego „Listów Wojciecha Kossaka do żony i przyjaciół (1883-1942)”, t. I (lata 1883-1907), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985; fragmenty recenzji z prasy brytyjskiej pochodzą z opracowanych i wydanych przez Kazimierza Olszańskiego „Wspomnień” W. Kossaka, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1971, oraz z publikacji W. Kossaka „Krwawa niedziela w Petersburgu 22 stycznia 1905 r. Głosy prasy brytyjskiej”, Kraków 1905

WIESŁAWA OLBRYCH-NAWROCKA

POEZJA I ANTROPOLOGIA

Książka Kazimierza Świegockiego *Wizje człowieka i świata w poezji Mickiewicza, Norwida i Leśmiana* poświęcona jest zagadnieniom antropologicznym w twórczości wymienionych w tytule autorów. Tym samym stanowi w polskiej literaturze badawczej zjawisko dość rzadkie. Dotychczas antropologię filozoficzną jeśli wykorzystywano, to raczej posiłkowo. Tym razem mamy jednak do czynienia z badaniem niemal wyłącznie filozoficzno-antropologicznym przeprowadzonym przez zawodowego filozofa i filologa, a także poetę. Tę ostatnią okoliczność warto może szczególnie podkreślić, gdyż odciska się ona wyraźnym piętnem na sposobie prowadzenia badań oraz na stylu narracji. Świegocki uważany jest przez wielu poważnych badaczy poezji i intelektualistów (m.in. L. Kołakowskiego, M. Gogacza) za wybitnego poetę metafizycznego, a zatem uprawiającego w języku i formie poetyckiej myślenie o miejscu człowieka we wszechświecie, o jego stosunku do Boga, świata rzeczy i samego siebie. I tymi też problemami, czyli niejako własnymi, zajmuje się w swej książce o naszych genialnych poetach. Jest to więc książka zarazem naukowa, jak i bardzo osobista. I takie są również wszystkie książki Świegockiego o literaturze, które się do tej pory ukazały. A więc *Światopogląd poetów ziemi* (1996), *Od romantyzmu do postmodernizmu* (2006), *Człowiek wobec Boga i świata w poezji* (2006), *Norwid i poeci Powstania Warszawskiego* (2007).

A zatem pisarstwo badawcze i krytyczno-literackie Świegockiego rozwija się pod trzema znakami: filozoficznym, filologicznym i poetyckim, które łączą się u niego w jedną harmonijną całość. Piękno stylu i języka eseistycznych i naukowych prac Świegockiego podkreślają od dawna wszyscy recenzenci wydawniczy jego książek, od Zbigniewa Bieńkowskiego poczynając. *Wizje człowieka i świata w poezji Mickiewicza, Norwida i Leśmiana* to rozprawa habilitacyjna autora. Myliłby się jednak ten, kto spodziewałby się w niej bezdusznej pedanterii akademickiej, napuszonego stylu i innych odstraszaćcych od lektury cech. Uderza w niej niezwykle wręcz jasność, czystość i naturalność słowa. Jedną z recenzentek habilitacyjnych zauważa nawet swoistą muzyczność tej prozy, pisząc o „charakterystycznej, wyrazistej melodii, prostocie i celności słowa” (prof. Anna

Czabanowska-Wróbel). Inna, przyznając Świegoickiemu – badaczowi wszystkie walory naukowe, twierdzi, że jego styl „sięga miary wyznaczonej niegdyś w eseistyce literackiej Juliana Przybosia, czy Mieczysława Jastruna” (prof. Grażyna Halkiewicz-Sojak). Wreszcie pada porównanie jego „precyzyjnego stylu oraz sposobu rozumowania” do „wielkich klasyków filologii polskiej XX stulecia: J. Kleinera, S. Pigionia, W. Borowego, Cz Zgorzelskiego” (prof. Andrzej Sulikowski). Warto o tych cechach pisarstwa eseistycznego i naukowego Świegoickiego pisać i podkreślać je, a to z tego względu chociażby, że stanowią one cenne przeciwieństwo krzewiącej się bujnie w naszej humanistyce, zwłaszcza w literaturoznawstwie, manierze pisania stylem sztucznie skomplikowanym, w istocie pseudonaukowym tam, gdzie potrzebny i wystarczający byłby prosty logiczny wywód.

Książka składa się z trzech części. Pierwsza stanowi ciąg rozważań nad liryką Mickiewicza. Znajdują się tu interpretacje od Ody do młodości, Hymnu na dzień Zwiastowania N.P.Maryi, Żeglarza, Farysa, Arymana i Ormuzda do Samotności oraz wierszy zwanych często religijnymi: Mędracy, Rozum i wiara, Arcymistrz, Rozmowa wieczorna, a także liryków lozańskich. Tę część książki kończy obszerne studium o Wielkiej Improwizacji, którą tutaj autor traktuje nie jako część dramatu, lecz jako dzieło autonomiczne. Podobnie uczynił sześćdziesiąt lat wcześniej Juliusz Kleiner w rozprawie *Problematy improwizacji Konrada*. Rozprawa Świegoickiego rozmiarami nieco przewyższa rozprawę Kleinera, a nie ustępuje jej pod żadnym innym względem. Jest nowym, bardzo oryginalnym potraktowaniem zarówno bohatera, jak i treści jego monologu. Mówi o tym już sam tytuł tego rozdziału książki: *Cierpienie oraz metafizyczny wzlot Konrada w Improwizacji*. I mówią o tym jego podtytuły: *Egzystencjalne i ontologiczne wymiary samotności, Tragiczna magia wolności, W stronę idei Nadczłowieka, Konrad a mit samozbawienia*.

W ujęciu Świegoickiego *Wielka Improwizacja* okazuje się koroną i wielką syntezą najistotniejszych wątków filozoficznych przenikających wszystkie te utwory liryczne Mickiewicza, które zostały w tej części książki przeanalizowane i zinterpretowane. A są to utwory najważniejsze zarówno artystycznie, jak i filozoficznie. Tym, co w ich ideowym przesłaniu najbardziej badacza zajmuje, jest wątek romantycznego indywidualizmu, w którym ostatecznie upatruje on odwieczną pokusę człowieka, aby przewyższyć swój ontologiczny status w kierunku bytu bezwzględnego, czyli aby stać się Bogiem. To dążenie o charakterze ontologicznym jest ściśle związane z dążeniem do absolutnej wolności. To ostatnie zostało pokazane szczególnie w sugestywnej i obszernej interpretacji poematu *Farys*. Ale ostateczny jego wymiar znajdujemy w interpretacyjnym studium *Improwizacji*. Badacz wyraźnie stawia tezę, że romantyczny indywidualizm Mickiewicza wiezie go na manowce ortodoksyjnej

chrześcijańskiej. Ale jednocześnie daje do zrozumienia, że ta tendencja nie jest tylko jakimś prywatnym, choć raczej słabo uświadomianym dążeniem duchowym poety, lecz że jest objawem określonego stanu cywilizacji europejskiej po rewolucji oświeceniowej. Ten stan zapowiada już nie tylko bunt wobec Boga, tak jak to jest w *Improwizacji*, lecz zapomnienie o nim, usunięcie go w cień człowieka. Tak jak to się stanie u Nietzschego i w cywilizacji XX wieku, nacechowanej antropocentryzmem i laicyzmem.

Ten rys postawy Mickiewicza – romantycznego indywidualisty – w jego poezji (i w pewnym stopniu także w życiu) dostrzega Cyprian K. Norwid i odnosi się doń niezwykle krytycznie, uważając go za bardzo niebezpieczny dla chrześcijaństwa, a zatem i dla tożsamości kultury europejskiej. I właśnie druga część książki poświęcona jest poglądom Norwida, wyrażonym głównie, bo nie wyłącznie, w jego poezji. Tych dwóch twórców autor przeciwstawia sobie, Norwida traktując jako swoistego *Anty-Mickiewicza* (co zresztą już wcześniej uczynił był Andrzej Walicki). Został on tu przedstawiony jako ortodoksyjny myśliciel chrześcijański, świadomy nie tylko istoty nauki chrześcijańskiej, jej doktryny i związanej z nią mądrości, lecz również dramatycznej sytuacji, w jaką zaczęła się pogrążyć kultura Europy, której istotę do tej pory stanowił chrystianizm, a która obecnie tę istotę traci.

Poglądy Norwida zostały przedstawione nieco inaczej niż poglądy Mickiewicza. Mianowicie w sposób bardziej systematyczny, odwołujący się do najgłębszych treści fundamentalnych pojęć, w kręgu których obraca się myśl tego poety. Spośród nich najważniejsze jest pojęcie prawdy. Prócz niego przedmiotem głębokich analiz stały się pojęcia wolności, pracy, twórczości, piękna, dobra, miłości, śmierci, mądrości, doskonałości, nadziei i postępu. O tym, że najbardziej widocznym i najważniejszym pojęciem, a zarazem motywem ideowym w poezji i prozie Norwida jest prawda, zauważono już wcześniej w norwidologii. Były nawet próby analizy tego pojęcia. Ale ich autorzy wykazywali raczej bezradność wobec jego znaczenia i rozumienia przez poetę. Pojęcie to bowiem nie należy do języka ściśle literaturoznawczego, lecz filozoficznego i dlatego trzeba było doczekać się chwili, aby zajął się nim zawodowy filozof. Właśnie Świegoicki jako filozof i hermeneuta podjął się próby wszechstronnej analizy tego pojęcia. Odsłonił nie tylko zwykłe jego konteksty w samych dziełach Norwida (to czynili bez trudu wcześniej poloniści), lecz przede wszystkim pokazał je w rozległym kontekście filozoficznym i teologicznym. Dowiódł, że jego treść sięga tu głęboko w obszary znaczeniowe antropologii teologicznej. Dowiódł też przekonująco, że wszystkie pozostałe wymienione wyżej pojęcia czerpią u Norwida swoje treści z tego absolutnie fundamentalnego pojęcia. Rozdział tej części rozważań zatytułowany jest: *O właściwy sens prawdy*. A jego podrozdziały noszą

znaczące tytuły, m.in.: Metafizyczno-religijny sens prawdy, Egzystencjalny sens prawdy, Prawda a miłość, W perspektywie jasności i ciemności. Zwłaszcza w rozważaniach o wolności istotną rolę odgrywa ustalone wcześniej znaczenie pojęcia prawdy. Rozdział ten nosi tytuł „Prawda was wyzwoli”. Norwida myślenie o wolności. A jeden z pod-tytułów brzmi: Wolność a prawda i dobro. Już tylko przegląd samych tytułów nasuwa uwagę, że rozważania o Norwidzie w tej książce dotyczą kwestii najgłębszych i najważniejszych, jakich do tej pory nie zademonstrował żaden z polonistycznych norwidologów – przynajmniej w takim efektownym i tak efektywnym stylu, z taką głębią i trafnością dociekań. Jest to niewątpliwie wyjątkowo cenny zarys monograficzny poglądów Norwida, mimo że brakuje mu prezentacji poglądów historiozoficznych, bardzo przecież ważnych u tego myśliciela. Wynikło to jednak z samych założonych tu celów badawczych – antropologicznych, a nie historiozoficznych. Niemniej jest to odczuwalny brak. Można jednak mieć nadzieję, że autor uzupełni go w następnym wydaniu.

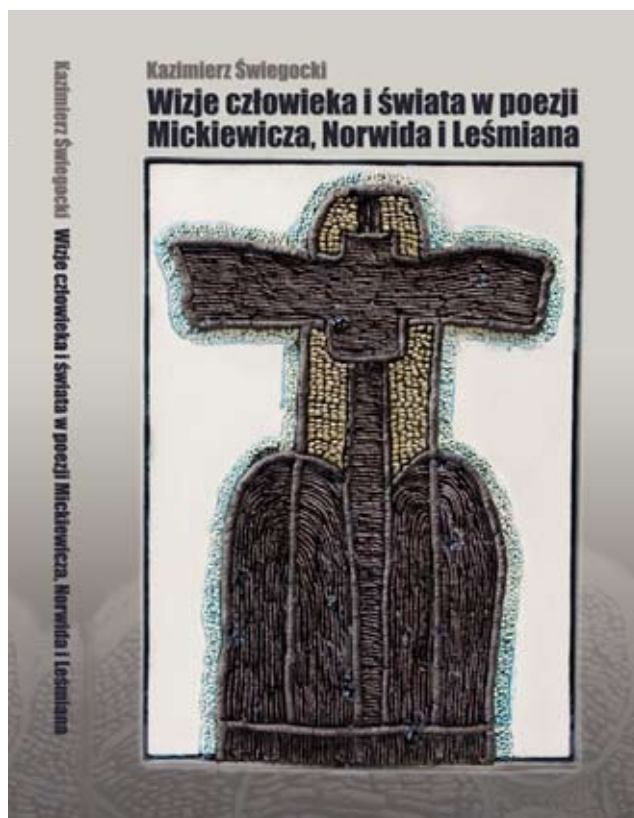
Książka zawiera również część poświęconą Leśmianowi, która nosi wiele mówiący tytuł: Człowiek w perspektywie oddalającej się Transcendencji. Można go zrozumieć tylko wówczas, gdy uświadomi-my sobie przywołaną tu wcześniej uwagę o tym, że założeniem tej pracy nie jest jedynie prezentacja poglądów poszczególnych autorów, lecz również ujawnienie ich głębokiego tła kulturowego. A jest nim przede wszystkim antropologiczny kryzys wywołany defensywą chrześcijaństwa, a ofensywą sekularyzmu i laicyzmu. Otóż Mickiewicz wykształcony w oświeceniowym uniwersytecie, nawrócony na romantyzm, właśnie swoim romantycznym indywidualizmem nieświadomie reprezentuje siłę rozkładową tradycyjnej kultury chrześcijańskiej. Norwid jest w pełni świadom nadciągającego kryzysu tej kultury, a nawet jego obecności już teraz i, niczym prorok, stara się swoim słowem dać mu odpór. A jak wobec tego postrzegać w tym kontekście Leśmiana? Wydaje się, że autorowi książki chodziło w prezentacji Leśmiana o pokazanie dalszej konsekwencji owego kryzysu antropologicznego w kulturze. Leśmian w jego ujęciu przedstawia człowieka zbłąkanego i zabłąkanego w świecie, w którym panoszy się ontologiczne zło – śmierć i cierpienie, wobec którego sam Bóg nie może nic zarządzić. A więc świat ten nie daje już żadnej nadziei, jak dawało ją chrześcijaństwo. Człowiek jednak nie może się z tym pogodzić, szuka więc innego świata, jak to pokazuje zwłaszcza poemat Eliaz, którego bohater dotyka ostatecznie „innej jawy niż jawa istnienia”. Oddalająca się Transcendencja pozostawia człowieka w głębokiej samotności i nostalgii za jej obecnością.

Piękny jest ten rozdział książki – pięknem literackim i dramatyzmem treści. Odnosi się wrażenie, że autor jakby sam spowiadał się w nim z własnych problemów. W stosunku do dwóch poprzednich nieproporcjonalnie krótki, stanowi

jakby czubek stożkowej piramidy. Jego piękno wynagradza tę krótkość i to z ogromną nawiązką.

Książka Świegockiego robi wrażenie dzieła nowatorskiego, zarówno pod względem metodologicznym, jak i merytorycznym, poznawczym. Dotyczy autorów tak gruntownie i wszechstronnie przebadanych, że wydawałoby się, iż nic tu istotnego nie można dodać. A jednak czytamy ją nie tylko z ogromną satysfakcją estetyczną – to zalety jej stylu, jak i z niemniejszą satysfakcją poznawczą, gdyż odkrywa przed nami nowe wymiary i głębię badanych dzieł – a to znów za sprawą nowego, prawdziwie filozoficznego ich naświetlenia wspartego twórczą poetycką intuicją autora. Żaden szanujący się mickiewiczolog, norwidolog, a nawet i leśmianolog nie może nie uwzględnić w swoich badaniach tej książki.

Kazimierz Świegocki, *Wizje człowieka w poezji Mickiewicza, Norwida i Leśmiana*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2013, stron 344.



IZABELA
JUTRZENKA-TRZEBIATOWSKA



WIELKA PIANISTYKA KEVIN KENNER W KRAKOWIE

Amerykański pianista Kevin Kenner przygotowując się do występu w prestiżowej serii koncertów The Frick Collection w Nowym Jorku podarował krakowskiej publiczności niezwykle ciekawy prezent grając recital 11 grudnia w Sali Koncertowej Państwowej Szkoły Muzycznej II st. Na program koncertu złożyły się trzy arcydzieła najważniejszych twórców muzyki okresu romantyzmu – Schuberta, Chopina i Liszta.

Rok 1815 zapisał się w twórczości Franza Schuberta jako „rok pieśni”, a datę tę często przyjmuje się w historii muzyki jako początek epoki romantyzmu. Nie ulega wątpliwości, że jego twórczość pieśniowa stała się źródłem inspiracji dla Chopina, a zwłaszcza dla stworzonego przez niego gatunku ballady fortepianowej. Z kolei w muzyce fortepianowej Franciszka Liszta można odnaleźć wpływy największego z polskich kompozytorów. Liszt, chociaż urodzony w niespełna rok po Chopinie, przeżył go o trzydzieści siedem lat, wytyczając *Sonatą h-moll* i swoimi poematami symfonicznymi drogi rozwoju muzyki w drugiej połowie XIX wieku.

Zwycięzca Konkursu Chopinowskiego z 1990 roku Kevin Kenner otworzył koncert cyklem *Preludiów op.28* Fryderyka Chopina. Ukazał w nim pełny obraz swojego kunsztu pianistycznego – od ulotnego, pełnego niezwykle lekkości *Preludium C-dur*, poprzez mroczne *a-moll* aż do rozbłysku nadziei w radosnym wybuchu trzeciego *Preludium G-dur*. Pianista zachwycał różnorodnością kolorów i doskonale oddawał nawet najsubtelniejsze odcienie emocjonalne, pozwalając przeżywać publiczności zmienne nastroje, krótkotrwałe mgnienia emocji, ale w pełnym cyklu dwudziestu czterech utworów, tworzące rozplanowaną dramaturgicznie całość.



Najbardziej chyba znanym *Preludium Des-dur*, albo inaczej "Deszczowym", pianista zahipnotyzował słuchaczy. Zamarli w bezruchu, nie chcąc przerwać magicznego nastroju. Wydawać by się mogło, że tak jak niegdyś Chopin, wedle przekazu George Sand, widział zjawy wyłaniające się z instrumentu w Klasztorze w Valdemossie, tak teraz ponad instrumentem Kennera zaczął unosić się duch samego kompozytora. W chorałowym *Preludium c-moll* pianista przemienił się w kapłana celebrującego prawdziwe misterium najwyższej sztuki. Wciągnął słuchaczy w opowieść wysnutą z marzeń i wspomnień, przeblysków nadziei i głębokiego cierpienia, jakiego doświadczał kompozytor w swoim krótkim aczkolwiek niezmiernie burzliwym życiu. W dziele jakże wymagającym, stanowiącym niezwykle kalejdoskop stanów duszy a zarazem przegląd techniki kompozytorskiej Chopina, konsekwentnie przeprowadził dramaturgię, trzymając słuchaczy w napięciu aż do samego końca – do dramatycznego zamknięcia cyklu *Preludium d-moll*, w tonacji od czasów Mozarta zawsze kojarzonej ze śmiercią. Burzliwość i dramatyzm znalazły przeciwwagę w słodczych preludiów o pogodnym nastroju, w absolutnej równowadze tworząc doskonale zbalansowane, pozostające w zgodności z tekstem chopinowskim wykonanie.

Często w dzisiejszej dobie preferowane są wykonania „szybkie i głośnie”, pianistów sprawnych technicznie, a nie przywiązujących wagi do jakości dźwięku, czy rozplanowania napięcia wewnątrz utworów. Kenner stoi w opozycji do takiej pianistyki sprzeciwiając się jej starannym kształtowaniu dynamiki wewnętrznej cyklu, wielką elegancją dźwięku, a także brakiem przesadności w tempo rubato. Z tego punktu widzenia jego wykonania można zaliczyć do klasycznych, a zatem ponadczasowych.

W drugiej części wieczoru w całkowicie odmiennym charakterze, otwartym, wirtuozowskim zabrzmiała *Ballada b-moll* Liszta stanowiąca aluzję do greckiego mitu o Hero i Leandrze. Jego bohater Leander wiedziony światłem latarni przepływał codziennie Dardanele, aby choć przez krótką chwilę pod osłoną nocy przebywać z Hero, kapłanką Afrodyty. Pewnego razu jednak lampa zgasła, a zagubiony pośród morskiej toni kochanek zatonął. Zrozpaczona Hero

na widok martwego ciała ukochanego rzuciła się z wieży. Opowieść tę wykorzystał Liszt nadając balladzie w pełni romantyczne brzmienie.

W tym miejscu można postawić pytanie, co łączyło tych trzech kompozytorów i jakim kryterium doboru utworów kierował się Kenner. Jego zainteresowanie filozofią znalazło odzwierciedlenie w programie koncertowym *The hero's journey* (*Wędrówka bohatera*) obejmującym utwory Bacha, Schuberta, Liszta i Bethoveena eksplorujące temat na różne sposoby; od faktycznej wędrówki aż do duchowej odysei w *Sonacie op.110*, gdzie bohater zgłębiwszy otchłanie osiąga transcendentny błogostan.

W przypadku Schuberta *topos* wędrówki zdaje się mieć wymiar raczej egzystencjalny, niż podróży w fizycznym tego słowa znaczeniu. Chociaż tytuł utworu wywodzi się z cytatu pieśni w drugiej części utworu, to oddaje on we właściwy sposób romantycznego ducha dzieła. Jednak *Wanderer-Fantasia* nie tylko stanowi konfrontację z pytaniami egzystencjalnymi, ale jest jednym z najtrudniejszych utworów literatury fortepianowej, wymagającym od wykonawcy najwyższych lotów pianistyki. Utwór ten zresztą zafascynował Liszta do tego stopnia, że stworzył jego transkrypcję, na fortepian i orkiestrę oraz na dwa fortepiany.

Kenner w recitalu zaprezentował pełnię możliwości brzmieniowych fortepianu, od *fortissimo* w pełnej fakturze akordowej otwarcia do najsubtelniejszego *pianissimo* w pełnych nostalgii frazach *Adagio*. Niezwykłą wrażliwością pianista wykazał się w momentach o charakterze pieśniowym dzięki niezwyklej śpiewności dźwięku i naturalnemu frazowaniu. W opozycji do tych momentów kształtował dźwięk w momentach rozbudowanych fakturalnie, przywodząc na myśl brzmienie pełnej orkiestry. Fuga w finale *Wanderer-Fantasia* zabrzmiała majestatycznie, a Kevin Kenner porwał swoją siłą ekspresji publiczność, która nagrodziła go owacjami na stojąco. Po wielkim programie koncertu na bis zaproponował kolejno *Sarabandę* i *Caprice w stylu Scarlatti*ego Ignacego Jana Paderewskiego.

Nieczęsto w Krakowie można usłyszeć tej klasy pianistę w tak wyjątkowym repertuarze. Koncert stał się niezwykle ucztą duchową.



Rzeźby Bronisława Krzysztofa nawiązują do klasycznego kanonu europejskiej kultury i estetyki. Ludzkie sylwetki rzeźb są naturalnym tematem jego twórczości.

Redaktor Naczelny:

Joanna Krupińska-Trzebiatowska
e-mail: joanna.kt@poczta.fm,
tel. 12 429 70 40

Sekretarz Redakcji:

Barbara Korta-Wyrzycka
e-mail: wyrzycka@pk.edu.pl

Kolegium Redakcyjne:

Józef Baran
Edward Chudziński
Bolesław Faron
Ignacy S. Fiut
Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska
Ferdynand Nawratil
Tadeusz Skoczek
Marek Sołtysik
Anna Szumowska-Chudzińska

Zdjęcia:

Andrzej Makuch, Jan Zych (str.2)

Korekta:

Barbara Korta-Wyrzycka
Anna Szumowska-Chudzińska

Adres redakcji:

30-250 Kraków, ul. Gajówka 25
tel. 12 4297040

Wydawca:

Janusz Trzebiatowski
Stowarzyszenie Twórcze POLART
30-250 Kraków ul. Gajówka 25
tel. 12 4297040

Druk: Poligrafia Salezjańska
30-318 Kraków ul. Bałuckiego 8

ISSN 1731-9668

ISBN: 83-8664855-11-6

Wszystkie artykuły są recenzowane
przez Naukową Radę Redakcyjną:

dr Edward Chudziński
prof. dr hab. Stefan Dousa
prof. dr hab. Bolesław Faron
prof. dr hab. Ignacy St.Fiut
prof. dr hab. Józef Lipiec
prof. dr hab. Ewa Okoń-Horodyńska
prof. dr hab. Jerzy Nowakowski
prof. dr hab Elżbieta Stefańska-Kłyś
prof. dr hab. Zdzisława Tołłoczko
prof. dr hab. Andrzej Ziębliński



<http://www.polart.org.pl/>

Numer konta:

Stowarzyszenie Twórcze POLART
30-250 Kraków, ul.Gajówka 25 A
40 1240 4533 1111 0010 3142 4771



BRONISŁAW KRZYSZTOF - Z CYKLU 'GEST', 1987 R. BRĄZ

